

Inskripsjoner

En analyse av Jenny Holzers installasjon
Installasjon for Agder (2002)

Jeanette Ulrikke Lund



Masteroppgave i Kunsthistorie
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2013
Veileder: Bente Larsen

Inskripsjoner

En analyse av Jenny Holzers installasjon *Installasjon for Agder* (2002)

© Jeanette Ulrikke Lund

2013

Inskripsjoner

Jeanette Ulrikke Lund

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Oslo Kopisten AS

Sammendrag

Installasjon for Agder av Jenny Holzer (1950) på Universitetet i Agder består av tretten benker og et piknikbord i mørk granitt, som står plassert utendørs på et campus og inne i universitetets hovedbygg. Installasjonen ble utformet på grunnlag av to faktorer: et foreliggende tema “kjønn og utdanning”, og de stedsspesifikke omgivelsene i form av arkitektur og et grønt habitat. Temaet var et resultat av et samarbeid mellom Norsk forskningsråds program for kulturstudier og Utsmykkingsfondet for offentlig kunst (KORO) innført i 1999. ”Kjønn og utdanning” ble redegjort for i et idékonsept, der konsulenter fra de representerte institusjonene har gjort rede for hvordan temaet skulle komme til uttrykk i kunsten, i symbolsk eller konkret form. Holzer bruker tekst i alle sine installasjoner, og mellom 1979 og 1997 produserte hun ti tekster som er blitt anvendt i hele hennes kunstnerskap. I produksjonen av disse tekstene har Holzer også fokusert på hvilken måte de fremstilles, med en følsomhet i forhold til materiale. I *Installasjon for Agder* har Holzer utvalgt de tre tekstene *Truisms* (1977-79), *Living* (1980-82) og *Arno* (1995-97) som er blitt sandblåst inn i de polerte granittflatene. De to elementene tekst og kunstnerisk materiale blir vurdert som to separate forhold i resepsjonen av Holzer, med vekt på det innholdsmessige i tekstene knyttet opp mot hennes personlige feminisme. Det er likevel gjennomgående at Holzer unngår å skrive tekster med et enhetlig politisk eller kjønnspolitisk innhold, og tekstene fremstår som fragmenterte og ambivalente. Mitt inntrykk av tekstene er at de ikke er basert på entydig lesning, men at de er poetiske og bevegelige. I denne analysen av *Installasjon for Agder* analyserer jeg dermed forholdet mellom tekstene anvendt og det materialet de er fremstilt i, for å undersøke hvordan Holzer fremstiller temaet “kjønn og utdanning”. Mitt teoretiske utgangspunkt er den poststrukturalistiske teorien som den ble formulert av Jacques Derrida og hans begrep om *differanse*. I analysen av tekstene *Arno*, *Truisms* og *Living* anvendes Hélène Cixous’ poststrukturalistiske teori om *L’écriture féminine*. Hovedvekten er rettet mot Cixous’ redegjørelse av den poetiske teksten, som er inspirert av Derridas teori om differanse. I min tilnærming av Holzers bruk av materiale og form, er mitt teoretiske utgangspunkt Martin Seels teori om estetisk persepsjon som tilsynekomst.

Forord

For all kunnskap og like mye te, vil jeg takke min veileder Bente Larsen. Som konsulent for utsmykingsprosjektet på Universitetet i Agder har du vært en enorm ressurs: du er en god kombinasjon av sympatisk, tålmodig og klok. Videre vil jeg takke Dag Wiersholm og Kunst i offentlige rom, for rikelig med informasjon om utsmykningen av universitetet og *Installasjon for Agder*. Så vil jeg rette en spesiell takk til to av mine venner: takk til Ingvild, for all hjelp med redigering av språk og innhold. Og takk til Ingrid, som en alt for kald vintermorgen skrapte is av installasjonen før solen stod opp og hjalp til. Videre vil jeg takke mine kollegaer på Astrup Fearnley Museet for innholdsrike arbeidsdager, spesielt til Véronique for fleksibel arbeidstid. Så til mine venner: jeg vil rette en stor takk til Juliane for all hjelp og støtte. Videre vil jeg takke resten av mine fine samboere Iris og Oda, for at jeg har et så godt sted å bo. En spesiell takk rettes også til Hanna, Kristine, Thea, Ylva, Kesia, Daniel og Pernille. Dere er best!

Så vil jeg takke den minst, men mest perfekte familien min: Celine, Truls-Jeppe og Nicolai, mine tre gode søsken som jeg beundrer så mye. Takk til mine besteforeldre, som alltid hjelper meg når jeg behøver det: mormor Kari, morfar Arne og farfar Per. Og til resten av gjengen: Marte, Sara og Theodor, og mine tre tantebarn: Felix, Ella og Susse.

Til sist vil jeg takke mine fantastiske foreldre, mamma og pappa, denne oppgaven er til dere.

Jeanette Ulrikke Lund,
våren 2013

Innholdsfortegnelse

Forord.....	VII
1 Innledning.....	2
1.1 Innledning og problemstilling	2
1.2 Teori og metode.....	4
1.3 Bakgrunn for prosjektet og valg av litteratur.....	5
1.4 Oppgavens kapittelinndeling og presentasjon av teoretiske utgangspunkt	6
2 Det poetiske språk og estetisk persepsjon.....	9
2.1 Poststrukturalisme og feminisme.....	9
2.2 Hélène Cixous og kvinnelig skrift.....	11
2.3 Martin Seel og estetisk persepsjon	14
3 Jenny Holzer og hennes kunstnerskap	16
3.1 Jenny Holzer.....	16
3.2 Truisms og det offentlige rom	20
3.3 Utviklingen av kunstnerisk materiale	22
3.4 Steinen	24
3.5 Xenon.....	26
4 Installasjon for Agder.....	28
4.1 Utbyggelse og utsmykking av en høyskole	28
4.2 Idékonseptet “kjønn og utdanning” og valget av Holzer.....	29
4.3 Installasjon for Agder som et stedsspesifikt verk.....	32
4.4 Fokus på tekstene Arno, Living og Truisms.....	34
5 Installasjon for Agder: språket og sansningen	39
5.1 Kroppen og kunsten.....	40
5.2 Holzer og det poetiske språket.....	43
5.3 Installasjon for Agder og estetisk materiale	46
5.4 Truisms, Living og Arno i nytt kunstnerisk materiale.....	48
5.5 Den erfarende kroppen	50
6 Avslutning	52
Litteraturliste	57
Vedlegg	62

For me this is *The Poem*, the ecstasy and the regret, the very simple heart of life.

The ultimate works are short and burning like the fire which reaches towards the stars. Sometimes they have one line. They are works written with extraordinary tenderness. Works of gratitude: for life, for death.

Hélène Cixous

1 Innledning

1.1 Innledning og problemstilling

Universitetet i Agder er et lite universitet omringet av et naturlig habitat, der de forskjellige byggene og fakultetene er samlet omkring en slette av gress. Sletten brukes som et oppholdssted i form av et *campus*, omringet av asfalterte stier som brukes som vei til og fra undervisning, kantine, informasjon og bibliotek. Den nærmeste delen av hovedbygget på universitetet kalles for *Vrimlehallen*, som skilles fra gressletten via en transparent glassvegg. Utendørs på campus og inne i *Vrimlehallen* står det rader med mørke granittbenker og i enden et piknikbord, som aktivt brukes av ansatte og studenter. Benkene og bordet utgjør en installasjon gjort av samtidskunstneren Jenny Holzer (1950) under tittelen *Installasjon for Agder* (2002). Overflatene på benkene og bordet er dekket av tekster: *Truisms* (1977-79), *Living* (1980-82) og *Arno* (1995-97).¹ Alle tekstene er skrevet av Holzer selv, som mellom 1977 og 1997 produserte ti forskjellige tekster presentert i forskjellige installasjoner.

Planene om et utsmykkingsprosjekt ble igangsatt da universitetet ble utbygget i 1994, og det hele stod ferdig i 2002. Prosjektet var den gang Utsmykkingsfondet for offentlige bygg² sitt mest omfattende prosjekt, der *Installasjon for Agder* var det største og mest kostbare kunstverket. Valget av Holzer som hovedsatsning i prosjektet var “basert på overordnede ideer og målsettinger som basis for de kunstneriske valg”.³ Konseptet for utsmykkingen var “kjønn og utdanning” som skulle legge føringer for utsmykkingskomiteens valg av kunstnere. Temaet var et resultat av et samarbeid mellom Norsk forskningsråds program for kulturstudier og Utsmykkingsfondet i 1999, som var grunnlagt i fondets ønske om å forvalte forskningsbasert kunst. Temaet ble redegjort for i ”Høyskolen i Agder – Idékonsept for Utsmykking av Høyskolesenteret på Gimlemoen”, i tre hoveddeler

¹ Holzer bruker bare fragmenter av de ti tekstene i sine installasjoner. Vedlegg 1: *Truisms* anvendt i *Installasjon for Agder*, 2: *Living* anvendt i *Installasjon for Agder* og 3: *Arno* anvendt i *Installasjon for Agder*

² Utsmykkingsfondet for Offentlige Bygg forandret navn til Kunst i offentlige rom (KORO), engelsk Public Art Norway, den 17. april 2007.

³ Trine Annfelt, ”Forskning og kunst hånd i hånd?”, fra katalog *I felleskapets rom: Kunst i to tinghus, Høyskolen i Agder, Universitetet i Bergen og Hamardomen* (Kristiansand: Høyskoleforlaget i samarbeid med Senter for kulturstudier, 2003), 36

under overskriftene *Hva er egentlig kjønn?*, *Språket og Kunsten*. Målet ved konseptet var at de forskjellige verkene skulle formidle temaet i symbolsk eller konkret form.⁴

Installasjon for Agder ble utformet av Holzer på grunnlag av to faktorer: konseptet “kjønn og utdanning”, og de stedsspesifikke omgivelsene. Denne utformingen ble gjort i et tett samarbeid mellom Holzer selv, utsmykkingskomiteen, statsbygg og arkitekt. At Holzers verk formidler kjønnskritisk tematikk, var dermed foreliggende hos utsmykkingskomiteen før kunstverket ble produsert. Ved at Holzer anvender tekst i sine installasjoner, er det forventet at hennes feminisme uttrykkes eksplisitt i teksten.⁵ I resepsjonen av Holzer blir hennes feminisme ofte sett i sammenheng med det innholdsmessige i hennes tekster. Det er likevel gjennomgående at Holzer unngår å uttrykke seg politisk og ikke ønsker å skrive tekster med et enhetlig politisk eller kjønnspolitisk innhold, og tekstene fremstår som fragmenterte og ambivalente.

Fokuset på at *Installasjon for Agder* skulle integreres i sine omgivelser, ble nøye tilrettelagt med utgangspunkt i planene om det nye universitetsbygget og det naturlige habitatet omkring det. Holzer var selv en del av denne prosessen, og i løpet av to besøk ble utforming og plassering planlagt sammen med arkitekt og representanter fra KORO. I produksjonen av alle sine tekster har Holzer fokusert på hvilken måte benkene vises frem, med en følsomhet i forhold til materiale. De tre tekstene *Truisms*, *Living* og *Arno* ble i utgangspunktet produsert til tre forskjellige installasjoner på forskjellige tidspunkt. Tekstene er derfor ikke utformet til å fremvises på benkene og bordet, og de er heller ikke skrevet med forventninger til konseptet “kjønn og utdanning”.

Mens tolkningene av innholdet i Holzers forskjellige tekster som oftest er foretatt på grunnlag av en forventning om et eksplisitt meningsinnhold er det min påstand at Holzers bruk av tekst generelt ikke primært omhandler en enkelt tematikk, men berører flere forskjellige temaer. Samtidig vil jeg i min tilnærming av *Installasjon for Agder* ta utgangspunkt i både temaet “kjønn og utdanning”, samt det kunstneriske materialet Holzer har brukt til å få sine tekster frem på. På grunnlag av dette vil oppgavens hovedproblemstilling være knyttet til måten Holzer belyser temaet “kjønn og utdanning” på.

⁴ Trine Annfelt, ”Høyskolen i Agder – Idékonsept for Utsmykking av Høyskolesenteret på Gimlemoen”, fra katalog *I felleskapets rom: Kunst i to tinghus, Høyskolen i Agder, Universitetet i Bergen og Hamardomen* (Kristiansand: Høyskoleforlaget i samarbeid med Senter for kulturstudier, 2003), 113

⁵ Jenny Holzer er ”erklært feminist”. Bente Larsen, ”Tekst og form: om konseptkunst og kunstnerisk utsmykking”, fra katalog *Utsmykkingsfondet for Offentlige Bygg 2001* (Oslo: Hauknes Grafisk AS, 2001), 14

- Som det mest sentrale kunstverket i utsmykningen av Universitetet i Agder, må Jenny Holzer sitt verk *Installasjon for Agder* representere temaet ‘kjønn og utdanning’.
Hvordan kommer dette temaet til uttrykk i tekstinstallasjonen?
 - Kan bruken av kunstnerisk materiale sees i sammenheng med en kjønnskritisk tematikk i Holzers installasjon?
 - Hvordan har Jenny Holzer tilnærmet seg konseptet “kjønn og utdanning” med utgangspunkt i idékonseptets tre tremaer *Hva er egentlig kjønn?*, *Språket* og *Kunsten*.

1.2 Teori og metode

For å kunne besvare oppgavens problemstilling og underspørsmålene har jeg valgt å begrense meg til de ti tekstene Holzer selv skrev mellom 1977 og 1997. Dette valget er begrunnet i at tekstene *Truisms* og *Arno* er den første og den siste teksten Holzer produserte. Oppfattelsen om at innholdet i disse tekstene representerer Holzers feminisme, gjorde at jeg ønsket å undersøke alle tekstene nærmere. Mitt inntrykk av tekstene skulle imidlertid forandres, da jeg erfarte at de ikke var basert på entydig lesning, men at de var bevegelige og poetiske. I utformingen av problemstillingen og det teoretiske materialet, ønsket jeg derfor å fokusere på hvordan Holzers bruk av stedsspesifikke forhold og materiale har innvirkning på tekstenes uttrykk.

I denne undersøkelsen har jeg fokusert på forholdet mellom temaene i tekstene og kunstnerisk materiale, og valgt å ikke vektlegge Holzers egen intensjon som kunstner og feminist. De to elementene tekst og kunstnerisk form blir vurdert som to separate forhold i resepsjonen av Holzer. I undersøkelsen av litteratur har dette forholdet dermed resultert i en målrettet søken etter teori som legger vekt på relasjonen mellom disse. Dette forholdet gjenspeiles derfor også i denne oppgavens teori, i en søken etter en tilnæringsmåte som trekker linjer mellom teksten og det materialet de fremstår i.

Mitt teoretiske utgangspunkt er den poststrukturalistiske teorien som den ble formulert av Jacques Derrida. Sentralt vil være hans begrep om *differanse*. I sammenheng med delen av analysen av tekstene *Arno*, *Truisms* og *Living* anvendes Héléne Cixous’

poststrukturalistiske teori⁶ om *L'écriture féminine*.⁷ Dette valget er basert på Cixous' redegjørelse av den poetiske teksten, inspirert av Derridas teori om differanse. I min tilnærming av Holzers bruk av materiale, er mitt teoretiske utgangspunkt Martin Seels teori om estetisk persepsjon som "erscheinung".⁸

1.3 Bakgrunn for prosjektet og valg av litteratur

Mesteparten av litteraturen som omhandler Holzer og hennes kunstnerskap finnes i utstillingskataloger. Litteraturen jeg har valgt er hovedsakelig hentet fra en katalog og en bok, der den ene er *Jenny Holzer: Protect Protect* som er basert på artikler skrevet og samlet inn i sammenheng med utstillingen ved samme navn, som fant sted i Chicago i 2008. Tekstene jeg vil ta utgangspunkt i er artiklene "Protect Protect: The Socially Useful Art of Jenny Holzer" av Elizabeth Smith, "Other Voices, Other Forms" av Joan Simon og "An Interview with Jenny Holzer" av Benjamin H.D. Buchloh. Boken *Jenny Holzer* fra 2003 inneholder teksten "Voices, Bodies and Spaces: The Art of Jenny Holzer" av David Joselit og "Interview, Joan Simon in Conversation with Jenny Holzer" av Joan Simon.

Gjennom disse tekstene dannes et bilde av hvor hovedvekten i resepsjonen av Holzers kunstproduksjon ligger. Joselit skriver for eksempel i artikkelen "Voices, Bodies and Spaces" at tekstene er det avgjørende fokuset i Holzers kunst, fremfor formen og det estetiske uttrykket som han ser som en sekundær faktor. I teksten definerer han Holzer som en konseptkunstner, i samme tradisjon som kunstnerne Sol LeWitt, Mary Kelly og Joseph Kosuth. I sin artikkel "Other Voices, Other Forms" ser Simon Holzers tekster i lys av de gitte omgivelsene, der det stedsspesifikke aspektet er avgjørende. I Smith sin artikkel "Protect Protect" sammenlikner hun Holzer med kunstnere som Louise Lawler og Barbara Kruger, med fokus på deres politiske interesser og formidlingen av disse.

Redegjørelsen av Holzers kontekst vil sees i sammenheng med poststrukturalisten Jacques Derrida og hans betydning for feminismen på 1970 tallet. Videre vil jeg redegjøre for

⁶ Jeg vil referere til Cixous' tekster som teori, til tross for at Cixous selv ikke anvender begrepet og ikke ønsker å betegnes som en teoretiker.

⁷ *L'écriture féminine* oversettes direkte til norsk som *Den kvinnelige skrift* i bestemt form, og *écriture féminine* som *kvinnelig skrift* i ubestemt form. Susan Sellers oversetter *écriture féminine* til *feminine writing*. Videre vil jeg anvende termen *kvinnelig skrift*.

⁸ Seel anvender det tyske ordet "erscheinung", som oversettes til det engelske ordet "appearance" i *The Aesthetics of Appearing*. Den norske betegnelsen jeg anvender er "tilsynkomst".

Hélène Cixous' teorier om kvinnelig skrift med utgangspunkt i "Sorties"⁹ og "The Laugh of Medusa". I en perspektivering av Cixous vil jeg anvende antologien *Writing Differences: Reading from the seminar of Hélène Cixous* redigert av Susan Sellers og *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* skrevet av Toril Moi. I forhold til teorier omkring estetisk persepsjon har jeg valgt å anvende Martin Seels bok *The Aesthetics of Appearing*. I tillegg vil jeg inkludere Nicholas Daveys tekst "The Hermeneutics of Seeing".

KORO har utgitt to kataloger i sammenheng med utsmykningen av Universitetet i Agder med informasjon om installasjonen, samt dens tilknytting til idékonseptet "kjønn og utdanning". Den første katalogen *I felleskapets rom: Kunst i to tinghus, Høyskolen i Agder, Universitetet i Bergen og Hamardomen* inneholder teksten "Idékonsept for Utsmykking av Høyskolesenteret på Gimlemoen". Katalogen inneholder også de to tekstene "Forskning og kunst hånd i hånd" skrevet av utsmykningsarbeidets fagkonsulent Trine Annfelt og "Kunsten og kønet" skrevet av kunstnerisk konsulent Bente Larsen. Katalogen *Årskatalog 2001, Utsmykkingsfondet for Offentlige Bygg* inneholder en oversikt over de forskjellige kunstverkene på universitetet, samt Larsen sin tekst "Tekst og form: Om Konzeptkunst og kunstnerisk udsmykning". Gjennom KORO har jeg også fått tilgang til prosjektets evalueringsrapport og verksoversikt som tar for seg hver enkelt benk med tilhørende tekster. For mer informasjon om de tre tekstene *Truisms, Living* og *Arno* fra *Installasjon for Agder*, har jeg tatt i bruk masteravhandlingen *Mellom "street-talk" og "klagesang": den amerikanske billedkunstneren Jenny Holzers tekstinstallasjon Laments analysert i et litteraturvitenskapelig perspektiv* av Anne Karin Jortveit. Jortveit gjør en analyse av Holzers installasjoner med fokus på tekst samt materialbruk.

1.4 Oppgavens kapitteinndeling og presentasjon av teoretiske utgangspunkt

I kapittel 2, *Det poetiske språk og estetisk persepsjon*, vil jeg gjennomgå de teoriene som er utgangspunktet for min analyse av *Installasjon for Agder*. Den første delen angår feminismen i en postmoderne kontekst og her vil jeg fokusere på Jacques Derridas teori om det binære systemets hierarkisering, en teori som hadde avgjørende betydning for feminismen og feministisk kunst på 1970 tallet. I den andre delen av kapittelet vil jeg redegjøre for Hélène

⁹ Teksten "Sorties" er et utdrag fra boken *The Newly Born Woman* som er skrevet i samarbeid mellom Cixous og Catherine Clément i 1984. "Sorties" er del 2 av boken, kjent for en svært kritisk tilnærming til de binære opposisjoners system.

Cixous' teori om den poetiske teksten og kvinnelig skrift. Cixous' teorier bygger på Derridas definisjon av differansen, da hun som et poststrukturalistisk ekko opphøyer den poetiske formen for tekstproduksjon som middel for oppløsningen av etablerte språklige maktforhold. I den siste delen av kapittelet gjør jeg rede for Martin Seels teori om estetisk persepsjon i *The Aesthetics of Appearing* og hans bok ved samme navn, med utgangspunkt i den fenomenologiske tilnærmingen mellom objekt og betrakter. Her fokuserer han på den estetiske tilsynekomsten av objektet, som oppstår når oppmerksomheten rettes mot det: en oppmerksomhet som også rettes tilbake til betrakteren selv.

Første del av kapittel 3, *Jenny Holzer og hennes kunstnerskap*, inneholder en kort biografisk presentasjon av Holzer. Videre omhandler kapittelet Holzers kunstnerskap mellom 1977 og 1997, med fokus på tekstene hun produserte i denne perioden. Kapittelets intensjon vil være å rette fokus mot de viktige faktorene tekst og estetisk uttrykk, samt redegjøre for hvordan begge disse elementene er sentrale i Holzers kunstnerskap. Tekstene er *Truisms*, *Inflammatory Essays*, *Living*, *Survival*, *Under a Rock*, *Laments*, *Mother and Child*, *War*, *Lustmord* og *Arno*, der hver enkelt tekst sees i sammenheng med Holzers utvikling av estetiske elementer og kunstneriske form.

I kapittel 4, *Installasjon for Agder*, diskuterer jeg først forutsetningene for utsmykkingsprosjektet og etableringen av samarbeidet mellom KORO og Norsk forskningsråds program for kulturstudier. I den andre delen av kapittelet vil jeg ta utgangspunkt i de to tekstene av Larsen og Annfelt som tilnærmer seg utsmykkingen ut fra et genusteoretisk og kunstnerisk perspektiv. I denne sammenhengen vil jeg redegjøre for idékonseptets retningslinjer under dets tre overskrifter *Hva er egentlig kjønn?*, *Språket* og *Kunsten*. Videre vil jeg diskutere *Installasjon for Agder* i forhold til Miwon Kwons teorier om det stedsspesifikke kunstverket. Avslutningsvis vil jeg analysere de tre tekstene *Truisms*, *Living* og *Arno*, med fokus på deres poetiske form og tematiske aspekter.

I kapittel 5, *Installasjon for Agder: språket og sansningen*, vil jeg først tilnærme meg noe litteratur som diskuterer forholdet mellom tekst og materiale i resepsjonen av Holzer. I 5.1 *Kroppen og kunsten*, vil jeg diskutere hvordan forholdet mellom disse to faktorene er tett sammenbundet gjennom hele hennes kunstnerskap. Videre vil jeg gjøre en sammenlikning av

*Installasjon for Agder og Green Table*¹⁰ med fokus på hvordan det foreliggende konseptet ved Universitetet i Agder har formet Holzers installasjon. Etterfølgende vil jeg diskutere hvordan Holzer anvender et anonymt subjekt og eliminerer sitt eget forfatter-jeg i de tre tekstene, samt hvordan dette reflekteres i hennes egen unngåelse av å uttrykke seg politisk. Videre vil jeg diskutere Gordon Hughes' teori om at Holzers setninger i *Truisms* er arbitrære midler for betrakterens tolkning av teksten. Etterfølgende vil jeg analysere betydningen av dette i relasjon til at installasjonen er plassert på en utdannelseinstitusjon.

I 5.2 *Holzer og det poetiske språket*, vil jeg undersøke hvordan Cixous' teorier om det poetiske uttrykket kjennetegner det kvinnelige språket. Etterfølgende vil jeg se dette i sammenheng med Holzers tekster, som basert på et konsept om fri og arbitrær tolkning. Videre vil jeg diskutere denne tendensen i Holzers tekster med utgangspunkt i poststrukturalistisk teori, og med fokus på Cixous' vertleggelse av forholdet mellom politikk og poesi som det kommer frem i det kvinnelige språket. I 5.3 *Installasjon for Agder og estetiske virkemidler*, vil jeg først undersøke hvordan Holzer anvender lyset i relasjon til betrakteren. Dette vil også bli diskutert dels i forhold til Holzers installasjon som stedsspesifikk og knyttet til et konsept. Videre vil jeg redegjøre for mitt møte med *Installasjon for Agder* og vurdere installasjonen i lys av Seels teori om estetisk persepsjon. I 5.4 *Truisms, Living og Arno i nye estetiske elementer*, vil jeg undersøke hvordan tekstens innhold og form får nye uttrykk når de flyttes fra sitt opprinnelige kunstneriske materiale til *Installasjon for Agder*. Spørsmålet vil være hva som skjer når teksten flyttes fra lysende bokstaver på LED-skjermer og projeksjoner, til steinen hvor skriften kun er svake inskripsjoner i overflaten. I den siste delen av kapittelet vil jeg undersøke hvordan idékonseptets fokus på den menneskelige kroppens erfaring, kan sees i sammenheng med *Installasjon for Agder* og temaet "kjønn og utdanning".

I Kapittel 6, *Avslutning* vil jeg i den første delen stille spørsmålet om et tema som "kjønn og utdanning" er relevant og aktuelt i vår tid, før jeg undersøker om kroppens rolle har betydning i sosiale diskurser kritiske til kjønn. Videre vil jeg gjøre en oppsummering av den utførte analysen av Holzers kunstnerskap og *Installasjon for Agder* og oppsummere diskusjonen om hvordan temaet "kjønn og utdanning" kommer til uttrykk i tekstinstallasjonen *Installasjon for Agder*.

¹⁰ *Green Table* (1992) er en av Holzers installasjoner som er på Universitetet i California, San Diego. Jeg bruker denne installasjonen i sammenlikning til *Installasjon for Agder*, da de har formale likheter og er plassert inn i en utdannelseskontekst.

2 Det poetiske språk og estetisk persepsjon

2.1 Poststrukturalisme og feminisme

Fransk-Algeriske Jacques Derrida (1930 – 2004) er en av de fremste postmoderne filosofer og han etablerte begrepet *differanse*, som et utgangspunkt for dekonstruksjonen.¹¹ Derrida skriver i *Of Grammatology* at “there is nothing outside of the text”, hvilket understreker essensen av denne teorien.¹² For Derrida er differansene innad i skriften grunnleggende for all form for meningsproduksjon som immanent betinget. For å illustrere sin teori anvender han det franske ordet *différance*.¹³ Ordet er en neologisme Derrida selv har konstruert som er en intendert feilstaving av *différence*. Når *a* ikke kan høres i språket, ettersom de to ordene uttales likt, understreker han at forskjellene i språket bare kan sees i skriften. *A* er derfor et tegn som skaper en annen betydning av ordet i seg selv. Ordet *différence* er fra ordet *différer* som betyr *differing* og *deferring* på engelsk. Begge betydningene viser til egenskaper i skriften: den førstnevnte assosierer Derrida med skriften som delt, den andre til skriften som ufullstendig og bevegelig. Sistnevnte kan sees i lys av den semiotiske forskjellen mellom tegn og det virkelighetsorienterte som arbitrært. Essensen av Derridas teori om differanse er dermed basert på språket som et system av forskjeller, der det enkelte tegnet er muligjort fra dets forskjell fra andre tegn. Differansen danner et spill av forskjellighet, der det er den dynamiske glidningen mellom bestanddeler i teksten som avgjør mening.¹⁴

Derridas teori om differanse, orienterte den nye poststrukturalistiske feministiske bevegelsen om hvordan språket er basert på essensielle meninger. Forholdet mellom binære opposisjoner i det vestlige metaspråket ble viktig i en orientering om et hierarki basert på motsetninger.¹⁵ På denne måten blir subjektet formet gjennom ekskluderende operasjoner, som førte til den poststrukturalistiske feminisismens interesse for hvilke konsekvenser denne

¹¹ Dekonstruksjonen som fortolkningsmetode er basert på en radikaliserings av strukturalisten Ferdinand Saussures semiotiske system, og blir derfor referert til som poststrukturalistisk. Den semiotiske modellen tar sitt utgangspunkt i forholdet mellom signifikant og signifikat: tegnets uttrykkside og innholdsside, som arbitrære og konvensjonelt bestemt.

¹² Jacques Derrida, *Of Grammatology*, overs. av Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997), 158

¹³ Jacques Derrida, “Différance”, i *Literary Theory: an anthology*, 2 utg. red. av Julie Rivkin og Michael Ryan (Malden: Blackwell, 2004), 279

¹⁴ Ellen Mortensen, Cathrine Egeland og Randi Gressgård, *Kjønnsteori* (Oslo: Gyldendal akademisk 2008), 87

¹⁵ Marie-Louise Svane “Feminister i det postmoderne”, i *Køn og moderne tider: en antologi*, red. av Marie-Louise Svane og Tania Ørum (København: Tiderne Skifter, 1991), 29

ekskluderingen fører med seg for kvinnen. Teorien er grunnlagt i differansen som bestående av polare motsetningspar, der betydningen av det ene begrepet baseres på hva det andre begrepet er. I et kjønnteoretisk perspektiv er den metafysiske størrelsen av mann/kvinne representerende for dette uendelige spillet av forskjeller. Binære opposisjoner er knyttet til forhold mellom tale/skrift, betydning/form, sinn/kropp, natur/kultur, positiv/negativ, subjekt/objekt, fornuft/følelser og hard/myk. Da all mening er effekt av språkets interne logikk, kan en aldri beskrive noe fullverdig ettersom språkets bestanddeler alltid vil markeres av mottakerens uforutsigbarhet. I lys av det binære systemet finnes det ikke et kjønn, en bevissthet eller et subjekt som er foreliggende eller uavhengig av meningsproduksjonens uendelige spill av differanse.

På den ene siden har teorien om differanse blitt tatt i bruk av poststrukturalistiske feminister, som anvender Derrida sin lingvistikk i en tilnærming til hvordan kvinnen undertrykkes i metaspråket. På den andre siden har feminister argumentert mot denne formen for feminisme med utgangspunkt i empiriske forhold. Denne kritikken baserer seg på påstanden, om at poststrukturalismen fremstiller kvinnen som en symbolsk konstruksjon. På denne måten har de avskaffet det kvinnelige subjektet, i forestillinger om kjønn i en organisering av egenskaper og essenser. Poststrukturalistene er derimot opptatt av det anti-essensialistiske, og mener at 1960-tallets fokus på det biologiske kjønn understreker en kvinnelig essens og biologisk determinisme uten kontakt med sosiale betydnings-sammenhenger.¹⁶ Det er likevel flere poststrukturalister som anvender en form for “strategisk essensialisme”, hvor de bruker termene mann/kvinne for å skape bevissthet om den nåværende tilstand.¹⁷

Liz Frost understreker hvordan poststrukturalismen skaper et distansert forhold mellom akademia og feministisk praksis. Hun skriver: “Liberating as this may seem to be, it does also underline the already existing dislocation of academic feminism from feminist practice.”¹⁸ Poststrukturalisten H el ene Cixous skriver tekster som går på tvers av disse skillene. Med utgangspunkt i Derridas dekonstruksjon og hans språkteori, s oker Cixous å fremme bevisstheten om en ny slags tekstknyttet til måten kvinner produserer den på.

¹⁶ Toril Moi, *Hva er en kvinne?: kjønn og kropp i feministisk teori* (Oslo: Gyldendal, 1998), 53

¹⁷ Mortensen, Egeland og Gressgård, *Kj onnsteori*, 94

¹⁸ Liz Frost, *Young Women and The Body: A Feminist Sociology* (Houndmills: Palgrave, 2001), 26

2.2 H el ene Cixous og kvinnelig skrift

“Censor the Body and you censor breath and speech at the same time. Write yourself. Your body must be heard”¹⁹ skriver H el ene Cixous (1937) i “The Laugh of Medusa”. Sitatet er rettet mot hovedpoenget i Cixous’ litter ere prosjekt, der kvinnens kropp, språk og samfunn er tett sammenbundet. Cixous har en sentral rolle innenfor fransk litteraturteori, politikk og filosofi, og har også produsert poesi og flere dramatiske verk. “The Laugh of Medusa” utgj or sammen med “Sorties” fra *The Newly Born Woman* en fusjon av disse forskjellige feltene, sammenvevd i en praktisk rettet redegj orelse av hennes teorier omkring kvinnelig tekstproduksjon. For å unngå essensialistiske definisjoner omkring ord som *feminist* og *teori* fraskriver Cixous seg tradisjonelle retningslinjer for akademisk skiving, som har resultert i at hennes essays refereres til som anti-teoretiske.²⁰ For Cixous er ordet *genre*, som betyr både *sjanger* og *kj onn* på fransk, en og samme sak. I hennes tekster, skj onnlitter ere så vel som teoretiske, inkorporerer hun en gjenklang av litter ere europeiske forfattere som arbeider på tvers av sjangrer.

Cixous’ praksis er fordelt mellom kvinnelig skrift og erkjennessskrift, mellom lingvistikk og psykoanalyse. De forskjellige formene kan ikke skilles fra hverandre, da Cixous til stadighet går på tvers av kategoriske forhold. Skriften opprettholdes av *Loven*, og skaper logikk i språkets opposisjoner og struktur: den er Gud, samfunnet, mannen og *de*.²¹ Ettersom temaene i erkjennessskriften er det underbevisste og glemte, omhandler det lingvistiske og den kvinnelige skriften balansen mellom makt og frihet. I disse forholdene trekker Cixous linjer mellom sosial struktur i samfunnet og mulighetene som ligger grunnlagt i lingvistiske forhold. For å finne sin frihet, gir hun seg selv “a poet’s rights, unless I would not dear to speak.”²²

Cixous betrakter seg selv som en etterf olger av Derrida, i deres felles bakgrunn som j oder av fransk-algerisk opphav, som er en betydningsfull del av Cixous’ erindringskrift. Sammen ga de ut verket *Veils* i 1996 som er en diffus sammensetning av selvbiografiske tekster, samt felles og forskjellige redegj orelser av deres spr akfilosofier. Derrida beskriver

¹⁹ H el ene Cixous, “The Laugh of Medusa”, i *Women and Values: readings in recent feminist philosophy*, red. av Marilyn Pearsall, overs. av Keith Cohen og Paula Cohen (Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1999), 77

²⁰ Toril Moi, *Sexual/ Textual Politics: Feminist Literary Theory* (Routledge: London og New York, 1985), 102

²¹ H el ene Cixous, *Readings: The poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector and Tsvetayeva*, overs. av Verena A. Conley (New York: Harvester Wheat sheaf, 1992), 25

²² H el ene Cixous, “Extreme Fidelity”, i *Writing Differences: Readings from the seminar of H el ene Cixous*, red. og overs. av Susan Sellers (New York: St Martin’s Press, 1988), 15

Cixous som “a poet-thinker, very much a poet and a very thinking poet.”²³ Deres språkteorier er også grunnlagt i ideen om differanse, som markeres i Cixous’ bruk av det poetiske og bevegelige språket. Forskjellen mellom Cixous’ og Derridas kritikk av den vestlige logosentrismen, er Cixous’ forhold til begrepsmessige definisjoner og augmentativ logikk som hun aktivt ønsker å avskaffe. Logikkens manglende grunnlag er også det største problemet en leser med analytiske intensjoner møter på i lesningen av Cixous’ tekster. Likevel må det tas til etterretning at dette er selve essensen av hennes prosjekt. Å definere Cixous som en språkfilosof i poststrukturalistisk tradisjon, vil være å redusere det levende ved hennes litterære tekster.

Likheten mellom Cixous’ og Derridas prosjekt er leken mellom differanser i språket.²⁴ Ordet *voler* kan både oversettes fra fransk til *steel* og *fly* på engelsk, et forhold Cixous forklarer som “Flying is woman's gesture-flying in language and making it fly.”²⁵ Ordet *fly/steel* er rettet mot bevegeligheten i språket i lys av differansen, men også i form av en interesse for at en leser skal kunne “stjele” ord og sette dem inn i en kontekst der de blir levende på nytt.²⁶ Språkleken er sentral i Cixous’ prosjekt, der leseren ikke bare blir oppfordret til å aktivt produsere skrift, men aktivt forholde seg til tekstens lek i seg selv. Cixous ønsker at en tolker skal kunne spille prosjektet videre der oversettelsene også blir en del av det levende tolkningsspillet. Det er ikke bare avansert å forholde seg til Cixous’ poetiske og metaforiske språk i en analyse, men kreativiteten er nødt til å slippe til der hun også konstruerer sine egne neologismer.

Cixous mener at historien og språket er konstruert i mannens favør, der kvinnen må skrive seg inn i sin rettmessige plass i samfunnet. Hun skriver i “The Laugh of Medusa” at “Writing has been run by a libidinal and cultural-hence political, typically masculine-economy.”²⁷ I Susan Sellers sin bok *Writing Differences* siterer hun Cixous fra en forelesning ved navn “Extreme Fidelity” der hun uttrykker at kjønnet ikke er anatomisk, men at hun snakker om feminin og maskulin kulturell konstruksjon, som er ulogisk og går i arv.²⁸ Cixous skriver “At the present time, defining a feminine practice of writing is impossible with an

²³ Jacques Derrida, sitert i Ian Blyth og Susan Sellers, *Hélène Cixous: Live Theory* (London: Continuum, 2004), 67

²⁴ Ingrid K. Fredriksen, *Spøkelsesskrift: Språk, identitet og frigjøring I Ingrid Bachmanns Malina (1971) og Hélène Cixous Le jour où je n'étais pas là (2000) i lys av écriture feminine*, masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap (Oslo: Universitetet i Oslo, 2010), 22

²⁵ Cixous, “The Laugh of Medusa”, 82

²⁶ Fredriksen, *Spøkelsesskrift*, 26

²⁷ Cixous, “The Laugh of Medusa”, 77

²⁸ Cixous, “Extreme Fidelity”, 18

impossibility that will continue: for this practice will never be able to be theorizes, enclosed, coded, which does not mean it does not exist.”²⁹

I det mennesket tar i bruk den nye og kvinnelig skriften, slippes det også fritt fra språkets hierarki. Cixous’ poesi er i følge Verena A. Conley “defined not in opposition to prose, but as the subversion of codes, clichéd, ordinary language – necessary to social transformation.”³⁰ Denne formen for selvskrivning innebærer som nevnt å lamme all form for etablert og sjangerbasert tekstproduksjon, med ambisjon om å etablere en spontanitet og kreativitet med utgangspunkt i den kvinnelige kroppen. Den poetiske skriften skal i Cixous’ metaforiske essens skrives i et hvitt blekk – det kvinnelige blekket som knyttes til morsmelken. Det poetiske er den eneste formen for skriving som kan oppheve kvinnens taushet som ”somewhere else that can escape the infernal repetition”³¹ av det hierarkiske språket. I Cixous’ tekst “Sorties” i *The Newly Born Woman* står overskriften “Where is she?” før hun setter opp en liste av de binære systemets opposisjoner mellom subjektet og negasjonen.³² For Cixous er de binære opposisjonene basert på en voldelig og hierarkisk struktur:

a universal Battlefield. Each time, a war is let loose. Death is always at work.
Father/Son Relations of authority, privilege, force.
The Word/Writing Relations: opposition, conflict, sublimation, return.
Master/Slave Violence. Repression.
We see that ‘victory’ always comes down to the same thing: things get hierarchical.³³

I den poetiske skriften oppstår det paradokser, som Cixous ser på som et naturlig resultat av den frie skriften i avskaffelsen av den augmentative logikken: “Nearly the entire history of writing is confounded with the history of reason, of which it is at once the effect, the support, and one of the privileged alibis. It has been one with the phallogocentric tradition.”³⁴ I “The Laugh of Medusa” disse paradoksene brukt med intensjon, der Medusa som en mytologisk karakter symboliserer det kvinnelige paradokset i seg selv: mellom skjønnhet og trussel, og fatalitet og moderlighet.

Cixous’ teori er kritisert for å være essensialistisk, fordi hun anvender det kvinnelige og mannlige som termer. Hennes bruk av disse er likevel ikke knyttet til det biologiske: “The use of the word ‘feminine’ is one of the curses of our times. (...) I speak of a decipherable

²⁹ Hélène Cixous og Catherine Clément, *The Newly Born Woman*, overs. av Betsy Wing (London: I. B. Tauris Publishers, 1996), 92

³⁰ Verena A. Conley, *Hélène Cixous: Writing the Feminine* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1984), 5

³¹ Hélène Cixous, sitert i Blyth og Sellers, *Hélène Cixous*, 3

³² Moi, *Sexual/Textual Politics*, 10

³³ Cixous og Clément, *The Newly Born Woman*, 64

³⁴ Cixous, “The Laugh of Medusa”, 77

libidinal feminine economy.”³⁵ På denne måten kan det vurderes om Cixous anvender en strategisk form for essensialisme, eller som Susan Sellers forklarer det: ”Hélène Cixous’ adoption of the term ’feminine’ derives from the description of a particular type of response to the laws which govern patriarchy.”³⁶

2.3 Martin Seel og estetisk persepsjon

I *The Aesthetics of Appearing* diskuterer Martin Seel (1954) erfaringen av det estetiske objektet med utgangspunkt i begrepet *tilsynkomst*, som igjen er forbundet med *nuet*.³⁷ På samme måte tar fenomenologien utgangspunkt i at bevisstheten i seg selv aldri er alene, men alltid *av noe*.³⁸ Denne vurderingen tilnærmer også Hans-Georg Gadamer seg da han understreker at enhver hermeneutisk forståelse “begins and ends with the thing itself.”³⁹ Det er som en forlengelse av disse to vitenskapsteoretikernes tilnærmingsformer at Seel understreker, at det er et misforstått konsept at intensiteten ved den estetiske opplevelsen av et objekt blir redusert ved at betrakteren vet hva den ser. Utgangspunktet for en analyse av den estetiske persepsjonen ligger derfor ikke “in a concept of appearances conceived prior to all process of conceptual understanding but a concept of the conceptually graspable given”.⁴⁰ Selv om den estetiske erfaring som *tilsynkomst* er uavhengig av om det er snakk om et kunstobjekt eller andre objekter som tilnærmes, skiller Seel mellom hverdagslige objekter og objekter produsert med kunstnerisk intensjon.⁴¹

Den hermeneutiske fenomenologien kjennetegnes ved en kritikk av den rene fenomenologiens mangelfulle interesse for det kontekstuelle, som i Gadamers tilfelle omhandlet sosiale og lingvistiske forhold. Hans fokus ligger på hvordan disse forholdene kommer til uttrykk i kunsten, der betrakteren og verden skaper hverandre, hvor språket og væren er to sider av samme sak.⁴² Hermeneutikkens forhold til språket innebærer likevel ikke en reduksjon av kunsten til ordet i seg selv, men et fokus på at de lingvistiske forhold som menneskelig erfaring ikke er isolert, men basert på det dialogiske i språket. Nicolas Davey

³⁵ Hélène Cixous, sitert i Helen Wilcox, *The Body and the Text: Hélène Cixous, reading and teaching* (Hemel Hempstead: Harvester Wheat sheaf, 1990), 36

³⁶ Susan Sellers, “Introduction”, i *Writing Differences: Readings from the seminar of Hélène Cixous*, red. av Susan Sellers (New York: St Martin’s Press, 1988),

³⁷ Martin Seel, ”The Aesthetics of Appearing”, i *Radical Philosophy*, nr.118 (mars/ april, 2003), 19

³⁸ Nicholas Davey, ”The Hermeneutics of Seeing”, i *Interpreting Visual Culture, Explorations in the hermeneutics of the visual*, red. av Ian Heywood og Barry Sandwell (New York: Routledge, 1999), 14

³⁹ Hans- Georg Gadamer, sitert i Davey, ”The Hermeneutics of Seeing”, 14

⁴⁰ Seel, “The Aesthetics of Appearing”, 19

⁴¹ Ibid.

⁴² Davey, ”The Hermeneutics of Seeing”, 5

refererer i sin tekst ”The Hermeneutics of Seeing” til språket som “essentially dialogical”⁴³ som han beskriver videre som:

The use by hermeneutics of linguistically as a paradigm for getting grips with the ‘event’ of understanding focuses on the experience of having something brought to mind and that experience is, in turn, used to unravel our experience of art (...) the notion of having something ‘brought to mind’ is connected with the idea of being able to see ‘beyond’ that which is immediately visible.⁴⁴

I sin redegjørelse poengterer Seel at den utøvende persepsjonens øyeblikkelighet, markeres av en “her og nå”-opplevelse av det estetiske objektets tilsynekomster.⁴⁵ I lys av Gadammers vurdering av det kontekstuelle, kan tilsynekomsten av fenomenets vesen aldri bli fullstendig definert i form av tolkning. Dette er det naturlige utfallet av en tolkning som skjer i “her og nå”-opplevelsen av et objekt, der persepsjonen er individuell og tolkningene aldri kan stagnere i møte med forskjellige meningshorisonter. Oppmerksomheten som rettes mot disse tilsynekomstene er avgjørende for den estetiske persepsjonen, som Seel definerer som “the opening zone of a appearing in which reality is revealed from a different otherwise inaccessible, side.”⁴⁶ Her vektlegger Seel at det ikke er en annerledes verden betrakteren observerer, men at betrakteren oppfatter verden annerledes i det den estetiske persepsjonen utføres. Seel gjør en videre vurdering av Gadammers poeng om sannheten i objektets presentasjon, der han uttrykker at denne realiteten ved objektet vises fra en side som ellers er utilgjengelig. Seel forklarer hvordan denne prosessen er bevegelig, når han skriver at “aesthetic attentiveness to what happens in the external world is (...) an attentiveness to ourselves too: to the moment here and now.”⁴⁷ Betrakterens fokus rettes dermed ikke bare det estetiske objektet, men også tilbake til seg selv.

⁴³ Davey, ”The Hermeneutics of Seeing”, 23

⁴⁴ Ibid. 10

⁴⁵ Seel, “The Aesthetics of Appearing”, 19

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Martin Seel, *Aesthetics of Appearing*, overs. av John Farrell (Stanford: Stanford University Press, 2005), 16

3 Jenny Holzer og hennes kunstnerskap

3.1 Jenny Holzer

Truisms (1977-79)

Inflammatory Essays (1979-82)

Living (1980-82)

Survival (1983-85)

Under a Rock (1986)

Laments (1988-89)

Mother and Child (1990)

War (1992)

Lustmord (1993-94)

Arno (1995-97)⁴⁸

Jenny Holzer er en av vår tids mest anerkjente samtidskunstnere, best kjent for offentlige kunstprosjekter og sin politiske interesse. Holzer ble født i Gallipolis, Ohio, USA i 1950 og har høyere utdanning fra Rhode Island School of Design, hvor hun ble uteksaminert med Master of Fine Arts i 1977. I løpet av sin utdanning gjorde Holzer flere eksperimentelle arbeider med trykk, installasjon, skulptur og video, før hun avla eksamen i klassisk maleri. Samme år flyttet Holzer til New York for å være stipendiat hos Whitney Independent Study Program og det var i kunstmetropolen Holzer skulle finne sitt kunstneriske uttrykk i teksten og bli inspirert til å produsere sin første og anerkjente tekst *Truisms*. Med hennes engasjement i kunstnergruppen Colab etablerte Holzer en interesse for det offentlige publikum og rommet utenfor galleriet som kunstscene. Hun har brukt tekster skrevet av forskjellige skribenter, men frem til 1997 produserte hun ti egne tekster der *Truisms* er den første teksten, og *Arno* den siste. De ti tekstene er blitt brukt hver for seg eller kombinert, i forskjellige installasjoner, i

⁴⁸ I 1996 deltok Holzer på Firenze-biennalen hvor hun opplyste elven Arno, med en ny teknikk i form av projeksjoner med sterke xenon-lamper. I perioden fra denne teknikken ble innført og til Holzer begynte å produsere sine egne tekster i 2001, er teksten blitt betegnet som *Arno*, men også *Xenon*, *Blue*, *OH* og *Erlauf*. Jeg anvender *Arno* som betegnelse fordi litteraturen skrevet om *Installasjon for Agder* gjør det samme.

gallerier og offentlige omgivelser. Tematisk er tekstene preget av Holzers politiske engasjement og i struktur skilles de mellom separate setninger, som i teksten *Truisms*, og korte mer sammenhengene setninger, som i teksten *Arno*.⁴⁹

Holzers kunstproduksjon fra *Truisms* og frem til 1989 bærer preg av hennes interesse for å formidle tekstene i det offentlige rom og i urbane omgivelser. Disse tekstene er av enkel og kortfattet karakter med eksplisitt tematikk, hvor intensjonen er å nå ut til betrakteren.⁵⁰ Holzer sier om sine tekster at hun “from a political standpoint, (I) was drawn to writing because it was possible to be very explicit about things.”⁵¹ Selv om tekstene tar opp temaer som bevisstgjør tilskueren om kjønn, seksualitet, død og vold, arbeider hun også med en form for ironisk distanse.⁵² De senere tekstene er preget av et mer subjektivt uttrykk, samtidig som at Holzer fokuserte mer på det intime gallerirommet. I disse installasjonene overtar hun rommene med lysende tekster og bevegelse og former de estetiske materialene etter arkitekturen. *Arno* skiller seg derimot fra de siste tekstene på dette punktet, da teksten ble produsert for å opplyse vegger på sentrale steder i storbyer.

Holzers arbeider kan sees i sammenheng med to forskjellige kunstuttrykk som ble utviklet på 1970-tallet: i nye feministiske teoretiseringer omkring lingvistikk og språk i videreførelsen av konseptualismen. Holzer sier “my predecessors, (...) include everyone from the conceptualists to the Dadaists and even some Utopian social theorists.”⁵³ Det er med det postmoderne bruddet med den moderne autonome estetikken, at den politiske kunsten ble mer eksplisitt i uttrykk. Dette skiftet var grunnlagt i kulturelle forandringer i vesten, med nye former for teknologi for produksjon, reproduksjon og kommunikasjon. Dette gjorde det umulig å forholde seg til grenser mellom kunstnerisk produksjon og teknologisk reproduksjon, autonomi og kommersialisering. Omveltningene i samfunnet åpnet også opp for nye former for kunstneriske uttrykk. I teksten ”Hvor er vi så henne? – om postmodernisme og feminisme” vurderer Tiana Ørum feminismen på 1970-tallet i en postmoderne kontekst, med

⁴⁹ Diane Waldman, “The Language of Signs” fra katalog til utstillingen *Jenny Holzer: Guggenheim Museum* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum og Harry N. Abrams, 1989), 9

⁵⁰ Joan Simon, “Other Voices, Other Forms”, fra katalog til utstillingen *Jenny Holzer: Protect Protect* (Ostflindern: Verlag Hatje Cantz, 2009), 19

⁵¹ Jenny Holzer, sitert i Elisabeth A.T. Smith, “Protect Protect: the socially useful art of Jenny Holzer”, fra katalog til utstillingen *Jenny Holzer: Protect Protect* (Ostflindern: Verlag Hatje Cantz, 2009), 27

⁵² Jo Anna Isaak, *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*, 1 utg. (London: Routledge, 1966), 39

⁵³ Jenny Holzer, uttaler i Bruce Ferguson, “Wordsmith: an interview with Jenny Holzer”, *Art in America* vol. 74, nr. 12 (Des, 1986), 111

fokus på den nyetablerte poststrukturalismen.⁵⁴ Ørum mener at det poststrukturalister og feminister har til felles, er interessen for å omtolke den vestlige kulturens tradisjonelle orden og verdier.⁵⁵ Hun forklarer det postmoderne prosjekt som “et forsøg på at dekonstruere den vestlige kulturtraditions hierarkiske orden, vende op og ned på traditionelle definitioner og åpne sprækker i diskurserne, hvor andre betydninger kan opstå.”⁵⁶

I boken *Feminism and Contemporary Art: The Revelutionary Power of Womens Laughter* skiver Jo Anna Isaak hvordan Holzer tar i bruk koder forbeholdt kommersialiseringens virkemidler.⁵⁷ På denne måten fungerer tekstene som avsløring av den markedsførende maktkonstruksjonen som preger det urbane rommet. I følge Isaak brukes denne infiltreringsstrategien av flere kvinnelige kunstnere i tiden: av Barbra Kruger som arbeider med det samme tekstlige mediet som Holzer, og Cindy Sherman, som kritisk anvender konsumkulturens tegn. Isaak refererer til gruppen kvinnelige kunstnere som “deconstructivist school”, da de i form av dekonstruksjonistisk metode tar tilbake sin plass i det offentlige rommet de tidligere har blitt ekskludert fra.⁵⁸ Hal Foster bruker også dekonstruksjon som begrep for å redegjøre for Holzers bruk av språk som et av kommersialiseringens virkemidler.⁵⁹ I artikkelen “Subversive Signs” skriver han at “both internal and contextual, for the *Truisms* contest the bad faith of the ads on the street – and, implicitly, the ‘falce homogeneity’ of all signs.”⁶⁰

Spørsmålet om hvorvidt Holzer er en konseptkunstner, er en avgjørende del i resepsjonen av hennes kunstnerskap. Det likevel en dimensjon i Holzers kunstverk som skaper relasjon mellom den stedspesifikke plasseringen og bruk av materiale. Diane Waldman påpeker hvordan Holzer skiller seg fra konseptualistiske kunstnere som Joseph Kosuth, ved at hun anvender dypt personlige tekster.⁶¹ Gordon Hughes tilnærmer seg dette spørsmålet i teksten ”Power’s Script: Jenny Holzer’s art after Art After Philosophy”. Han mener den kontekstuelle plasseringen er avgjørende i alle Holzers installasjoner, en faktor som er tilsidesatt i

⁵⁴ Tiana Ørum, “Hvor er vi så henne?”, i *Køn og moderne tider: en antologi*, red. av Marie-Louise Svane og Tania Ørum (København: Tiderne Skifter, 1991), 9

⁵⁵ Ørum, “Hvor er vi så henne?”, 22

⁵⁶ Ibid. 12

⁵⁷ Isaak, *Feminism and Contemporary Art*, 39

⁵⁸ Ibid. 33

⁵⁹ Anne K Jortveit, *Mellom 'street-talk' og 'klagesang': den amerikanske billedkunstneren Jenny Holzers tekstinstallasjon Laments analysert i et litteraturvitenskapelig perspektiv*, hovedfagsoppgave i litteraturvitenskap (Oslo: Universitetet i Oslo, 1998), 8

⁶⁰ Hal Foster, “Subversive Signs”, *Art in America*, vol. 70, nr. 10 (nov, 1982), 90

⁶¹ Waldman, “The Language of Signs”, i *Jenny Holzer: Guggenheim Museum*, 14

resepsjonen av Holzer i skyggen av det tekstenes innhold. Hughes forklarer hva denne diskursen består av i begynnelsen av ”Power’s Script”:

Untangling the knotted strands of language from its material support and context has been a consistently vexed problem within the critical reception of Jenny Holzer's work. For many critics the artistic substance of Holzer's work lies in its text: dematerialised into language, stripped of authorial voice, and directly engaged, as a result, with the precedent of Conceptual art. David Joselit, for example, stresses Holzer's linguistic relationship to Conceptualism while consistently referring to her work as ‘text’. For others her work is context-specific (...). Hal Foster, for instance, describes Holzer's work as a ‘situationist strategy’ that is “site-specifically” critical of the ideologies of everyday life’. Or, as Jeanne Siegel writes, ‘Context is crucial to the impact of [Holzer's] work in its underlining and relating of the political systems of the “art” world and the “real” world’.⁶²

I dette sitatet forklarer Hughes hvordan diskusjonen omkring Holzers tekster er delt i spørsmålet om hvilket uttrykk som skal vektlegges. Holzer sier i intervju med Benjamin H. D. Buchloh: “I learned about Kosuth at RISD and had the notion that Conceptualism encouraged artwork that was dematerialized, and I liked that. I glimpsed more than read much of the attendant language but was reassured that words could be art.”⁶³

Konseptualismen som begrep ble først brukt av Sol LeWitt om minimalismens fokus på intellektualiseringen av kunsten:

In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.⁶⁴

Likevel var det ikke før Kosuth og hans tekst “Art After Philosophy” at konseptkunsten ble formet og samtidens kunstnere begynte å bevege seg mot forskjellige kunstuttrykk som tekst, foto, video, performance og installasjonskunst. Kosuth gjorde Marcel Duchamp til retningens forgjenger ved å se til hans teori om *redymades*, der Duchamp eksperimenterte med å ta det hverdagslige objektet ut av dets omgivelser og inn galleriet. Forholdet mellom Duchamp og konseptualismens hovedtanke er kunstnerens egen intensjon ved objektet, der det avgjørende for objektets kunstneriske status er konseptet eller ideen bak kunstverket. Slik ble det estetiske uttrykket som tidligere hadde vært kunstens holdepunkt tilsidesatt i den idebaserte intensjonens favør. Kosuth eksperimenterer med de forskjellige aspektene ved semiotikk i det ikoniske verket *One and Three Chairs* hvor en stol, et bilde av stolen og definisjonen av ordet stol blir satt sammen i ett fullstendig verk: “In other words, the propositions of art are not

⁶² Gordon Hughes, ”Power’s script: Jenny Holzer’s art after Art After Philosophy”, *Oxford Art Journal*, vol 29, nr. 3 (2006), 421 <http://oaj.oxfordjournals.org/content/29/3/419.full.pdf+html>

⁶³ Jenny Holzer, uttaler i Benjamin H.D Buchloh, “An Interview with Jenny Holzer”, fra katalog til utstillingen *Jenny Holzer: Protect Protect* (Ostflindern: Verlag Hatje Cantz, 2009), 117

⁶⁴ Sol Lewitt, “Paragraphs on Conceptual Art”, fra katalog til utstillingene *Sol Lewitt: Wall Drawings from 1968 to 2007* og *Sol LeWitt: Color*, red. av Béatrice Gross (Zürich: JRP Ringier, 2012), 208

factual, but linguistic in character – that is, they do not describe the behaviour of physical, or even mental objects: they express definitions of art, or the formal consequences of definitions of art.”⁶⁵

Mary Kelly er en av de tidligste konseptualistiske kunstnerne som visualiserte forholdet mellom feminisme og teorier omkring lingvistikk og språk i sine kunstverk.⁶⁶ Kellys arbeider var store og prosessuelt utformet over lengere tidsperioder, hvor hun utforsket forholdet mellom forskjellige visuelle uttrykk og språket, med utgangspunkt i psykoanalytiske teorier. Kellys mest anerkjente verk er *Post-Partum Document* som demonstrerer en fusjon mellom hennes personlige opplevelse av morsrollen og hennes barn, som hun dokumenterte gjennom seks år. Tematikken i verket glorifiserer ikke det sterke båndet mellom mor og barn, men påpeker heller usikkerhetene og utfordringene ved morsrollen. Verket viser forskjellige objekter relatert til barnets utvikling, simultant med hennes egenproduserte tekst. Kelly er viktig for den feministiske konseptuelle tradisjonen da hun introduserte nye former for visualisering av post-freudianske begreper og psykolingvistikk i kunsten.⁶⁷

3.2 Truisms og det offentlige rom

I wanted a lot simultaneously: to leave art outside for the public, to be a painter of mysterious yet ordered works, to be explicit but not didactic, to find the right subjects, to transform spaces, to disorient and transfix people, to offer up beauty, to be funny and never lie. (...) Text was there along with the light and the light's affect on people.⁶⁸

Teksten *Truisms* består av 200 korte aforismer som uttrykker flere ”stemmer”. Holzer refererte til Ron Clarks varierte pensumliste fra Whitney programmet, da hun forklarte hvordan produksjonen av setningene i *Truisms* begynte.⁶⁹ Pensumlisten kombinerte alt fra estetisk teori til ideologiske samlinger som inneholdt “everything from Marx to structuralism”.⁷⁰ Setningene er bygget opp på en måte som gjør at de leses som forskjellige

⁶⁵ Joseph Kosuth, “Art after philosophy” i *Art after Philosophy and After: collected writings, 1966 – 1990*, red. av Gabrielle Guercio (Cambridge: MIT Press, 1991), 20

⁶⁶ David Joselit, Joan Simon og Renata Salecl, *Jenny Holzer* (London: Phaidon Press, 1998), 46

⁶⁷ Joselit, Simon og Salecl, i *Jenny Holzer*, 47

⁶⁸ Jenny Holzer, uttaler i Buchloh, “An Interview with Jenny Holzer”, i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 117

⁶⁹ I følge Nancy Princenthal innholdt denne pensumlisten blant annet tekster av Bertolt Brecht, Jacques Derrida, Walter Benjamin, John Berger, Harold Bloom, Guy Debord, Giles Deleuze, Felix Guattari, Paul de Man, Terry Eagleton, Umberto Eco, Sergei Eisenstein, Michael Foucault, Martin Heidegger, Roman Jakobson, Julia Kristeva, Jacques Lacan, Claude Levi-Strauss, Juliet Mitchell, Edward Said, Ferdinand de Saussure, Raymond Williams, Freud, Marx og Sartre. Eleanor Heartney, Helaine Posner og Nancy Princenthal, m.fl. *After the Revolution: Women who transformed contemporary art*, 2 utg. (Munich: Prestel, 2013), 179

⁷⁰ Jenny Holzer, sitert i Simon, “Other Voices, Other Forms”, i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 13

stemmer som skaper assosiasjoner til både ideologier og styresett, til uttrykk med svake holdepunkter og fundamentalistiske overbevisninger, eller ironiske morsomheter.

De to første årene hun tilbragte i New York etablerte Holzer også en interesse for det offentlige rommet som kunstscene: “By the time I was in NYC, I knew about (Lawrence) Weiner’s and (Daniel) Buren’s practices, and this encouraged me to go outside to work for a general public, to make pieces that could be seen, then completed by people”.⁷¹ De tretti første setningene i *Truisms* som ble skrevet på fargede plakater, som ble hengt opp i Manhattans gater om nettene. Hennes eneste mål var at noen skulle stoppe og lese, og forhåpentligvis danne seg en mening om de forskjellige setningene.⁷² Videre ble *Truisms* den teksten Holzer skulle bruke mest, som også har fulgt henne gjennom hele kunstnerskapet: på alt fra plakater, LED-skjermer, benker, skilt, t-skjorter og pappkrus. En kan si at *Truisms* er blitt Holzer varemerke, som er den teksten hun er mest kjent for og også den teksten som er mest diskutert og teoretisert.

Etter *Truisms* produserte Holzer en form for oppfølgingstekst som går under navnet *Inflammatory Essays*. Denne teksten ble også skrevet på plakater, men i motsetning *Truisms* ble *Inflammatory Essays* produsert for å leses og studeres i galleriet. Tekstens uttrykk er basert på setninger som er lengre og mer dynamiske enn i den foreliggende teksten, som oppbygd av 100 ord per fargede plakat ble plassert sammen som en veggtape. Den tematiske inspirasjonen er hentet fra store ideologiske verk av historiske personer som Mao og Lenin, men også av anerkjente skribenter som Emma Goldman og Rosa Luxemburg. Den tematiske likheten mellom de to tekstene ligger i sammenstillingen av forskjellige meninger og verdisystemer. Det er det formale uttrykket som skiller dem fra hverandre, hvor setningene i *Inflammatory Essays* er sammenhengende. Etterfølgende produserte Holzer teksten *Living*, der setningene er lengere enn i *Truisms*, men fortsatt oppdelt og står etter hverandre i form av en liste. *Living* var den første teksten der Holzer valgte å trekke frem et menneskelig perspektiv, hvor hun skildrer forskjellige hverdagslige situasjoner og subjektive oppfatninger av disse. Holzer uttaler at “Starting with the *Living* series, which I began in 1980, there was a switch from (...) many view points to a single voice in a more neutral or institutional format. (...) I became ostensibly ‘upper-anonymus’ instead of ‘lower-anonymus’”.⁷³

⁷¹ Jenny Holzer, uttaler i Buchloh, “An Interview with Jenny Holzer”, i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 117

⁷² Joselit, Simon og Salecl, i *Jenny Holzer*, 23

⁷³ Waldman, “The Language of Signs” i *Jenny Holzer: Guggenheim Museum*, 10

Colab-gruppens innflytelse resulterte i et uttrykk som skulle følge Holzer gjennom hele hennes kunstnerkarriere: lyset. I de første installasjonene brukte hun elektroniske LED-skjermene på billboards, og teksten *Survival* var den første som ble laget for å tas i bruk på disse skjermene. I denne forandringen av det estetiske materialet får også Holzers tekster et nytt uttrykk. I *Survival* har Holzer gått ut fra hva hun selv synes var interessant og ettersom de foreliggende tekstene er markert av et pluralistisk innhold, ønsket Holzer i denne teksten å ta et personlig standpunkt.⁷⁴ Dette var begynnelsen på en ny del av Holzers kunstproduksjon, der kombinasjonen av nye estetiske elementer og mer pragmatisk tekst ble introdusert i hennes kunstverk. Dette nye uttrykket skulle også prege de følgende tekstene, der Holzer flyttet fokus mot subjektet og tunge temaer som mellommenneskelig vold, urettferdighet og død.

3.3 Utviklingen av kunstnerisk materiale

Fra 1986 og fremover ble Holzers tekster preget av eksplisitt tematikk som misbruk, krig og vold, men også subjektive og intime temaer. Holzer uttrykker at “However, what you gain indoors is the chance to develop a complex presentation of a lot of ideas. (...) the emotional tone can be richer, you can have more layers.”⁷⁵ Da tekstene ble flyttet inn i gallerirommet, ble de også lenger og Holzer vendte vekk fra de korte aforistiske setningene. Tekstene ble tatt ned fra LED-skjermene i billboards-format, og plassert i smalere LED-rør, som tillot de forskjellige tekstene å bevege seg både vertikalt og horisontalt. Disse lysende tekstene fylte hele gallerirommet med både farger og bevegelse. To av de tidligste eksemplene på galleriinstallasjoner der Holzer anvendte denne nye estetiske dimensjonen, er utstillingen *Laments* på Dia Art Center i 1989 og Holzers første retrospektive utstilling på Guggenheim muséet i New York samme år. Holzer sier om utstillingen *Laments*:

Dia worked on the body, especially when the room went all black for a little too long, and then all the signs came on at once, and this made you feel as if you were levitating. This was an important change made in the programming, once we had these signs.⁷⁶

I dette sitatet forklarer Holzer hvordan bruken av LED-skjermene førte til en forandring i hennes kunstneriske uttrykk, et uttrykk som appellerer til sansene og det kroppslige hos

⁷⁴ Ferguson, “Wordsmith”, 113

⁷⁵ Jenny Holzer, uttaler i Diane Waldman, “Interview, Jenny Holzer and Diane Waldman” fra katalog til utstillingen *Jenny Holzer: Solomon R. Guggenheim Museum* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum og Harry N. Abrams, 1989), 18

⁷⁶ Jenny Holzer, sitert i Simon, “Other Voices, Other Forms”, i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 14

betrakteren. I utstillingen på Guggenheim i ble *Truisms, Inflammatory Essays, Living, Survival, Under a Rock* og *Laments* vist på LED-skjermer i forskjellige farger, som rullerte i spiralen oppover museets sirkulære interiør. I utstillingen *Jenny Holzer* på Neue Nationalgalerie i Berlin i 2001, formet Holzer også LED-skjermene etter arkitekturen, men på en annen måte. Mies van der Rohes museum har vegger av glass, som står som rene flater uten forstyrrende elementer. Holzer anvendte kun taket, men brukte tekstenes refleksjoner og speilinger til å skape en ny dimensjon i rommet.⁷⁷ Museets direktør Angela Schneider forklarer at de lysende tekstene gikk frem og tilbake mens de blinket og flakket, ”making us dizzy and drunk”.⁷⁸ I et intervju gjort med Holzer i sammenheng med denne utstillingen, refererer Henri Cole til teksten anvendt som *OH*. Cole beskriver teksten som simultant skummel og ydmyk, hvor Holzer responderer ved å si: ”Here is a marker, that women should not be killed, not be harmed so often.”⁷⁹

I 1990 skulle Holzer bli første kvinnen til å representere USA på Venezia-biennalen, en utstilling Joan Simon i sin tekst ”Other Voices, Other Forms” refererer til som en “no-way-out situation”.⁸⁰ Simon mener dette var en av de installasjonene som forandret relasjonen mellom kunstverk og publikum. Teksten *Mother and Child* ble presentert i så mange forskjellige former for kunstnerisk materiale at Holzer refererte til utstillingen som “The toaster oven”, på grunn av den intense bruken av tematikk og materiale.⁸¹ I installasjonen tok Holzer i bruk de lineære LED-skjermene, som dekket paviljongens vegger, hvor lyset fra den rullende teksten badet rommet i farger fra gulv til tak. Hun tok også i bruk materiale som skinte tilbake til omgivelsene og Venezia sin historie, der steinen i gulvet var like de i Doge-palasset, og den polerte overflaten minnet om vannets refleksjon. Teksten *Mother and Child* som omhandler morsrollen: ”I FEAR THE ILLNESS. I AM NOT SURE IF THE CHILD AND I ARE SICK. NOW THAT SHE IS BORN I AM AFRAID TO KNOW. I TOUCH HER NECK. I AM NOT CERTAIN I COULD CARE FOR HER.”⁸² I sitt intervju med Holzer spør Joan Simon om hvorfor Holzer beveget seg fra det flertydige uttrykket i sine tekster, til den

⁷⁷ Henri Cole, ”Jenny Holzer in conversation with Henri Cole” fra katalog til utstillingen *Jenny Holzer: Naue Nationalgalerie*, red. av Alanna Gedgaudas, Brenda Phelps og Karin Thomas (Berlin: American Academy in Berlin, 2001), 114

⁷⁸ Angela Schneider, ”Jenny Holzer OH”, fra katalog til utstillingen *Jenny Holzer: Naue Nationalgelrie*, red. av Alanna Gedgaudas, Brenda Phelps og Karin Thomas (Berlin: American Academy in Berlin, 2001), 104

⁷⁹ Cole, ”Jenny Holzer in conversation with Henri Cole”, i *Jenny Holzer: Naue Nationalgalerie*, 116

⁸⁰ Simon, ”Other Voices, Other Forms”, i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 15

⁸¹ Jenny Holzer, sitert i Simon, ”Other Voices, Other Forms”, i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 14

⁸² Jenny Holzer, del av teksten *Mother and Child*, Joselit, Simon og Salecl, i *Jenny Holzer*, 138

kvinnelige og personlige stemmen i *Mother and Child*. Holzer svarer at teksten var et resultat av både selvbevissthet og stress, som gikk utover forholdet til hennes datter.⁸³ Denne teksten illustrerer det uttrykket som ble utformet i Holzers tekster etter *Survival*: i en dynamikk mellom det eliminerte forfatter-jeget og den nye subjektive tematikken.

Tematiseringen av seksuell vold kommer først til i uttrykk i teksten *Under a Rock* der Holzer skriver inn *SHE* som tekstens subjekt: "I SWIM IN HER AS SHE QUIETS. I SINK ON HER. I SING HER A SONG ABOUT US."⁸⁴ Teksten *Lustmord* er Holzers nest siste tekst før hun sluttet å produsere sine egne tekster etter *Arno*. *Lustmord* er et tysk ord Holzer mener mangler i det engelske vokabularet, som kan formuleres som "rape-slaying", "sex-murder" eller "lust-killing".⁸⁵ Det tematiske tar utgangspunkt i kvinnen som offer, hvor hun arbeider med temaer som vold i hjemmet og voldtekt som våpen i krig. Voldstematikken er allerede introdusert i noen av *Truisms* setninger, som "Murder has its sexual side". I utstillingen *Lustmord* på Barbara Gladstone Gallery i 1986 blir den groteske volden fremstilt, gjennom materialbruk utypisk Holzer og tekstens eksplisitte tema. Teksten er skrevet på knokler og i blod fra kvinner som skildres mellom observatør, fullbyrder og offer: "WITH YOU INSIDE ME COMES THE KNOWLEDGE OF MY DEATH. YOU HAVE SKIN IN YOUR MOUTH. YOU LICK ME STUPIDLY."⁸⁶

3.4 Steinen

The rock crept in for a couple of reasons. One was my move to the country. I saw stone for the first time in years. I thought, 'rocks are pretty nice' and nature eased into the work. Another consideration was, as I said, my apocalyptic preoccupations. I thought I should put something on a rock so that after Armageddon, someone could overturn the stone and read. Another reason was simply practical. I needed benches so that people could sit down and read my signs. Stone makes good indescribed benches.⁸⁷

Holzer introduserte benken for første gang i 1986, i utstillingen *Under a Rock* på Barbara Gladstone Gallery i New York, men også i utstillingen *Laments* på Dia Art Center og på Guggenheim i New York samme året. Hun varierer mellom rød og grønn granitt og både mørk og lys sandsten. Steinen er blitt anvendt i flere former, med *Living* i form av skilt, med *Mother and Child* i form av fliser og i form av sarkofager i *Laments*. Likevel er det benken Holzer har anvendt mest i sine installasjoner, både i det offentlige rom og i gallerirommet.

⁸³ Joselit, Simon og Salecl, i *Jenny Holzer*, 8

⁸⁴ Jenny Holzer, del av teksten *Under a Rock*, Joselit, Simon og Salecl, i *Jenny Holzer*, 51

⁸⁵ Jenny Holzer, sitert i Joselit, Simon og Salecl, i *Jenny Holzer*, 29

⁸⁶ Jenny Holzer, del av teksten *Lustmord*, Joselit, Simon og Salecl, i *Jenny Holzer*, 51

⁸⁷ Jenny Holzer, sitert i Joselit, Simon og Salecl, i *Jenny Holzer*, 65

Benkene har to forskjellige bruksområder: de er kunstneriske elementer dekket med tekster, men de er også sitteplasser der betrakteren kan sitte og se tekstene flyte på veggene. Som kunstnerisk element har også steinen symbolsk verdi, Holzer forklarer for eksempel tematikken i *Under a Rock* som “things that need to crawl out from under a rock”.⁸⁸ I utstillingen av *Laments* bruker Holzer steinen som sarkofager, ettersom tekstens tema er AIDS: ”THE NEW DISEASE CAME. I LEARN THAT TIME DOES NOT HEAL. EVERYTHING GETS WORSE WITH DAYS. I COUGH AND I CANNOT TURN MY HEAD. I CONSIDER SLEEPING WITH PEOPLE I DO NOT LIKE.”⁸⁹ Tradisjonelt ble sarkofager dekket med relieffer som representerte mytologiske fortellinger eller scener fra den døde liv, på samme måte er *Laments* i følge Holzer de døde tegn og historie:

Laments were intended to be the final remarks of dead people. It was as if the people had a last chance to say what they wish had been different in their lives, or to describe what happened to them, or to talk about what hurt them. I wanted to give these people who had died unnecessarily a chance to say what they couldn't say.⁹⁰

Steinen som et naturlig element, gjorde Holzer etterspurt for flere offentlige kunstprosjekter. Det samme gjelder benkens kombinasjon mellom det formidlende og det brukervennlige gjorde de også relevante for flere stedsspesifikke utsmykkingsprosjekter. Deriblant er *Installasjon for Agder* og andre utsmykninger av universiteter som *Green Table* (1992) på Universitetet i California, San Diego. Benkene har også blitt brukt som minnesmerker, der det mest anerkjente og omfattende arbeidet er *Black Garden* (1994), i Nordhorn, Tyskland i sammenheng med 50 års markeringen av slutten på annen verdenskrig. Holzer refererer til *Black Garden* som “an uncanny, deathly space”⁹¹ der mørke planter står i midten av omringende benker i mørk granitt. På disse benkene er serien *War* som består av korte setninger dedikert til de døde, som er skrevet inn i metalltavler mellom benkene: HIS NECK STRAINS AND PIVOTS. HE BITES IN A CIRCLE AROUND HIM. HE CANNOT RAISE HIS ARMS BECAUSE HE IS PACKED IN MEN. THE THING THAT IS ALL OF THEM BEGINS TO SCREAM”.⁹² Holzers bruk av benker utviser grenser mellom det skulpturelle og det arkitektoniske, der de i deres integrerende form åpner opp for en ny dimensjon i rommet, offentlig eller i galleriets hvite kube.

⁸⁸ Jenny Holzer, sitert i Simon, “Other Voices, Other forms”, i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 15

⁸⁹ Jenny Holzer, del av teksten *Laments*, Jortveit, *Mellom 'street-talk' og 'klagesang'*, 36

⁹⁰ Jenny Holzer, sitert i Simon, “Other Voices, Other forms”, i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 16

⁹¹ Jenny Holzer, sitert i Simon, “Other Voices, Other Forms” i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 17

⁹² Jenny Holzer, del av teksten *War*, Joselit, Simon og Salecl, i *Jenny Holzer*, 140

3.5 Xenon

In Holzer's xenon works, language is represented and presented by both literary and non-literary means. (...) In the nighttime city, people "bathe" in light. They are awash in Holzer's light messages. The silhouettes of their bodies stand out against the surrounding darkness.⁹³

I 1995 introduserte Holzer en ny fremstillingsmetode i form av projeksjoner av lys, som ble det kunstneriske uttrykket Holzer i dag er mest allment kjent for. Denne nye teknikken utvidet integrasjonen i installasjonenes arkitektoniske omgivelser: *Xenon* er den sterke lampen brukt i projektorene, som kan opplyse en flate på flere meters avstand, som Holzer bruker til å opplyse kjente turistattraksjoner med. Slik som LED-skjermene, er også projeksjonene bevegelige, hvor de enten beveger seg horisontalt og skaper fullstendige setninger, eller vertikalt i større tekster. Alle Holzers tekster har gjennom årene blitt brukt i projeksjoner, på alt fra ikoniske bygninger som I. M Pei sin pyramide på Louvre, New York-biblioteket, Rockefeller Center, Castel Sant' Angelo i Roma, til strandlinjen i Rio de Janeiro.

Teksten *Arno* er den siste av Holzers selvproduserte tekster, en tekst som ble brukt i introduksjonen av xenon-prosjektene. Teksten er basert på den samme subjektive formen brukt i *Lustmord* som ble produsert året før, men i *Arno* er det kun offeret som skildrer forholdet mellom hat og kjærlighet, lyst og vold. Etter *Arno* og i løpet av den tiden Holzer har arbeidet med *xenon*-prosjektene, har hun også blitt inspirert til å bruke allerede eksisterende tekster. Dette startet med at Holzers politiske undersøkelser hvor hun fikk grep om sensurerte statsdokumenter, som representerer vitnebeskrivelser fra krigssituasjoner og håndprint av døde, samt personlige brev.⁹⁴ Først ble disse brukt som redymades i *xenon*-prosjektene, men etter hvert resulterte de i Holzers gjenforening med lerretet og serien *Redaction Paintings*.

I 2001 gikk Holzer over til å bruke tekster av forskjellige skribenter og forfattere. I noen sammenhenger bruker hun fullstendige poetiske verk, andre ganger dekonstruerer hun og setter sammen forskjellige tekster. Noen navn som er verd å nevne i denne sammenhengen er den polske poeten Wisława Szymborska og Elfriede Jelinek. Holzer uttrykker at "Szymborska manages to speak of everything essential, and I think that is a good thing to offer people. Here

⁹³ Söke Dinka, "Signatures of memory", fra katalog til utstillingen *Jenny Holzer: I Can't Tell You, Xenon for Duisburg*, red. av Söke Dinka og Abigail Guay (Ostflindern: Verlag Hatje Cantz, 2006), 26

⁹⁴ Simon, "Other Voices, Other forms", i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 23

is what is essential, written by a superb poet, floating by and on you”.⁹⁵ Det er flere likhetstrekk mellom Holzer og Szymborska: i deres valg av tema som krig og terrorisme og deres litterære virkemidler i form av ironi, paradokser og motsigelser. Holzer har også omformulert tekster av Jelinek, en feministisk forfatter som arbeider kritisk med kvinnens forhold til språket:

This dog, language, which is supposed to protect me, that's why I have him, after all, is now snapping at my heels. My protector wants to bite me. My only protector against being described, language, which, conversely, exists to describe something else, that I am not, that is why I cover so much paper, my only protector is turning against me.⁹⁶

Begge disse kvinnene er Nobelprisvinnere i litteratur, belønnet for deres bidrag til kvinnelig litteraturskriving i poesi og prosa. Forfatterne trekker de tematiske linjene vi allerede er kjent med hos Holzer videre. Som sitatet ovenfor beskriver, representerer Jelinek en teoretisk diskurs som har blitt viktig for den aktuelle lesingen av Holzers tekster. Jelinek arbeider med motsetninger i språket slik Holzer gjør, men med et bevisst forhold til det lingvistiske spillet mellom klisjeer. Dette er en avgjørende diskurs i den postmoderne kunstteorien, som belyser forskjellige sider ved kvinnens forhold til språk og problematiserer språket som en makt-konstruksjon.

⁹⁵ Jenny Holzer, sitert i Simon, “Other Voices, Other Forms”, i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 20

⁹⁶ Elfriede Jelinek, *Nobel Lecture: Sidelined*. Nobel Media AB, 2004, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-e.html (oppsøkt 19.04.2013)

4 Installasjon for Agder

I made a place for people to sit, read books, talk, and eat, plus I supply some bite-sized chunks of ideology, confessions, accounts of awful real-world consequences, and a few laughs. What happens in politics or in personal life is up to the students. I can be uncomfortable telling people what to do. I am more able to say what people should not do, such as rape and murder.⁹⁷

Dette sitatet er tatt fra et intervju med Holzer gjort i sammenheng med utsmykningen ved Universitetet i California i 1992, som går under navnet *Green Table*. Installasjonen består av et stort piknikbord i grå granitt med fire benker plassert omkring bordet. *Installasjon for Agder* har samme utforming som denne, men på et langt større areal.

4.1 Utbyggelse og utsmykking av en høyskole

Når KORO i 1999 innledet samarbeid med Norsk forskningsråd, var prosjektet et av første som utprøvde en utsmykkingsprosess i et samarbeid mellom de to organisasjonene.

Grunnlaget for samarbeidet var fondets ønske om å utvikle seg som et internasjonalt kompetansesenter for offentlig utsmykking, et vellykket prosjekt, da kunstsamlingen KORO i per i dag sies å være Norges største, samt en viktig oppdragsgiver for norske kunstnere og innkjøper av internasjonal samtidskunst. I forhold til KORO sine tidligere satsninger, var utsmykningen et prosjekt med et stort budsjett på 5,1 millioner kroner. Bakgrunnen for ønsket om en ny utsmykning av universitetet var det arkitektoniske utbyggelsesprosjektet ferdigstilt i 2001, som ble tegnet av arkitektfirmaet *Lunde og Løvseth as*. Stedet et tidligere militært område som ble avviklet i 1996, en faktor som tydelig preger universitetets omgivelser hvor byggene er omringet av et naturlig habitat bestående av flere grønne sletter og ivaretatt natur.

Fokuset på å sette kunst- og kulturpolitiske problemstillinger inn i en forskningsbasert sammenheng, åpnet også opp for ny motivasjon for KORO som ønsket å integrere seg i bruksområdene og rammene omkring forskjellige institusjoner. To nye initiativ ble lagt til for å kunne gjennomføre ønsket: det første var å tilrettelegge for samarbeid mellom to kunstneriske konsulenter og en fagkonsulent. Det andre var å utforme et idékonsept som kunne redegjøre for tematiske grunntanker for alle deltakende i utsmykkingsprosessen. Dette temaet ble “kjønn og utdanning”.

⁹⁷ Jenny Holzer, sitert i Simon, “Other Voices, Other Forms”, i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 16

Fagkomiteen bestod av konsulenter, brukerrepresentanter fra Universitetet i Agder, representanter for arkitektenes interesser og for representanter fra utbyggeren i Statsbygg. De mest sentrale medlemmene av komiteen var likevel representantene fra KORO og Forskningsrådet: fagkonsulenten fra Forskningsrådet var Trine Annfelt og kunstneriske konsulenter fra KORO var Bente Larsen og Barbro Raen Thomassen.⁹⁸ På grunnlag av de nevnte kriteriene for tematiske og institusjonelle interesser, ble hovedverkene i utsmykningen *Skal/Kranium* av Per Inge Bjørlo og *Installasjon for Agder*. De to kunstnerne uttrykk i skulpturene på universitetet er forskjellige: mens Holzer uttrykker seg gjennom tekst og praktisk form, uttrykker Bjørlo seg ekspressivt gjennom form. Flere kunstneriske uttrykk er også representert i utsmykkingsprosjektet, som maleri av Mette Stausland og Astrid Nondal, skulptur av Kristine Hjertholm og fotografiske verker av Tom Sandberg, Mari Slaattelid og Mette Tronvoll.

4.2 Idékonseptet “kjønn og utdanning” og valget av Holzer

I idékonseptet står det skrevet “å være student innebærer derfor bl.a. å påbegynne konstruksjonen av en profesjonell (og kjønn) identitet i en ’samtale’ med de forståelser av kjønn som allerede er integrert – og samtidig under endring – i utdanningskonteksten.”⁹⁹ Kunstnerisk konsulent Bente Larsen skriver i sin tekst “Kunsten og kønet” i katalogen *I felleskapets rom* at kunsten alene ikke kan forandre de integrerte forståelsene av kjønn, men bidra til at kjønn problematiseres og tas på alvor i forskjellige diskurser.¹⁰⁰ I “Forskning og kunst hånd i hånd?” i samme katalog skriver Trine Annfelt “at kjønn både er et kjennetegn ved mennesker og ved sosial interaksjon, samt at forståelser av kjønn er innvevd i fag.”¹⁰¹ Målet ved idékonseptet var å presentere den nyere kjønnsforskningens problematiseringer av hvordan kjønn kan forstås, samt å si noe om de uttrykksmuligheter estetikken kan ha til forskjell fra eller forlengelsen av forskning.¹⁰² Idékonseptets tema “kjønn og utdanning” er tydelig basert på konsulentenes felles forståelse av sosialt kjønn i vårt samfunn i dag, og deres forskjellige fagfelt utfyller hverandre. Intensjonen ved idékonseptet var å danne en

⁹⁸ Barbro Raen Thomassen ble satt inn som kunstnerisk konsulent etter kunstneren Jorunn Bøe som gikk over til annet arbeid under prosessen.

⁹⁹ Annfelt, “Høyskolen i Agder – Idékonsept for Utsmykking av Høyskolesenteret på Gimlemoen”, i *I felleskapets rom*, 110

¹⁰⁰ Bente Larsen, “Kunsten og Kønet”, fra katalog *I felleskapets rom: Kunst i to tinghus, Høyskolen i Agder, Universitetet i Bergen og Hamardomen* (Kristiansand: Høyskoleforlaget i samarbeid med Senter for kulturstudier, 2003), 42

¹⁰¹ Annfelt, “Forskning og kunst hånd i hånd?”, i *I felleskapets rom*, 30

¹⁰² Ibid. 28

grunnleggende forståelse av temaet “kjønn og utdanning”, da det skulle gis til bidragsyterne i prosjektet. Spesielt for kunstnerne fungerte idékonseptet som en redegjørelse for premissene til grunne for temaet, og som skulle komme til uttrykk konkret eller symbolsk i kunsten.¹⁰³

I idékonseptet diskuteres det Annfelt i ”Forskning og kunst hånd i hånd?” refererer til som “fagenes kjønn” og normeringen som er tillagt forskjellige former for utdanning og arbeid.¹⁰⁴ I denne artikkelen skriver Annfelt om hvordan likestillingen mellom kjønn er den rådende ideologi i Norge. Likevel påpeker hun at de forskjellene som står igjen, nøytraliseres og sementeres. Hun skriver at man i studentenes valg av utdanning, kan se at mens de er basert på “finmasket sosial normering, er de underlagt en form for kulturell tvang.”¹⁰⁵ Det er likevel slik at betydningene av kjønn blir filtrert inn i utdanningskulturer og at endringer i forståelsen av kjønn og endringen i utdanning henger sammen. Meningsstrukturen som avgjør dette er basert på et forhold mellom essensialistisk forståelse av kjønn (det biologisk determinerte) og en konstruktivistisk forståelse av kjønn (den som innlemmer det sosialt konstruerte). Videre skriver hun at oppfattelsen av kjønn, som kjennetegnes ved sosial interaksjon, fortsatt kan utvikles og at ”Idékonseptet foreslår at kunst kan gjøre dette, samt noe annet og mer”.¹⁰⁶

Larsen fokuserer på det erfaringsbaserte og sanselige ved kunsten når hun skriver “vi ønsket, gjennom kunsten, at skabe nogen forudsætninger for erfaringsmæssige forskydninger, der kan tvinge tanken du over det selvsagte.”¹⁰⁷ Kroppen er et viktig tema i Larsens tekst ”Kunsten og kønet”, spesielt i forholdet mellom fenomenologien og den menneskelige kroppen og i struktureringen av verden omkring mennesket. I sin vurdering av den moderne kjønnsdebatten legger Larsen frem det hun oppfatter som det feministiske prosjektets hovedproblem, at det omhandler forskjeller og ikke muligheter.¹⁰⁸ Videre adresserer Larsen hennes hovedpoeng, hvordan estetikken kan “skabe nogen refleksionsrum, der gør det muligt at erkende basale momenter ved livet, så som køn, og forholdet mellem køn og krop, på nyt: ikke gennem tanken, men gennem sansninger.”¹⁰⁹ Problemet er hvordan kroppen i seg selv er blitt et distansert objekt og at vi gjennom kommersialiseringen er blitt adskilt fra den autentiske

¹⁰³ Annfelt, ”Høyskolen i Agder – Idékonsept for Utsmykking av Høyskolesenteret på Gimlemoen”, i *I felleskapets rom*, 113

¹⁰⁴ Annfelt, ”Forskning og kunst hånd i hånd?”, i *I felleskapets rom*, 31

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid. 32

¹⁰⁷ Larsen, ”Kunsten og Kønet”, i *I felleskapets rom*, 39

¹⁰⁸ Ibid. 42

¹⁰⁹ Ibid. 39

kropp vi alltid vil søke.¹¹⁰ I denne sammenheng trekker Lasen frem Peter Brix Søndergaard, som forklarer dette som en reaksjon på at “Reklamen idealiserer og overeksponerer den menneskelige kropp som en abstraksjon, og kroppen bliver endnu et længselsobjekt, som alltid lige præcist er uden for rækkevidde.”¹¹¹

At utsmykningen var planlagt for en utdanningsinstitusjon, var med på å sette begrensninger i definisjonene av alle de tre temaene *Hva er egentlig kjønn?*, *Språket* og *Kunsten*.¹¹² Under overskriften *Hva er egentlig kjønn?* gjør konsulentene en strukturering av kjønnsdiskusjonen redegjort for i de to tekstene ”Kunsten og kjønet” og ”Forskning og kunst hånd i hånd?” Her forklarer de hvordan endringer i kjønnsforhold må forstås i sammenheng med utviklinger og forandringer i samfunnet.¹¹³ I tråd med en semiotisk forståelse, forklarer de hvordan forholdet mellom “tegnet på kroppen” og tolkningen av dette tegnet, ikke overensstemmer da kjønnes roller stadig forandres. Oppfatningen om kjønn som sosialt verktøy og tegnet som vedvarende uansett utvikling, er en faktor som vedlikeholdes og opprettholdes i samfunnet. Dette fokuset skaper en naturlig overgang til fokuset på språk som en mulighetsstruktur.

I den andre delen av idékonseptet som omhandler *Språket* tar konsulentene sitt utgangspunkt en lingvistisk diskurs, der språket blir vurdert som en kontrollerende og organiserende faktor som opprettholder kulturelle egenskaper knyttet til kjønn. I sine tekster er både Larsen og Annfelt opptatt av mulighetene som fortsatt ligger i kjønnsdiskusjonen, med hovedvekt på menneskets forståelse av kjønn som determinert og stagnert i en hierarkiseringsstruktur.¹¹⁴ Delen av idékonseptet som omhandler *Kunsten* tar for seg estetisk erfaring og kunstens rolle i samfunnet. Konsulentene gjør også de deltakende kunstnerne bevisste på hvordan idékonseptets tema “kjønn og utdanning” ikke skal være et dogmatisk prosjekt. Isteden skal prosjektet fokusere på kunstens erkjennende rolle, og skape rom for nye refleksjoner hos betrakteren. I slutten av avsnittet er det også dette fokuset som blir vektlagt,

¹¹⁰ Begrepet *abjekt* ble introdusert av teoretikeren Julia Kristeva. Det kan forklares som menneskets reaksjon (avsky, vemmelse, skrekk, fysisk som oppkast) til et truet sammenbrudd i betydning forårsaket av tap av skillet mellom subjekt og objekt eller mellom seg selv og andre. Den primære eksempel er liket (som traumatisk minner oss om vår egen materialitet), men kan andre elementer lokke fram den samme reaksjonen: det åpne såret, møkk, kloakk, og med en særlig umoralsk kriminalitet (f.eks. Auschwitz). Kristeva mener at abjeksjon er noe mennesket må oppleve i ens psykoseksuelle utvikling, før en går inn i *The Mirror Stage*, det vil si etablering av slike grenser som selv og andre.

¹¹¹ Peter Brix Søndergaard, sitert i Larsen, ”Kunsten og Kjønet”, i *I felleskapets rom*, 46

¹¹² Annfelt, ”Høyskolen i Agder – Idékonsept for Utsmykking av Høyskolesenteret på Gimlemoen”, i *I felleskapets rom*, 110

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ibid. 113

da tematikken og målgruppen blir knyttet sammen og sett i lys av kunstens muligheter for å skape erkjennelse.

4.3 Installasjon for Agder som et stedsspesifikt verk

Et gjennomgående uttryksbærende element i arkitekturen på Gimlemoen, som vi især tog hensyn til i udsmykningen, var forholdet mellom ude og inde, mellom natur og arkitektur. Dette forhold udfoldede sig overalt i bygningskomplekser. Det udfoldede sig hvor de omgivende klipper blev trukket blev trukket ind i bygningen som bærende mure: det udfoldede sig hvor en udvendig, monumental facadedel blev en del av den indvendige bygningskorps formsprog hvor det monumentale samtidig næsten umærkeligt gik over i det poetiserende.¹¹⁵

I planleggingen av utsmykningen på universitetet var det tre faktorer utsmykkingskomiteen måtte ta hensyn til: det tematiske grunnlaget, det naturlige habitatet, og de arkitektoniske forholdene. Som sitatet ovenfor tilsier var det et ønske om å bevare det naturlige forholdet som allerede stod som utgangspunkt for planleggingen. Både *Skal/ Kranium* og *Installasjon for Agder* er plassert utendørs, hvor viktigheten av integrering med resten av habitatet var avgjørende. I *KORO, årskatalog* fra 2001 skriver Larsen at Holzer ikke har “lavet et værk, men en installation der lever av omgivelserne og skinner tilbake på omgivelserne.”¹¹⁶ I denne delen av oppgaven ønsker jeg å redegjøre for hvordan *Installasjon for Agder* fungerer som et integrert kunstverk med et stedsspesifikt utgangspunkt.

Med utgangspunkt i nye teoretiseringer av kunsten på 1960-tallet, kan Holzers kunstneriske uttrykk sees i lys av de forskjellige bevegelsene som omhandlet det stedsspesifikke, og som utviklet seg i dette tidsrommet. Som nevnt tidligere er det problematisk å karakterisere Holzer som en konseptualistisk kunster på grunn av hensynet hun tar til omgivelsene rundt verkene, i form av hennes krav om betrakterens deltakelse og kontekstuell integrering. Gode eksempler på Holzers integrerte kunstverk er hennes *Black Garden* i Tyskland og *Erlauf Peace Monument* i Østerrike. Miwon Kwon skriver i sin tekst “One Place After Another: Notes on Site Specificity” om hvordan de stedsspesifikke bevegelsene grunnleggende kan forstås som en ideologisk reaksjon på den klassiske hvite kubens som *tabula rasa* og modernismens norm om autonomi.¹¹⁷ Det han ser som minimalismens reaksjonære intellektualisering av kunsten skulle bli grobunnen for flere

¹¹⁵ Bente Larsen, “Tekst og form: om konseptkunst og kunstnerisk udsmykning”, fra katalog *Utsmykkingsfondet for Offentlige Bygg 2001* (Oslo: Hauknes Grafisk AS, 2001), 13

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Miwon Kwon, “One Place After Another: Notes on Site Specificity”, i *Theory in Contemporary art since 1985*, 34 – 55, red. av Zoya Kocur og Simon Leung (Chichester: Wiley-Blackwell, 2012), 34

bevegelser som i dag overlapper hverandre og opererer simultant i forskjellige kulturelle kontekster som *land art*, konseptuell kunst, *performance* og installasjonskunst. Det stedsspesifikke kunstverket er for Kwon et verk som “gave itself up to its enviromental context, being formally determined or directed by it.”¹¹⁸ Kwon fokuserer også på kunstens utviklende politiske rolle, der den offentlige og åpne kunsten er avgjørende i møte med betrakteren.¹¹⁹ For Kwon er det stedsspesifikke kunstverket knyttet til en fenomenologisk tilstedeværelse, i forholdet mellom betrakteren, kunstverket og plasseringen. Han skriver “The art object or event in this context was to be singularly *experienced* in the here-and-now through the bodily presence of each viewing subject”.¹²⁰

Universitetsbygget består av en avlang hovedbygning omringet av fakultetsbygg, der inngangspartiet ligger midt på langsiden av hovedbygget. Utenfor står *Skal/Kranium*, og peker inn mot Vrimlehallen og den transparente glassveggen. Campus er omringet av forskjellige fakultetsbygg, hvor lokalene og området er på store format. Som et resultat av dette, strekker *Installasjon for Agder* seg over et større område både innendørs og utendørs. Dette står i motsetning til Holzers tidligere installasjon *Green Table*, som kun dekker et hjørne av skolens område.

Universitetet ligger på et tidligere militært område og det grønne habitatet omkring universitetet er fremtredende og unikt. I *KORO årskatalog* fra 2001 blir det tydelig redegjort for at fokuset lå på forholdet mellom natur/ arkitektur og inne/ ute fra begynnelsen av prosessen.¹²¹ De gjennomgående materialene på universitetet er metall, glass og murstein der hovedbygget er i lyst metall, fakultetsbyggene og inngangen av murstein og forskjellige flater i byggene er satt sammen i glass- og stålkonstruksjoner. Det er påfallende hvordan den moderne arkitekturen er i harmoni med habitatet og hvordan det totale resultatet vitner om et vellykket forsøk om å skape balanse mellom de kunstige materialene og de naturlige omgivelsene.

Installasjon for Agder består av tretten benker og et piknikbord i finsk granitt, der den lengste benken er plassert innendørs langs en vegg i Vrimlehallen.¹²² Denne hallen refereres til som bygningens hjerte i utsmykkingsplanens skisse og er som campus en sentral del av

¹¹⁸ Kwon, “One Place After Another”, 34

¹¹⁹ Ibid. 35

¹²⁰ Ibid. 34

¹²¹ Larsen, ”Tekst og form”, i *Utsmykkingsfondet for Offentlige Bygg 2001*, 13

¹²² Det er også to benker plassert på langsiden av piknikbordet. Disse er også av materialet finsk granitt, men er ikke dekket i tekst som de andre benkene. Disse benkene regnes derfor som en del av piknikbordet.

universitetet. Interiøret i Vrimlehallen er i samme stein som eksteriøret på hovedbygget og fakultetsbyggene, og er på samme måte som den store glassveggen i enden av hallen et arkitektonisk virkemiddel som understreker forholdet mellom ute og inne. Teksten på benken er skrevet i blokkbokstaver, sandblåst inn i den grå granitten. *Arno* leses fra venstre mot høyre og leder i retningen av glassveggen som fører videre ut mot de resterende benkene utendørs. Disse benkene er dekket med teksten *Truisms* som står plassert med omkring ti meters mellomrom. De er plassert ovenfor hverandre på begge sider av sletten, og avsluttes i enden av det store bordet dekket med teksten *Living*. Piknikbordet har også to blanke benker på hver side.

Kwon skriver at det “site-specific work is the earliest formation (...) focused on establishing and inextricable, indivisible relationship between the work and its site, and demanded the physical presence of the viewer for the work’s completion.”¹²³ Som dette sitatet beskriver, er ikke det stedsspesifikke avgjort i forholdet mellom omgivelsene og verket, men også i forholdet mellom verket og betrakteren. Kwon ser på denne interaksjonen som en del av fullstendigjøringen av verket, som er et sentralt aspekt i Holzers offentlige kunst. Det aktive aspektet er selvsagt avgjørende i form av at bordet og benkene er bruksvennlige, men *Installasjon for Agder* sine tekster åpner også opp for aktiv deltakelse: i spillet mellom de ufullstendige setningene. Som sitatet i begynnelsen av kapittelet sier, er det ikke et ønske for Holzer å føre et dogmatisk prosjekt, men tvert i mot å skape tanker hos betrakteren, som kan forandre tankemønstre. Det er med utgangspunkt i det stedsspesifikke at den menneskelige kroppen aktiveres, og *Installasjon for Agder* kan representere idékonseptets fokus på den erfaringsbaserte kunsten.

4.4 Fokus på tekstene *Arno*, *Living* og *Truisms*

Truisms, som dekker de tolv benkene som er plassert rundt campus utenfor Vrimlehallen, dekker også størst del av installasjonen. Setningene er skrevet i blokkbokstaver og står i alfabetisk rekkefølge i grupper på ni setninger på hver benk. Dette er et vedvarende uttrykk i Holzers bruk av *Truisms*, som gjør at setningene omstokkes når de oversettes til andre språk.¹²⁴ Alle setningene starter i samme kolonne og avsluttes usystematisk etter hvor lang

¹²³ Kwon, “One Place After Another”, 35

¹²⁴ Michael Müller, ”Structuring meaning in text”, fra katalog til utstillingen *Jenny Holzer: I Can’t Tell You, Xenon for Duisburg*, red. av Söke Dinka og Abigail Guay (Ostflindern: Verlag Hatje Cantz, 2006), 52

setningen er. *Truisms* er ingen enhetlig meningsskapende tekst og setningene har ingen tydelig sammenheng, Joan Simon forklarer teksten som ”contradictory phrasings and points of view, and suggested an anthology of found statements.”¹²⁵ Teksten er som en samling av forskjellige fakta, som uttrykkes av forskjellige subjekter. Setningene på en av benkene i *Installasjon for Agder* går som følger:

A LITTLE KNOWLEDGE CAN GO A LONG WAY
AWFUL PUNISHMENT AWAITS REALLY BAD PEOPLE
EVEN YOUR FAMILY CAN BETRAY YOU
IF YOU HAVE MANY DESIRES YOUR LIFE WILL BE INTERESTING
LABOUR IS A LIFE-DESTROYING ACTIVITY
PEOPLE ARE BORING UNLESS THEY ARE EXTREMISTS
ROMANTIC LOVE WAS INVENTED TO MANIPULATE WOMEN
THE CRUELLEST DISAPPOINTMENT IS WHEN YOU LET YOURSELF DOWN
WORDS TEND TO BE INADEQUATE ¹²⁶

Forholdet mellom Holzers tradisjon som kunstner og hennes tekst *Truisms* er derfor tett sammenbundet. Holzer er i stor grad definert av denne teksten, den er hennes mest anerkjente tekst og er den teksten hun har anvendt i flest installasjoner. Teksten er også grunnleggende for temaer i senere tekstene og i utviklingen av deres former. Problemet ved dette tette forholdet mellom kunstner og kunstverk, er at teorier omkring Holzers tilhørighet i en kunstnerisk tradisjon, og i stor grad i en feministisk tradisjon, definerer hverandre. Der *Truisms* setninger tar for seg så mange tema, er det også de setningene som har en konkret feministisk tematikk som stikker seg ut med et utgangspunkt i at Holzer er en kvinnelig kunstner som er selverklært feminist.

Holzer varierer også hvilke setninger fra *Truisms* hun anvender i forskjellige installasjoner, som i *Installasjon for Agder* der Holzer har gjort et utvalg på fire setninger som har et eksplisitt kjønnskritisk tema: ”ROMANTIC LOVE WAS INVENTED TO MANIPULATE WOMEN”, ”A MAN CANNOT KNOW WHAT IT IS LIKE TO BE A MOTHER”, ”MOTHERS SHOULD NOT MAKE TOO MANY SACRIFICES” og ”RAISE BOYS AND GIRLS THE SAME WAY”.¹²⁷ Det er derfor problematisk å vurdere Holzers kunstneriske uttrykk som feministisk på bakgrunn av det innholdsmessige i teksten.

David Joselit er en av de teoretikerne som mener at Holzer er en konseptualistisk kunstner, med en oppfatning om at de lingvistiske forholdene innad i hennes tekster er rettet

¹²⁵ Simon, “Other Voices, Other Forms”, i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 13

¹²⁶ Vedlegg 1: *Truisms* anvendt i *Installasjon for Agder*

¹²⁷ Vedlegg 1: *Truisms* anvendt i *Installasjon for Agder*

mot en kjønnskritisk tendens.¹²⁸ Hughes kritiserer Joselit for å mene at de forskjellige setningene i *Truisms* er motsettende som "astounding contradictions".¹²⁹ Dette resulterer i at teksten avslører en form for retorisk makt, ved å forvirre og vekke et radikalt perspektiv hos betrakteren. Joselits teori, mener Hughes, tar utgangspunkt i at setningene "expose(s) the structural mechanics of power as an ideological function of language."¹³⁰ Hughes' kritikk til denne teorien er at de forskjellige setningene i *Truisms* ikke har etablerte meningsinnhold. Hughes forklarer dette som:

Yet pre-established value (...) is precisely what Holzers language frustrates. Indeed, what her language confronts us with is not a spectrum of competing and contradictory values, but rather a series of linguistic statements that have no value, that are free floating and devoid of ideological articulation."¹³¹

Det er tjue års tidsspenn mellom produksjonen av de to tekstene *Truisms* og *Arno*, og de tre tekstene som inkluderer *Living* bærer tydelig preg av at de er produsert i løpet av en lengre periode. Den er en kompakt tekst, som skiller fra de andre tekstene brukt i *Installasjon for Agder* ved at den formalt er mer sammensatt og tettere plassert på overflaten. Teksten *Living* dekker piknikbordet i enden av campus og utvalget av teksten Holzer har gjort til *Installasjon for Agder* er delt mellom fire deler, med fem setninger som varierer i lengde. Den ene av disse delene er slik:

IT TAKES A WHILE BEFORE YOU CAN STEP OVER INERT BODIES AND GO AHEAD WITH WHAT YOU WERE TRYING TO DO.

MORE THAN ONCE I HAVE AWAKENED WITH TEARS RUNNING DOWN MY CHEEKS I HAVE HAD TO THINK WHETHER I WAS CRYING OR WHETHER IT WAS INVOLUNTARY LIKE DROOLING.

THERE IS PLEASURE IN STAYING HOME TO ADJUST EACH PHYSICAL DETAIL SO THAT WHEREVER THE EYE FALLS THERE IS HARMONY THEN YOU GO OUTSIDE AND DO THE SAME.

EXERCISE BREAKS AT STRATEGIC POINTS DURING THE DAY ENHANCE PRODUCTIVITY AND PROVIDE SIMULTANEOUS SENSATIONS OF RELIEF AND REJUVENATION

SOME DAYS YOU WAKE AND IMMEDIATELY START TO WORRY. NOTHING IN PARTICULAR IS WRONG. IT IS JUST THE SUSPICION THAT FORCES ALIGNING QUIETLY AND THERE WILL BE TROUBLE.¹³²

¹²⁸ Joselit, Simon og Salecl, i *Jenny Holzer*, 47

¹²⁹ David Joselit, sitert i Hughes, "Power's script", 423

¹³⁰ Hughes, "Power's script", 423

¹³¹ Ibid.

¹³² Vedlegg 2: *Living* anvendt i *Installasjon for Agder*

Som tittelen tilsier, handler tematikken i *Living* om det menneskelige livet, dens uttrykk er likevel så rik på detaljer at den heller over mot det ubehagelige. De forskjellige setningene i *Living* spiller på en sammensatt tematikk som skildres fra den privilegerte klasse, med subjektive opplevelser av trening, hjem, et liv uten konkrete bekymringer, men også temaer som hvordan en skal kunne leve i fornektelse av andres skjebne. De tette setningene brytes heller ikke av komma, kun punktum i enden av de lange setningene. Opplevelsen av teksten påvirkes av dette realistiske uttrykket: man ønsker å stoppe opp og dvele ved inntrykkene, men det er ingen steder å stoppe. Denne sanseligheten i teksten er den største forskjellen mellom *Truisms* og *Living*, en overgang som er mer naturlig om en ser til uttrykket i teksten *Inflammatory Essays*. *Living* innlemmer det mer subjektive og menneskelige aspektet Holzer utvikler i løpet av årene hun skriver sine egne tekster: for da *Truisms* setninger er korte og fragmenterte, er denne teksten mer sammenhengende og helhetlig. Etter *Living* produserer Holzer *Survival*, som er den teksten som markerer introduksjonen av skildringer fra det ene subjektet og det menneskelige ved Holzer selv.

Teksten *Arno* var den aller siste teksten Holzer produserte før hun sluttet å anvende egenproduserte tekster i sine installasjoner. Denne teksten er i motsetning til *Truisms* og *Living* bygd opp av setninger der en situasjon er skildret jeg-form:

I WALK IN
I SEE YOU
I WATCH YOU
I SCAN YOU
I WAIT FOR YOU
I TICKLE YOU
I TEASE YOU
I SEARCH YOU
I BREATHE YOU
(...)
I FEEL YOU
I ASK YOU
I DON'T ASK
I DON'T WAIT
I WON'T ASK YOU
I CAN'T TELL YOU
I LIE
I AM CRYING HARD
THERE WAS BLOOD
NO ONE TOLD ME
NO ONE KNEW¹³³

¹³³ Vedlegg 3: *Arno* anvendt i *Installasjon for Agder*

Dette er en del av *Arno* som er blitt brukt i *Installasjon for Agder*, som er betydelig kortere enn *Truisms* og *Living*. At teksten er kort er også et uttrykk Holzer også har valgt å understreke i installasjonen: *Arno* er skrevet på seks benker som er sammenhengende, med to setninger på hver benk plassert inne i Vrimlehallen. Teksten ble i utgangspunktet produsert for å brukes i *xenon*-prosjektene, så teksten er kortfattet og laget for å kunne oppfattes “enkelt” i det offentlige rom. Selv om *Arno* er kort og eksplisitt er den Holzers tyngste tekst innholdsmessig da den beskriver en eksplisitt voldelig situasjon. Som i *Lustmord* som Holzer produserte før *Arno*, kan en gjenkjenne subjektet som offerrollen i Holzers tredelte tekst. I vrimlehallen står offeret i *Arno* alene og betrakteren er observatøren. Den ukonvensjonelle formen for tekst, er nærmere poesi enn de to foregående tekstene, men det ekspressive uttrykket som kommer frem i *Living* er likevel med.

I artikkelen ”Other Voices, Other Forms” refererer Joan Simon til hvordan Holzer kalte *Green Table* som “a tattooed lady”.¹³⁴ Holzers kunstnerskap er preget av et kroppslig aspekt, som alltid er tilstedeværende og utvikles i både tekstene og materiale. For *Installasjon for Agder* bygger på den samme formen som *Green Table*, og kroppen er også til stede i denne installasjonen: i interaksjonen med de anvendelige møblene, den svake teksten som må studeres og den levende teksten.

¹³⁴ Jenny Holzer, sitert i Simon, “Other Voices, Other Forms”, i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 17

5 Installasjon for Agder: språket og sansningen

I begynnelsen av oppgaven stiller jeg spørsmål ved hvordan konseptet “kjønn og utdanning” kommer til uttrykk i *Installasjon for Agder* på Universitetet i Agder. I Joan Simons artikkel “Other Voices, Other Forms” skriver hun “The marriage of form and content has often been divorced in the critical address of Jenny Holzer’s work, with content extensively parsed and form presented as an adjunct if necessary element.”¹³⁵ I denne artikkelen fokuserer Simon på hvordan både form og innhold er vesentlige komponenter i alle Holzers installasjoner. Gordon Hughes tilnærmer seg også denne diskusjonen i ”Power’s Script: Jenny Holzers art after Art After Philosophy”, der han stiller spørsmål ved forskjellige tolkninger av innholdet i Holzers tekster og oppfatningen om at hun tilhører den konseptuelle tradisjonen. Han mener at de ortodokse og etablerte teoriene i resepsjonen av Holzer, er gjort med utgangspunkt i noen av setningene i *Truisms*, med spesiell vekt på de som har en feministisk eller en kritisk lingvistisk essens.¹³⁶ Grunnen til at resepsjonen av Holzer er fokusert på det innholdsmessige aspektet, er den iboende forventningen om at språk formidler et eksplisitt og logisk meningsinnhold. Det gjennomgående i denne formen for analyser av Holzers tekster, er at det innholdsmessige knyttes til hennes personlige politikk og rolle som feminist.

I de analysene som fokuserer på det innholdsmessige i Holzers tekster, blir den estetiske formen og materialet anvendt kun som et nødvendig element for presentasjon.¹³⁷ Min påstand er at hensikten ved Holzers bruk av tekst ikke først og fremst dreier seg om at hun ønsker å formidle eksplisitt tematikk. Min oppfattelse av tekstene er at fusjonen av de forskjellige temaene visualiserer en kritisk tendens i poststrukturalistisk praksis, hvor de korte og dekonstruerte setningene sidestilles og skaper hverandre. For Holzer bruker en poetisk tekstform: ikke som en sjangerbestemt tekst som inneholder språklige virkemidler som gjentakelser, alliterasjoner eller bestemte rytmer, men i anvendelsen av et språk som bryter med den konvensjonelle teksten. Videre vil jeg diskutere hvordan Holzers anvendelse av

¹³⁵ Simon, “Other Voices, Other Forms”, i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 11

¹³⁶ Hughes, ”Power’s script”, 437

¹³⁷ Både i Joan Simons artikkel “Other Voices, Other Forms” og Gordon Hughes’ artikkel “Power’s Script”, trekkes det frem at dette er en utpreget tendens i resepsjonen av Holzer. Hughes anvender eksempler fra David Joselit og Hal Foster sine tekster for å få frem sitt poeng. Michael Müller uttrykker imidlertid at form og tekst er likevektige komponenter i resepsjonen av Holzer. Müller, “Structuring meaning in text” i *Jenny Holzer: I Can’t Tell You, Xenon for Duisburg*, 49

form, arkitektoniske omgivelser og materiale, er sentrale faktorer i møte med denne teksten som åpen for tolkning. Her vil jeg rette fokuset direkte mot *Installasjon for Agder* og hvordan Holzers tekster får et nytt uttrykk når de plasseres på benker og bord, hvor de estetiske virkemidlene anvendt skaper et nytt forhold mellom betrakter og tekst.

Å gjøre den faktoren i Holzers kunstnerskap som er grunnlagt i forholdet mellom det kunstneriske mediet og den menneskelige kroppen til en sekundær faktor, er å redusere en avgjørende del av hennes kunstneriske uttrykk. I alle Holzers installasjoner er det en dynamikk mellom hennes anvendelse av estetiske elementer, og deres forhold til teksten, omgivelsene og betrakteren. Hun uttrykker at "When art or writing functions, it raises ideas and has them felt, and this knowledge and feeling may be the basis for decent action."¹³⁸ I idékonseptets redegjørelse av temaet "kjønn og utdanning", er forholdet mellom språk, kunst og kropp nært sammenbundet. *Installasjon for Agder* er et bruksobjekt hvor den kroppslige erfaringen er sentral, men også ved at teksten som forsvinner ned i den mørke steinen kan føles i overflatene. I forbindelse med den estetiske dimensjonen i *Installasjon for Agder*, er et vesentlig spørsmål hvilken betydning det har at de tre tekstene som tidligere har vært anvendt på LED-skjermer og i projeksjoner, nå er innrisset i stein.

5.1 Kroppen og kunsten

I undersøkelsen av forholdet mellom måten kropp og kunst i Holzers kunstnerskap, er den store betydningen det tillegges påfallende. Etter at *Truisms* og *Inflammatory Essays* ble produsert på papirplakater, utviklet hun raskt en interesse for forholdet mellom betrakteren og kunstens sanselige aspekter. Hun ville "work for a general public, to make pieces that could be seen, then completed by people".¹³⁹ Dette forholdet mellom betrakter og verk er sentralt, i vurderingen av om de forskjellige temaene Holzer ønsker å formidle, belager seg på deres estetiske elementer. Et eksempel er hvordan teksten *Survival*, hvor hun for første gang benyttet seg av lyset, også markerer en overgang i Holzers kunstnerskap tematisk. Hun uttrykker at "I (...) work with the electronics because people turn toward flashing lights."¹⁴⁰ Med *Survival* gikk hun også vekk fra det uttrykket i *Truisms*, *Inflammatory Essays* og *Living* som hadde alle de forskjellige og flertydige stemmene. I intervjuet i *Art in America* "Wordsmith: an interview with Jenny Holzer" med Bruce Ferguson, uttrykker Holzer hvordan

¹³⁸ Jenny Holzer, sitert i Smith, "Protect Protect", *Jenny Holzer: Protect Protect*, 33

¹³⁹ Jenny Holzer, uttaler i Buchloh, "An Interview with Jenny Holzer", i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 117

¹⁴⁰ Ibid. 121

bakgrunnen for disse forandringene, var at hun ikke kunne “afford to be tolerant of all things. (...) So I switched, from being everybody to being myself.”¹⁴¹

Formen og materialet anvendt er ikke bare et nødvendig element for presentasjon av Holzers tekster. For eksempel er teksten *War* skrevet til *Black Garden*, hvor de stedsspesifikke forholdene og den historiske verdien i stedet også var utgangspunktet for utformingen av teksten. Høydepunktene i Holzers bruk av både tekst og materiale og deres relasjon til den menneskelige kroppen, kan sees i hennes forskjellige soloutstillinger. I disse bruker Holzer lyset, farger og bevegelse hvor også steinen tas inn rommet. Holzer uttrykker at “what I’ll do if I know it’s going to be in a gallery or museum where people are willing to invest more time, is write longer, more complicated texts.”¹⁴² Dette ønsket er spesielt tydelig manifestert i utstillingene *Lustmord* på Barbara Gladstone Gallery, *Laments* på Dia Art Center, Venezia-biennalen og hennes retrospektiv på Guggenheim. Disse utstillingene er intense og sterke, både i deres fusjoner av tekster og i anvendelsen av estetiske element. Både gulvene og takene anvendes som lerret for bevegelse og flytende former, mens LED-skjermenes strukturer glir sammen med veggens arkitektoniske former.

Da Holzer utførte *Green Table* på Universitetet i California ti år før *Installasjon for Agder*, inngraverte hun tekstene *Under a Rock*, *Mother and Child*, *Inflammatory Essays*, *Laments* og *Survival* på et stort granittbord.¹⁴³ Disse to installasjonene er ikke de eneste Holzer har utført på universiteter, men de kan sammenliknes med hvordan Holzer har anvendt sine egne tekster, samt utviklet dem i relasjon til form og materiale. Det er likevel en avgjørende forskjell mellom de to installasjonene: i *Green Table* hadde Holzer et mye mindre areal til disposisjon enn på Universitetet i Agder, hvilket resulterte i at hun bare brukte et bord hvor overflaten var inngravert med alle tekstene, som en samlet antologi.

Det som skiller de to installasjonene fra hverandre er delvis det faktum at *Installasjon for Agder* tok utgangspunkt i et konsept. Delvis er det også de grunnleggende forskjellene i de romlige betingelsene de to installasjonene hadde. I motsetning til hvordan *Green Table* er blitt utformet, er fokuset på forholdet mellom kroppen og kunsten annerledes i *Installasjon for Agder* i alle dens åpne rom. Rommene oppstår mellom alle de forskjellige elementene i

¹⁴¹ Jenny Holzer, uttaler i Ferguson, “Wordsmith”, 113

¹⁴² Jenny Holzer, sitert i Simon, “Other Voices, Other Forms”, i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 19

¹⁴³ Teksten *Survival* skulle også vært brukt i sammenheng med *Installasjon for Agder*, både intranettet på skolens hjemmeside og på en skjerm i Vrimlehallen. I utsmykkingsfondets evalueringsrapport fra 2005, står det skrevet at begge er ute av drift grunnet forskjellige utfordringer. *Utsmykkingsfondets evalueringsrapport, Universitetet i Agder* (Utsmykkingsfondet for offentlige bygg, 2005), 22

installasjonen som strekker seg over store flater, men også i hvordan tekstene er plassert på benkene. På benkene er det også områder som ikke er dekket av tekst, dette gjelder spesielt plasseringen av teksten *Arno*, som står skrevet med store mellomrom som ender i en benk som står tom. Holzer kunne dermed anvendt flere av sine eller andres tekster i installasjonen, men isteden skaper hun plass for sansning, tolkning og ettertenksomhet.

I de ti tekstene Holzer produserte selv, er det en gjennomgående faktor at hun har fjernet sin egen identitet som forfatter. Det som gjør at de får dette ambivalente og polariserende uttrykket, er at Holzer kombinerer anonymiteten med forskjellige tematikker som skildres fra forskjellige subjekter. Holzer forklarer dette i sammenheng med *Truisms* når hun sier “I wanted to highlight those thoughts and topics that polarize people, but not choose sides”.¹⁴⁴ Hun uttrykker seg om dette i intervjuet ”Wordsmith”:

I always try to make my voice unidentifiable, though. I wouldn't want to be isolated as a woman's voice, because I've found that when things are categorized they tend to be dismissed. I find it better to have no particular associations attached to the ‘voice’ in order for it to be perceived as true. Yet, I do want my voice to be heard and, yes, it's a woman's voice.¹⁴⁵

På denne måten vender Holzer fokuset vekk fra den utadvendte søken etter forfatterens stemme, og teksten vendes innover i seg selv. For når Holzer tar vekk sin egen forfatterstemme og polariserer forskjellige temaer, er det ikke mulig å lete frem noen enhetlig tematikk i de forskjellige tekstene. Gordon Hughes mener at Holzers tekst *Truisms* illustrerer hvordan Holzer fremmer varierende tolkninger der hun fjerner all form for ”pre-established value” i teksten:¹⁴⁶

The language of Jenny Holzer's texts is open by design: free-floating, unfixed and deliberately conceived to be subsumable within a broad spectrum of ideological positions. AN ELITE IS INEVITABLE could be read as fascist, but it could just as easily be read as Marxist-Leninist, a new-right, as social Darwinist or as Nietzschean. Indeed, it is only at the moment that Holzer's language assumes material form within a social context that meaning is narrowed through the proses of articulation.¹⁴⁷

Her forklarer Hughes hvordan Holzers tekster åpner opp for tolkning som en bevegelig faktor, som formes etter den gitte sosiale konteksten teksten er plassert i. Fokuset på den menneskelige kroppens interaksjon og tolkning kan også sees i det Holzer uttrykker som å

¹⁴⁴ Jenny Holzer, sitert i Heartney, Posner og Princenthal, *After the Revolution*, 158

¹⁴⁵ Ferguson, “Wordsmith”, 114

¹⁴⁶ Hughes, “Power's script”, 423

¹⁴⁷ Ibid.

skape verk som kan bli sett og fullført av betrakteren.¹⁴⁸ *Installasjon for Agder* er plassert på et universitet med studieretninger som statsvitenskap, IT, økonomi, politisk ledelse, rettsvitenskap, utviklingsstudier og sosialt arbeid, og studentene kan gjøre alt fra årsheter til PHD-program. Det er i fusjonen av installasjonen som et bruksobjekt, materiale og anvendelsen av det arbitrære forholdet innad i *Installasjon for Agder*, at Holzer åpner opp for de anonyme og poetiske tekstene.

5.2 Holzer og det poetiske språket

I boken *Hélène Cixous Live Theory* blir poesi definert som “the art of attempting to convey the hidden, the unspoken.”¹⁴⁹ Cixous’ språk er grunnleggende poetisk, en sjanger som representerer Cixous’ fullstendige hensikt. I poetisk lesning er en alltid klar over at potensialet i ordene og uttrykkene er metaforiske, og kan innholdet mer enn det ordene uttrykker alene. Det er aldri satte tolkninger i det poetiske, der kun bevegeligheten mellom strofene og ordene kan skape og fullføre teksten. I “Sorties” i *The Newly Born Woman* skriver Cixous “either a woman is passive, or she doesn’t exist.”¹⁵⁰ For Cixous er det kvinnelige ikkeeksisterende i det vestlige metaspråket, der språk og samfunnets struktur er basert på det samme prinsippet om et hierarki hvor kvinnen er den passive motpart til det aktive mannlige subjekt. I *Readings* skriver Cixous: “To work on what escapes can only be done poetically.”¹⁵¹ Her forklarer Cixous en sentral del av sin teori, hvor det poetiske fanger opp det som eksisterer utenfor det logiske og metafysiske språket, det vil si: det kvinnelige subjektet. Denne skriften bygger derfor på det underbevisste, det uten kroppens og samfunnets hemninger. Det kvinnelige vil forsvinne om det stiller seg utenfor det hierarkiske systemet som nå holder strukturen i samfunnet og språket ved like. Det er på grunnlag av dette at Cixous ønsker å fremme et nytt språk, som kan fange opp det kvinnelige. Ettersom Cixous også praktisk anvender denne poesien, leker hennes språk med signifikanter som beveger språkets struktur, og der språket er stekt metaforisk og fullt av hennes egne neologismer som må fortolkes. Det aktive aspektet er dermed den mest sentrale komponenten i Cixous’ prosjekt: ikke bare i form av at den poetiske teksten går på tvers av det sjangerbestemte, men i hvordan hun oppfordrer til at det kvinnelige språket også skal aktivt produseres.

¹⁴⁸ Buchloh, “An Interview with Jenny Holzer”, i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 117

¹⁴⁹ Blyth og Sellers, *Hélène Cixous*, 68

¹⁵⁰ Cixous og Clément, *The Newly Born Woman*, 64

¹⁵¹ Cixous, *Readings*, 92

Cixous sine tekster åpner opp for at leseren aktivt virker i teksten. Det er i “Laugh of Medusa” Cixous introduserer denne praktiske delen av *écriture féminine* og oppfordrer kvinnen til å produsere sin egen tekst, i en fri flom fra det underbevisste, uten skam for et ønske om de sammenvevde begrepene nytelse og kunnskap. Kvinnen skal kunne gjenoppdage sin kulturelt kastrerte og begrensede kropp, som skal konstrueres ved at hun skal skrive alt som ikke er grunnfestet i det verbale: det underbevisste, det instiktive og det sanselige. I poststrukturalistisk teori er den aktive leseren sentral i utviklingen av Derridas begrep om differanse: når teksten skapes av og i seg selv, blir også forfatteren en uavhengig faktor. Spesielt Roland Barthes teori om *the death of the author* er sentral, hvor forfattersubjektet, dens biografiske kontekst og forfatterens egen intensjon blir eliminert fra leseprosessen.¹⁵²

I “Power’s Script” kritiserer Hughes oppfatningen om at “Holzer dies so that language, in all of its structural anonymity, can rise to the surface”.¹⁵³ For det er et komplekst forhold mellom anonymiteten i Holzers tekster, og de forskjellige subjektene som likevel kommer til uttrykk. I *Installasjon for Agder* er det et subjekt i tekstene, som kommer til uttrykk i en abstrakt og poetisk form. Når det eksplisitte forfattersubjektet fjernes, skapes det nye subjektet som konstrueres utenfor teksten. Det skjulte, det som forsvinner: det kvinnelige. I *Installasjon for Agder* er det kvinnelige subjektet innskrevet i benkene i forholdet mellom kroppen og språket. Inskripsjonen er nesten skjult, den synes nesten ikke, og fremstår som det, som Cixous kjent beskriver som “she writes in white ink”.¹⁵⁴ Den kvinnelige “melkeskriften” er skjult, gåtefullt og diffust, som en hvit skrift som nesten ikke synes for øyet.¹⁵⁵

Som Holzer uttrykker i intervjuet “Wordsmith”, er hennes forhold til den anonyme forfatteren basert på hennes oppfattelse om at “when things are categorized they tend to be dismissed”.¹⁵⁶ Det er en tydelig tendens i Holzers praksis at hun ønsker å unngå systematisk organisering av hennes kunstneriske intensjon. Hughes fokuserer på hvordan Holzer beveger seg på tvers av den konseptuelle tradisjonen, da han mener de stedsspesifikke omgivelsene er avgjørende i hennes installasjoner. Men denne tendensen kan også sees i flere områder av Holzers kunst: om Holzer er en forfatter eller en kunstner, eller om hun er en poet eller

¹⁵² Teksten “The Death of The Author” ble skrevet i 1967 av den franske poststrukturalistiske litteraturkritikeren og teoretikeren Roland Barthes. I teksten argumenterer Barthes mot den tradisjonelle litterære praksisen av tolkning av tekst, som innlemmer forfatterens intensjoner og dens biografiske kontekst. I stedet mener Barthes at at tolkningen av teksten og dens skaper, ikke skal være relatert til hverandre. På denne måten blir den tolkende leseren “født”, når forfatteren “dør”.

¹⁵³ Hughes, “Power’s script”, 423

¹⁵⁴ Cixous, “The Laugh of Medusa”, 78

¹⁵⁵ Mortensen, Egeland og Gressgård, *Kjønnsteori*, 237

¹⁵⁶ Jenny Holzer, uttaler i Ferguson, “Wordsmith”, 114

politisk aktivist. Denne tendensen er også tydelig innad i teksten, der det ikke er mulig å skille mellom klisjeer og seriøsitet, mellom det polariserende og det entydige, eller de forskjellige subjektene og det identitetsløse forfattersubjektet.

Under overskriften *An Imaginary Utopia* kritiserer Toril Moi Cixous' diffuse forhold mellom politikk og poesi. Moi poengterer at selv om Cixous forsvarer sin egen bruk av det poetiske språket fremfor det konvensjonelle, forhindrer ikke dette henne i å skrive direkte om makt og ideologi i relasjon til feministisk politikk.¹⁵⁷ I sin kritikk trekker Moi frem et sitat av Cixous:

I would lie if I said that I am a political woman, not at all. In fact, I have to assemble the two words, political and poetic. Not to lie to you, I must confess that I put the accent on the poetic. I do it so that the political does not repress, because the political is something cruel and hard so rigorously real that sometimes I feel like consoling myself by crying and shredding poetic tears.¹⁵⁸

I dette sitatet poengterer Cixous hvordan hun fremmer det poetiske så det politiske ikke skal undertrykkes. Det Moi unnlater å nevne i denne kritikken er hvordan Cixous' mener stedet for forandring er grunnlagt i språket, et forhold som hun beskriver som "the struggle to think politically via a poetic route."¹⁵⁹ Kritikken Moi legger frem understreker selve essensen ved Cixous' prosjekt, der det poetiske uttrykket visualiserer hvordan metaspråkets logiske forhold brytes opp og undergraves, i det hun lar seg selv bli "carried off by the poetic word."¹⁶⁰

I fusjonene mellom de ubestemte avgrensningene i Holzers kunst, er forholdet mellom politikk og poesi mest undersøkt i resepsjonen av hennes kunstnerskap. For uansett om det er mange forskjellige tematikker i hennes tekster, forsøker en å plassere Holzer med et ønske om å kartlegge hennes personlige politikk. Denne personlige politikken er i stor grad rettet mot feminismen, som har sin grobunn i en søken etter en innholdsmessig enhet: i analyser av enkeltsetninger med kjønnspolitisk tematikk. Det er likevel ikke mulig å skape et enhetlig og stabilt forhold i Holzers tekster, som Hughes uttrykker når han skriver "how are we to resolve the question of Holzer's feminism in light of this quandary – in light of this collision of values?"¹⁶¹ Hughes stiller dette spørsmålet på grunnlag av manglende holdepunkter både innad i Holzers tekster, som også går utover oppfattelsen av hennes kunstneriske intensjon. Det er likevel intensjonen som er irrelevant i Holzers kunstnerskap: i forholdet mellom det anonyme forfattersubjekt og hennes frykt for kategorisering, er det tydelig at det er dette hun

¹⁵⁷ Moi, *Sexual/ Textual Politics*, 124

¹⁵⁸ Héléne Cixous, sitert i Moi, *Sexual/ Textual Politics*, 123

¹⁵⁹ Héléne Cixous, sitert i Blyth og Sellers, *Héléne Cixous*, 65

¹⁶⁰ Héléne Cixous, sitert i Moi, *Sexual/ Textual Politics*, 119

¹⁶¹ Hughes, "Power's script", 438

aktivt arbeider seg vekk fra. I Holzers tekster er det bevegelsene innad i språket som åpner opp for en dynamisk lesning, i differansen mellom setningene som dekonstruerer mening og åpner opp teksten. I spillet av forskjeller aktiveres betrakteren, og det er i poesien det som forsvinner i det det konvensjonelle språket kan produseres.

5.3 Installasjon for Agder og estetisk materiale

Etterhvert som lyset ble en avgjørende faktor i Holzers arbeid, opprettet hun også en fysisk distanse mellom betrakter og verk. Det er en avgjørende forskjell mellom hennes installasjoner hvor hun anvender elementer som lys og bevegelse, og i en installasjon som *Installasjon for Agder*, der materiale både er integrert i omgivelsene og verket anvendes som et bruksobjekt. Som Larsen forklarer i *Tekst som form* var fokuset i utsmykningen rettet mot “forholdet mellom ude og inde, mellom natur og arkitektur”. I sin teori om den stedsspesifikke kunsten skriver Mikon Kwon at denne formen for kunstverk “gave itself up to its environmental context, being formally determined or directed by it.”¹⁶² For *Installasjon for Agder* er nøye planlagt og formet etter områdets omgivelser, i det den gir seg selv hen til både arkitekturen og miljøet omkring den.

Min forventning til *Installasjon for Agder* var at benkene og bordets bruksverdi i stor grad skulle overskygge dens kunstneriske verdi. Det samme gjaldt det gjennomgående fokuset som hadde vært på integrasjonen i omgivelsene, med naturstein som materiale. Da jeg kom til Universitetet i Agder, ble jeg også først møtt av Per Inge Bjørlo sin skulptur *Skal/Kranium* som i sin monumentale form stikker seg ut og skiller seg fra omgivelsene. Da jeg så *Installasjon for Agder* ble likevel min tilnærming til installasjonen umiddelbart forandret: dens tunge materiale, blanke overflatene og nøye utførelse, fremmet tydelig den inngraverte teksten. For meg ble benkene heller Holzers lerret: der bokstavene viste seg som former og linjer. hvor min interaksjon med møblene gjorde at jeg både så tekstens bokstaver som fragmenterte elementer, så vel som fullstendige setninger. Min forventning var at den sandblåste teksten skulle forsvinne i overflaten, som om den var skrevet med hvitt blekk på hvitt papir. Inskripsjonene i *Installasjon for Agder* har derimot en annen effekt, for meg igangsatte den en rekke assosiasjoner til det som var og aldri skulle forvitte: til gravstøtter, til runer og sarkofager, som Holzer så enkelt forklarer som “after Armageddon, someone could

¹⁶² Kwon, “One Place After Another”, 34

overturn the stone and read.”¹⁶³ For *Installasjon for Agder* er ikke de tre tekstene skrevet på en papirplakat som forvitrer i regn eller i lyset som forsvinner i det elektrisiteten brytes, men som et vitne om tid og uforgjengelighet. Slik gikk mine tanker over til noe erkjennende, jeg vurderte ikke bare objektet estetisk, men jeg rettet fokuset mot meg selv: som om jeg skulle vitne noe essensielt, noe jeg måtte forsøke å forstå og tolke.

Sentralt for Martin Seels teori om estetisk persepsjon er menneskets fenomenologiske møte med et objekt. I følge Seel tar den estetiske persepsjonen sted i møtet med det sanselige objektet, i form av at betrakterens *oppmerksomhet* rettes mot objektets og betrakterens væren. I dette møtet mener Seel at det oppstår en form for tilsynekomst hvor det persiperende subjekt erkjenner seg selv på en ny måte. Verden fremtrer dermed også i en form som ellers er utilgjengelig.¹⁶⁴ Det er likevel ikke slik at det er en annerledes verden betrakteren observerer, men at betrakteren oppfatter verden annerledes og mer intenst i møtet med objektet. Denne oppmerksomheten det estetiske objektet åpner for angår en tilsynekomst av det flyktige, det øyeblikkelige. Selv om den knytter seg til det umiddelbare i møtet med objektet setter Seel møtet med kunsten i særstilling: “there are, however, characteristics through which objects of art can be distinguished from other objects for a perception that recognizes them as a special medium of experience.”¹⁶⁵ I mitt møte med Holzers installasjon på Universitetet i Agder, var jeg bevisst om at jeg skulle tilnærme meg et objekt som hadde en kunstnerisk verdi. Dette intensiverte min opplevelse av kunstverket, men det var også den estetiske dimensjonen gjorde inntrykk: den tunge steinen, inskripsjonenes tvetydighet og avstandene som gav rom til ettertenksomhet.

Som Seel skriver er “aesthetic attentiveness to what happens in the external world is (...) an attentiveness to ourselves too: to the moment here and now.”¹⁶⁶ Når Holzer i *Installasjon for Agder* fjerner de eksplisitte elementene som lys, farger og bevegelse, arbeider hun med en sanselighet som ikke bare kommer frem gjennom fysisk interaksjon, men i form av dens materiale og innrissede overflate. Det er denne dimensjonen i verket som gjør at oppmerksomhet rettes mot kunstverkets væren, som også vendes tilbake. Det er i denne simultane bevegelsen at det skapes rom for en annen tolkning og betydning av de tre tekstene. Dette reflekteres også i måten Holzer har valgt å anvende så få tekster i *Installasjon for*

¹⁶³ Jenny Holzer, sitert i Joselit, Simon og Salecl, i *Jenny Holzer*, 65

¹⁶⁴ Seel, “The Aesthetics of Appearing”, 19

¹⁶⁵ Seel, *Aesthetics of Appearing*, 110

¹⁶⁶ Ibid. 16

Agder, hvor de urørte plassene og de uskrevede flatene i Vrimlehallens benk, skaper et forhold mellom intimitet, tolkning og stillhet.

5.4 Truism, Living og Arno i nytt kunstnerisk materiale

Truism og *Living* uttrykker ikke et eksplisitt politisk ståsted, ettersom de representerer så mange forskjellige subjekter og implisitte tilhørere. I *Arno* tilnærmer derimot Holzer seg en tematikk som er enhetlig og rettet mot politiske forhold. I “An Interview with Jenny Holzer” med Benjamin H.D. Buchloh uttrykker Holzer:

So far nothing has stopped the abuse of women – men won’t give it up – and the failure is not that of feminism or art. No sort of artwork is immediately going to change men who abuse and kill their pregnant wives, rape and torture women in war, diminish and sandbag their lovers, assault their girl children or other girls they can catch, refuse to change their sheets, and pay peanuts. (...) I don’t believe that my artwork is pessimistic. It’s realistic, and perhaps the fact of it is encouraging to some women and men.¹⁶⁷

Året før Holzer produserte *Arno* ble teksten *Lustmord* vist i utstillingen ved samme navn. I denne utstillingen var både det tematiske innad i teksten og de estetiske elementene knyttet opp mot et tema som omhandlet vold mot kvinner. I *Lustmord* er det en person som utfører den voldelige handlingen og en observatør som vitner offeret utenfra. De begge henviser til offeret som *SHE*, som også formidler sin egen oppfatning av hendelsen i en egen del av teksten. I *Arno* har subjektet det samme uttrykket som offeret i *Lustmord*, men i *Installasjon for Agder* står hun alene og skildrer den voldelige hendelsen i stillhet.

I installasjonen har Holzer også fjernet de opprinnelige estetiske materialet ment for *Arno*, da den ble produsert for å anvende i projeksjoner. I disse projeksjonene er blå og hvite blokkbokstaver i meterformat som beveger seg både horisontalt og vertikalt. Disse ble plassert og fremvist på sentrale plasser og turistattraksjoner som var tettpakket av mennesker. I *Installasjon for Agder* er den stillestående teksten på den enkle granittflaten i centimeterformat, nesten usynlig innskrevet i steinen. Her er stillheten overdøvende der de lange pausene mellom setningene glir over i hverandre. I *Installasjon for Agder* gjør ikke de estetiske elementene lenger teksten noen tjeneste da den kun er hviskende: uten farger og uten bevegelse er det ikke lenger noe som får betrakteren til å snu seg rundt, og til å se etter den bevegende og prangende teksten. Subjektet står alene, og etter teksten avsluttes med de to

¹⁶⁷ Jenny Holzer, uttaler i Buchloh, “An Interview with Jenny Holzer”, i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 122

setningene “I SMELL YOU ON MY CLOTHES” og “I KEEP YOUR CLOTHES”, står en benk uten tekst der den mørke granittflaten demonstrerer stillhet.

I motsetning til *Arno* er fusjonen av temaer i *Truisms* og *Living* på kanten til det ironiserende, hvor enkle utsagn og hverdagslige momenter står side om side med det Holzer refererer til som “awful real-world consequences”.¹⁶⁸ Da disse tekstene opprinnelig var ment for det offentlige rom og det generelle publikum ble de skrevet på plakater, billboards og plansjer. En stor del av resepsjonen av Holzer fokuserer på forholdet mellom de kommersialiserende virkemidlene hun tar i bruk og de aforistiske setningene. Hal Foster hevder at Holzer aktivt spiller på forholdet mellom disse to elementene, og at dette markerer et kritisk uttrykk.¹⁶⁹ Jo Anna Isaak refererer til det samme poenget og mener at dette er en form for feministisk innfiltreringsstrategi.¹⁷⁰ Den generelle oppfattelsen belager seg på en form for autoritet som kommer til uttrykk, og som skapes i relasjonen mellom det offentlige rom og Holzers anonyme forfattersubjekt. Spørsmålet er hva som skjer med disse tekstene når de flyttes fra de enorme blinkende billboardsene på *Times Square*, til benkene på Universitetet i Agder.

Truisms blir ikke bare oppfattet som en tekst som spiller på autoritet, men også som ideologiske aforismer. På de tolv benkene på campus, står det skrevet setninger som “EVERYONE’S WORK IS EQUALLY IMPORTANT”, “GOOD DEEDS EVENTUALLY ARE REWARDED” og “REVOLUTION BEGINS WITH CHANGES IN THE INDIVIDUAL”.¹⁷¹ Det er også setninger fra teksten i installasjonen som peker i retning av et feministisk ståsted, som ”ROMANTIC LOVE WAS INVENTED TO MANIPULATE WOMEN” og ” RAISE BOYS AND GIRLS THE SAME WAY”.¹⁷² Teksten får et annet uttrykk på benkene i *Installasjon for Agder* når de opprinnelige estetiske elementene fjernes: den autoritære essensen skapes når disse setningene opplyses og plasseres på den høye veggen, en effekt som forsvinner når de innrises i benkenes overflate. I stedet for å fremme autoritet, formidler heller Holzer hvordan den enhetlige tematikken ikke eksisterer i *Truisms* som fullstendig tekst. I *Installasjon for Agder* handler ikke *Truisms* lenger om kommersialisering og autoritet, for når Holzer fjerner alt som fremmer aforisernes troverdighet, fremmer hun heller det bevegelige og arbitrære i all form for meningsproduksjon.

¹⁶⁸ Jenny Holzer, sitert i Simon, “Other Voices, Other Forms”, i *Jenny Holzer: Protect Protect*, 16

¹⁶⁹ Foster, “Subversive Signs”, 92

¹⁷⁰ Isaak, *Feminism and Contemporary Art*, 39

¹⁷¹ Vedlegg 1: *Truisms* anvendt i *Installasjon for Agder*

¹⁷² Vedlegg 1: *Truisms* anvendt i *Installasjon for Agder*

Living har flere av de samme tendensene som *Truisms*, i form av det autoritære og pluralistiske meningsinnholdet. Det som skiller de to tekstenes uttrykk er hvordan disse setningene er lenger, og omhandler forholdet mellom det hverdagslige og det groteske. På bordet kan man lese setninger som “IT TAKES A WHILE BEFORE YOU CAN STEP OVER INERT BODIES AND GO AHEAD WITH WHAT YOU WERE TRYING TO DO.” og “WHAT A SHOCK WHEN THEY TELL YOU IT WILL NOT HURT AND YOU ALMOST TURN INSIDE OUT WHEN THEY BEGIN.” ved siden av “HAVING TWO OR THREE PEOPLE IN LOVE WITH YOU IS LIKE MONEY IN THE BANK.”¹⁷³ I

Installasjon for Agder er det stor plass til at flere lange setninger kan stå side om side, og skape kontraster mellom hverandre der forholdet mellom essensen av det dagligdagse og disse små detaljene som gir en leser frysninger på ryggen.

5.5 Den erfarende kroppen

Det er i forholdet mellom kunstverkets omgivelser, kunstverkets estetiske form og bevegeligheten innad i den poetiske teksten, at den aktiverte kroppen kan danne nye refleksjoner omkring et tema som ”kjønn og utdanning”. Temaet kommer likevel ikke til uttrykk i konkret form, men ved å skape muligheter for å oppløse fastsatte tankemønstre: ikke i nye tanker om kroppen, men gjennom kroppen. For estetiske erfaringen kan skape nye tanker om forhold mellom kjønn og kropp, slik som Bente Larsen uttrykker det: ikke gjennom tanken, men gjennom sansninger.¹⁷⁴

I idékonseptet er de tre temaene *Hva er egentlig kjønn?*, *Språket* og *Kunsten* rettet mot forholdet mellom tegnet på kroppen og kjønn som redskap for organisering. For Cixous er det den aktive produksjonen av tekst som utvisker forholdet mellom poststrukturalistisk teori om språket og samfunnets hierarki. Slik Cixous skriver i “The Laugh of Medusa”: “Write yourself. Your body must be heard”.¹⁷⁵ For kvinnen må skrive sin kropp, som i dynamikk og bevegelse skal bringe frem den skjulte og glemte skriften gjemmer. I *Installasjon for Agder* er kvinnen skrevet i svake inskripsjoner, som en hvit skrift, som kun kommer frem da betrakteren aktivt søker og skaper teksten.

¹⁷³ Vedlegg 2: *Living* anvendt i *Installasjon for Agder*

¹⁷⁴ Larsen, ”Kunsten og Kjønet”, i *I felleskapets rom*, 39

¹⁷⁵ Cixous, “The Laugh of Medusa”, 77

For om ”The language of Jenny Holzer’s texts is open by design”, må betrakteren anvende den aktive lesningen i møtet med *Installasjon for Agders* tekster.¹⁷⁶ Og med utgangspunkt i den menneskelige kroppens erfaring, kan det åpnes opp for en ny måte å tenke kropp og kjønn. Den sanselige kunsten kan dermed også sees i sammenheng med mulighetsstrukturen som ligger latent i språket. For i *Installasjon for Agder* er kropp, institusjon og tekst faktorer som har innvirkning på hverandre, der også de fysiske rommene for sansning, tolkning og ettertenksomhet er til stede. De lange pausene, de store mellomrommene og betrakterens mulighet for å lese store deler av de tre tekstene *Living*, *Truisms* og *Arno*, gir rom for noe mer.

Den åpne formen Hughes mener Holzlers tekster har, er grunnlagt i hvordan hun fjerner forfatterssubjektet og anvender forskjellige temaer som påvirker hverandre. I *Installasjon for Agder* blir betrakteren en aktiv leser, som skapes innad i tekstens glidninger mellom bestanddeler. Holzlers tekster fremmer språkets eget spill av differanser, som fremmer det som ligger utenfor det konvensjonelle språket. Når kunstneren Holzer fjernes, åpnes verket, det skapes i møtet. At installasjonen er plassert på en utdannelseinstitusjon er avgjørende for betrakterens tolkning av teksten. Hughes mener ikke at teksten er avhengig av et konkret sted for å skape mening, men at Holzlers anvendelse av forskjellige kontekster understreker essensen av teksten som relativ og bevegelig. I *Installasjon for Agder* understreker Holzer forholdet mellom tolkning og stillhet, der betrakteren retter oppmerksomhet mot objektet og seg selv i en simultan bevegelse. I lys av Seels teori, er det denne refleksjonen som speiles tilbake på betrakteren i møte med det estetiske objektet i estetisk erfaring. For denne teorien er ikke bare fokusert på den estetiske erfaringen som retter oppmerksomhet mot det kunstneriske objektet, men også mot betrakteren selv.

Denne kvinneligheten kommer kun frem når kroppen får tale, og nye betydninger må letes frem i bevegeligheten innad i Holzlers tekster. Det kvinnelige ligger i den poetiske teksten som fremmer det den logiske og metafysiske formen for tekst ikke klarer å formidle. Det kvinnelige er i det usynlige, i det underbevisste, i fantasien, i metaforer og erindringen. Det er i denne formen for tolkning og meningsproduksjon Holzlers tekster at det kvinnelige kan komme frem. I eliminasjonen av forfatterssubjektet åpnes det opp for kvinneligheten utenfor det kategoriserende systemet hun frykter: utenfor det som avvises. Det er i det dynamiske forholdet mellom de forskjellige komponentene i *Installasjon for Agder* at det kvinnelige kan komme frem, mellom formen og teksten.

¹⁷⁶ Hughes, ”Power’s script”, 432

6 Avslutning

- Som det mest sentrale kunstverket i utsmykningen av Universitetet i Agder, må Jenny Holzer sitt verk *Installasjon for Agder* representere temaet 'kjønn og utdanning'. Hvordan kommer dette temaet til uttrykk i tekstinstallasjonen?

Spørsmålet som først må besvares er hvorvidt nye tanker omkring samfunn og kjønnsroller er et aktuelt tema. For vi lever i en del av verden der likestillingen mellom kjønn er, slik Annfelt forklarer det, "den rådende ideologi". Det er ikke fremmed at en setter spørsmålsteget ved relevansen av temaer som omhandler kjønn og feminisme da den vestlige kvinnen er en "privilegert kvinne".¹⁷⁷ I prosessen der valget av temaet "kjønn og utdanning" ble vurdert, skriver Annfelt om hvordan konsulentene møtte motstand fra både utsmykkingsutvalget, skolens interne kunstutvalg og styret. Begrunnelsen var at utsmykningen tok sted på et uheldig tidspunkt, ettersom Universitetet som da var Høyskole, forsøkte å få en ny institusjonsstatus.¹⁷⁸ Det er denne formen for holdning til en kjønnsproblematikk som gjør at det som står igjen som problemer relatert til kjønn i vestlige samfunn i dag blir tilsidesatt. Den poststrukturalistiske tilnærmingen til kjønn skaper fortsatt nye diskurser som gjør det mulig for feminismen å utvikle seg utenfor de etablerte holdningene til kjønnsproblematikk. Hélène Cixous understreker disse forholdene ved å verken ville betegnes som feminist eller teoretiker. Holzer forklarer det når hun uttrykker "I've found that when things are categorized they tend to be dismissed."¹⁷⁹

Det er ironisk at det i vår tid når kjønnsproblematikken blir vurdert som irrelevant, upassende og forstyrrende, at kjønnsdiskrimineringen i det vestlige forbrukersamfunnet ikke kan unngås. Makten som finnes i det enorme teknologiske maskineriet i den vestlige verden i dag, produserer nye og alltid forandrende normer for identitet, grunnlagt i konsumets fokus på utilgjengelighet og fornyelse. Det er i konstruksjonen av konsumentens egen utilfredshet, at fremstillingen av den idealiserte kvinnekroppen har utviklet seg til det uoppnåelige: til det kjønnsløse. Den kjønnsløse kroppen er grunnlagt i et selvvalgt ønske om å vende vekk fra eget kjønn, der selvskading i form av disiplinert utsulting skaper den distanserte syke kropp.

¹⁷⁷ Annfelt, "Forskning og kunst hånd i hånd?", i *I felleskapets rom*, 34

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ferguson, "Wordsmith", 114

Larsen refererer til den abstrakte kvinnekroppen som en motsetning til den “autentiske kropp”, som er et lengselobjekt som alltid er utenfor rekkevidde.¹⁸⁰ Cixous tilnærmer seg også denne problematikken i “The Laugh of Medusa”:

“return to the body which has been more than confiscated from her, which has been turned into the uncanny stranger on display-the ailing or dead figure, which so often turns out to be the nasty companion, the cause and location of inhibitions.”¹⁸¹

Den idealiserte kvinnekroppen er en “dead figure”, som fysisk avviser sitt eget kjønn: uten seksualitet, uten fertilitet, uten blod og uten melk. For der tegnet på kroppen forsvinner, forsvinner også kvinnen vekk fra det naturlige.

Spørsmålet er hva som gjør at kvinnen idealiserer det kjønnsløse, noe Liz Frost mener er en frykt grunnlagt i hvordan det kvinnelige kjønn er lokus for vold. Hun mener at kvinnen assosierer sitt eget kjønn med “society’s debasement of women’s sexuality via pornography, via sexual abuse and rape, violent oppression and control”.¹⁸² Tegnet på kroppen som skaper ”kvinne” viser til et kulturelt produsert signifikant som er skamfullt, vemmende og avskyelig. Å bære tegnet kvinne fremmer dermed et hat til egen kropp når den utvikles, som resulterer i fremmedgjøring av eget kjønn og et begjær for abjeksjon. Hva er det som gjør at kvinner ikke kan kontrollere denne innflytelsen, ta makt over sin kropp og redefinere sin rolle? For Cixous handler dette forholdet om å gjøre teori om til praksis, som bryter ut av det separate forholdet Frost mener er basert på en “dislocation of academic feminism from feminist practice.”¹⁸³

Spørsmålet er hvorvidt bruken av estetiske virkemidler sees i sammenheng med en kjønnskritisk tematikk i Holzers installasjon? I *Installasjon for Agder* kommer temaet ”kjønn og utdanning” til uttrykk når betrakteren aktiveres og kroppen får tale. Det er et kvinnelige subjekt som ligger gjemt innad i den poetiske teksten, og som må letes frem i den skjulte, svake skriften. Temaet ”kjønn og utdanning” kommer først til uttrykk i *Installasjon for Agder* i form av erfaring: Holzers installasjon ikke skaper tanker om kroppen, men fremmer aktiv tenkning gjennom kroppen. Temaet kan ikke sees i sammenheng med tekstenes innhold, som reduserer det essensielle ved det kroppslige møtet mellom de estetiske elementene og

¹⁸⁰ Larsen, ”Kunsten og Kjønet”, i *I felleskapets rom*, 46

¹⁸¹ Cixous, “The Laugh of Medusa”, 77

¹⁸² Frost, *Young Women and The Body*, 28

¹⁸³ Ibid. 26

tekstene anvendt. Det er når fokuset rettes vekk fra innholdet i Holzers tekster og den kunstneriske intensjonen, at det åpnes opp for en ny og bevegelig tolkning av teksten.

I *Installasjon for Agder* er det fusjonen av de anonyme stemmene som gjør at spørsmålet om identitet ikke kan bestemmes. Uttrykkene er likevel forskjellig, og de svake inskripsjonene i steinen skaper forskjellige uttrykk. I *Living* og *Truisms* er det så mange forskjellige tematikker, at spørsmålet om identitet og et fast holdepunkt forsvinner der et entydig verdigrunnlag ikke eksisterer. Det autoritære uttrykket tekstene er kjent for å uttrykke, blir nesten ironisert i de svake inskripsjonene på benkene og bordet. I *Arno* er det anonyme subjektet så mye nærmere enn i de andre tekstene, da subjektet skildrer en personlig og voldelig hendelse. Det anonyme uttrykket gjør likevel subjektet ukjent, til tross for at teksten som egentlig skulle prange den offentlige veggen, er så nære betrakteren i den innrissede steinen.

Teksten forandrer karakter når den flyttes fra de høye veggene i det offentlige rom og ned på benkene på Universitetet i Agder. Tekstene er bevegelige etter hvilke estetiske elementer Holzer anvender, påvirkes også tekstene etter institusjonelle omgivelser. Etter Holzer sluttet å skrive sine egne tekster i 1997, har hun anvendt de forskjellige tekstene igjen og igjen i mange forskjellige kontekster. For når betrakteren selv må tolke den anonyme stemmen i fusjonen av de forskjellige tematikkene, skapes også teksten i lys av betrakterens egen horisont. Disse tolkningene formes også av institusjonelle omgivelser, som er en essensiell del av utsmykningen av universitetet, i forholdet mellom konsept og plassering.

Så hvordan har Holzer tilnærmet seg konseptet “kjønn og utdanning” med utgangspunkt i *Hva er egentlig kjønn?*, *Språket* og *Kunsten*? Da temaene *Hva er egentlig kjønn?* og *Språket* er rettet mot forholdet mellom tegnet på kroppen og kjønn som redskap for organisering, er *Kunsten* orientert mot det erfaringsbaserte. Rollen denne kunsten har er å gå på “tvers av de erfaringer som er befestet i språket og i hverdagen”.¹⁸⁴ På denne måten gjenspeiler *Installasjon for Agder* den sentrale delen av idékonseptet som knytter teorier om språket og effekten av den sanselige kunst sammen, der den erfaringsbaserte kunsten skal kunne “tvinge tanken videre eller et annet sted hen: det er erfaringer som kan få beskueren til å se annerledes på verden og i siste instans medføre forandringer i valg eller livsanskuelser.”¹⁸⁵

¹⁸⁴ Annfelt, ”Høyskolen i Agder – Idékonsept for Utsmykking av Høyskolesenteret på Gimlemoen”, i *I felleskapets rom*, 113

¹⁸⁵ Ibid.

Det er ingen eksplisitt, ingen dogmatisk eller logisk form for kritikk av kjønn innad i Holzers språk. Kun de forskjellige subjektene, som identitetsløse står som åpne aforismer for leserens fullførelse. I sine nye elementer er dette den største forandringen fra Holzers tidlige fremvisninger av de tre tekstene anvendt i installasjonen, der kroppen er i konkret interaksjon med kunstverket. I *Installasjon for Agder* kan ikke teksten leses fra avstand slik de er formet i sine opprinnelige estetiske elementer, men betrakteren må nærme seg kunstverket for å se hva den svake skriften forteller. Det ikke bare krevet oppmerksomhet og deltakelse innad i det poetiske i installasjonen, men materialet krever også kroppens fysiske interaksjon.

I lys av det teoretiske grunnlaget anvendt, er den erfaringsmessige delen av *Installasjon for Agder* innfiltret i Holzers bruk av form og tekst. I vurderingen av Martin Seels teori, er den fenomenologiske tilnærmingen til kroppen som strukturerende av verden utgangspunkt. For Seel er den estetiske persepsjonen et dynamisk spill mellom betrakter og estetisk objekt: ikke bare hvordan betrakteren opplever estetisk persepsjon, men også hvordan et kunstverk som *Installasjon for Agder* åpner opp for at betrakteren får et bevisst forhold til seg selv. I idékonseptet er det denne egenskapen den estetiske og erfaringsbaserte kunsten har, som gjør både tekst og form avgjørende i møtet mellom betrakter og verk.

I lys av Cixous' teori om den poetiske teksten, kan *Installasjon for Agder* skape menneskelig erfaring i en ny form for praktisering av meningsproduksjon. Den poetiske formen er essensiell for Cixous, som krever og rommer mer enn hva den logiske teksten gjør. Jacques Derridas teori om språket som basert på differanse, er grunnlaget for den poststrukturalistiske feminismens fokus på ulogiske og produserte hierarkiske forhold. Dette hierarkiet organiserer samfunn og kultur, der det forholdet som egentlig er dynamisk og bevegelig har stagnert. Denne stagneringen er ulønnsom for kvinnen, en tendens som gjør at Cixous' prosjekt finner sin løsning i et nytt kvinnelig og bevegelig språk: i poesien.

I tekstene anvendt i *Installasjon for Agder* er det fusjonen av forskjellige temaer og elimineringen av forfatter-jeget, som åpner opp og beveger språkets form der betrakteren aktivt må skape teksten. I lys av Cixous' poststrukturalistiske praksis kan den poetiske formen Holzer anvender fremme en kritikk av det metafysiske språket. Holzers tekster fremmer en form for kjønnskritikk som ikke kommer eksplisitt til uttrykk, men som unngår å uttrykke dogmatisk kritikk og samtidig fraskriver seg essensialistiske betegnelser som knyttes til kategoriseringens system. "Kjønn og utdanning" kommer ikke til uttrykk i *Installasjon for Agder* i en tematisering av forhold som omhandler hva det kvinnelige mangler og hva det

mannlige har. Den åpne og poetiske formen fanger heller opp det som ikke kan uttrykkes i det vestlige metaspråket: det kvinnelige. Det er et kvinnelig subjekt i *Installasjon for Agder* som skapes i den aktive søken etter det som ikke kommer til uttrykk gjennom et eksplisitt formidlende språk. For Holzers installasjon fremmer en bevegelse hvor mening må skapes gjennom den interagerende kroppen. *Installasjon for Agder* er dermed en del av en kunstnerisk utsmykning som ”kan bidrage til at kønsproblematikken tematiseres, ikke gjennom dogmer, men gjennom forskydninger af fastlåste opfattelser: gennem sansninger.”¹⁸⁶

¹⁸⁶ Larsen, ”Kunsten og Kønet”, i *I felleskapets rom*, 44

Litteraturliste

- Annfelt, Trine. "Forskning og kunst hånd i hånd?". Fra katalog *I felleskapets rom. Kunst i to tinghus, Høyskolen i Agder, Universitetet i Bergen og Hamardomen*. Redigert av Aaslaug Vaa. Kulturstudier nr 34. Med bidrag av Aaslaug Vaa, Bente Larsen, Barbro Raen Thommasen med flere. Kristiansand: Høyskoleforlaget i samarbeid med Senter for kulturstudier, 2003.
- _____. "Høyskolen i Agder – Idékonsept for Utsmykking av Høyskolesenteret på Gimlemoen". Fra katalog *I felleskapets rom. Kunst i to tinghus, Høyskolen i Agder, Universitetet i Bergen og Hamardomen*. Redigert av Aaslaug Vaa. Kulturstudier nr 34. Med bidrag av Aaslaug Vaa, Bente Larsen, Barbro Raen Thommasen med flere. Kristiansand: Høyskoleforlaget i samarbeid med Senter for kulturstudier, 2003.
- Auping, Michael. *Universe series of women artists: Jenny Holzer*. New York: Universe Publishing, 1992.
- Barthes, Roland. "Death of The Author". I *Image, Music, Text*. Redigert og oversatt av Stephen Heath. 142 – 148. London: Fontana Press, 1977.
- Bray, Abigail. *Hélène Cixous: Writing and Sexual Differences*. Hampshire og New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Blyth, Ian og Susan Sellers. *Hélène Cixous: Live Theory*. London: Continuum, 2004.
- Buchloh, Benjamin H.D. "An Interview with Jenny Holzer". Fra katalog til utstillingen *Jenny Holzer: Protect Protect*. Redigert av David Breslin. Med bidrag av Elizabeth A.T. Smith og Joan Simon. Ostflindern: Verlag Hatje Cantz, 2009.
- Cixous, Hélène. "Extreme Fidelity". I *Writing Differences: Readings from the seminar of Hélène Cixous*. Redigert av Susan Sellers, oversatt av Susan Sellers, 9 – 36. New York: St Martin's Press, 1988.
- _____. *Readings: The poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector and Tsvetayeva*. Oversatt av Verena A. Conley. New York: Harvester Wheat sheaf, 1992.
- _____. "The Laugh of Medusa". I *Women and Values: readings in recent feminist philosophy*. Redigert av Marilyn Pearsall, oversatt av Keith Cohen og Paula Cohen, 75 – 87. 3 utgave. Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1999.
- _____ og Catherine Clément. *The Newly Born Woman*. Oversatt av Betsy Wing. London: I. B. Tauris Publishers, 1996.
- Cole, Henri. "Jenny Holzer in conversation with Henri Cole". Fra katalog til utstillingen *Jenny Holzer: Naue Nationalgalerie*. Redigert av Alanna Gedgudas, Brenda Phelps og Karin Thomas. Med bidrag av Angela Schneider. Berlin: American Academy in Berlin, 2001.

- Conley, Verena A. *Hélène Cixous: Writing the Feminine*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1984.
- D'Alleva, Anne. *Methods & Theories of Art History*. 2 utgave. London: Laurence King Publishing Ltd, 2012.
- Davey, Nicholas. "The Hermeneutics of Seeing". I *Interpreting Visual Culture: Explorations in the hermeneutics of the visual*. Redigert av Ian Heywood og Barry Sandwell, 3 – 29. New York: Routledge, 1999.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Oversatt av Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
- Derrida, Jacques. "Différance". I *Literary Theory: an anthology*. Redigert av Julie Rivkin og Michael Ryan, 278 - 299. 2 utgave. Malden: Blackwell, 2004.
- Dinka, Söke. "Signatures of memory". Fra katalog til utstillingen *Jenny Holzer: I Can't Tell You, Xenon for Duisburg*. Redigert av Söke Dinka og Abigail Guay. Med bidrag av Elanora Louis, Michael Müller og Fredrich W. Block. Ostflindern: Verlag Hatje Cantz, 2006.
- Ferguson, Bruce. "Wordsmith: an interview with Jenny Holzer". *Art in America* vol. 74, nr. 12 (des. 1986): 108 – 115.
- Foster, Hal. Fra "Subversive Signs". I *Art in Theory 1900 – 2000: An Anthology of Changing Ideas*. Redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 1037 – 1038. 2 utgave. Malden: Blackwell, 2003. Opprinnelig trykt i *Art in America* vol. 70, nr. 10 (nov. 1982): 88 – 93.
- Foster, Hal. "Subversive Signs". *Art in America* vol. 70, nr. 10 (nov. 1982): 88 – 93.
- Fredriksen, Ingrid K. *Spøkelsesskrift: Språk, identitet og frigjøring I Ingrid Bachmanns Malina (1971) og Hélène Cixous Le jour où je n'étais pas là (2000) i lys av écriture feminine*. Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap. Oslo: Universitetet i Oslo, 2010.
- Frost, Liz. *Young Women and The Body: A Feminist Sociology*. Houndmills: Palgrave, 2001.
- Gadamer, Hans-Georg. *Sannhet og metode: grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Oversatt av Lars Holm Hansen. Oslo: Pax Forlag, 2010.
- Gardner, Helen. *Gardner's Art Through the Ages*. 12 utgave. Redigert av Fred S Kleiner og Christin J. Mamiya. Belmont, California: Thomson/ Wadsworth, 2005.
- Hanssen, Beatrice. *Critique of Violence: Between Poststructuralism and Critical Theory*. New York: Routledge, 2000.

- Heartney, Eleanor, Helaine Posner, Nancy Princenthal, Sue Scott og Linda Nochlin. *After the Revolution: Women who transformed contemporary art*. 2 utgave. Munich: Prestel, 2013.
- Hesse-Biber, Sharlene N. *Am I thin enough yet?: the cult of thinness and the commercialization of identity*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Hughes, Gordon. "Power's script: Jenny Holzer's art after Art After Philosophy". *Oxford Art Journal* vol 29, nr. 3 (2006): 419-440.
<http://oaj.oxfordjournals.org/content/29/3/419.full.pdf+html> (oppsøkt 06.08.2012)
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Oversatt av Gillian C. Gill. New York: Cornell University Press, 1945.
- Isaak, Jo Anna. *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. 1 utgave. London: Routledge, 1966.
- Jelinek, Elfriede. *Nobel Lecture: Sidelined*. Nobel Media AB, 2004,
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-e.html (oppsøkt 19.04.2013)
- Jortveit, Anne K. *Mellom "street-talk" og "klagesang": den amerikanske billedkunstneren Jenny Holzers tekstinstallasjon Laments analysert i et litteraturvitenskapelig perspektiv*. Hovedfagsoppgave i litteraturvitenskap. Oslo: Universitetet i Oslo, 1998.
- Joselit, David, Joan Simon og Renata Salecl. *Jenny Holzer*. London: Phaidon Press, 1998.
- Kosuth, Joseph. "Art after philosophy". I *Art after Philosophy and After: collected writings, 1966 – 1990*. Redigert av Gabrielle Guercio, 13 – 32. Cambridge: MIT Press, 1991.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Oversatt av Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.
- Kwon, Miwon. "One Place After Another: Notes on Site Specificity". I *Theory in Contemporary art since 1985*. Redigert av Zoya Kocur og Simon Leung, 34 - 55. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012. Opprinnelig trykt i *October*, vol. 80 (vår 1997): 85 – 110.
- Larsen, Bente. "Kunsten og Kønet". Fra katalog *I felleskapets rom. Kunst i to tinghus, Høyskolen i Agder, Universitetet i Bergen og Hamardomen*. Redigert av Aaslaug Vaa. Kulturstudier nr 34. Med bidrag av Aaslaug Vaa, Trine Annfelt, Barbro Raen Thommasen med flere. Kristiansand: Høyskoleforlaget i samarbeid med Senter for kulturstudier, 2003.
- _____. "Tekst og form, om konseptkunst og kunstnerisk udsmykning". Fra katalog *Utsmykkingsfondet for Offentlige Bygg*. Redigert av Anneli Torgersen, Ida Kierulf og Borghild Volckmar. Med bidrag av Line Ulekleiv, Heidi Ramsvik og Finn Aage Andersen. Oslo: Hauknes Grafisk AS, 2001.

- _____. ”Utsmykkingsplan, Høyskolen i Agder, Gimlemoen”. Fra katalog *I felleskapets rom. Kunst i to tinghus, Høyskolen i Agder, Universitetet i Bergen og Hamardomen*. Redigert av Aaslaug Vaa. Kulturstudier nr 34. Med bidrag av Aaslaug Vaa, Trine Annfelt, Barbro Raen Thommasen med flere. Kristiansand: Høyskoleforlaget i samarbeid med Senter for kulturstudier, 2003.
- Lewitt, Sol. ”Paragraphs on Conceptual Art”. Fra katalog til utstillingene *Sol Lewitt. Wall Drawings from 1968 to 2007* og *Sol LeWitt. Colors*. Redigert av Béatrice Gross. Zürich: JRP Ringier, 2012. Opprinnelig trykt i *Artforum*, vol. 5, nr. 10 (jun. 1967): 79 – 83.
- Moi, Toril. *Hva er en kvinne?: kjønn og kropp i feministisk teori*. Oslo: Gyldendal, 1998.
- _____. *Sexual/ Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London og New York: Routledge, 1985.
- Mortensen, Ellen, Cathrine Egeland, Randigressgård, Cathrine Holst, Kari Jegerstedt, Sissel Rosland og Kristin Sampson. *Kjønnsteori*. Oslo: Gyldendal akademisk, 2008.
- Müller, Michael. ”Structuring meaning in text”. Fra katalog til utstillingen *Jenny Holzer: I Can't Tell You, Xenon for Duisburg*. Redigert av Söke Dinka og Abigail Guay. Med bidrag av Elanora Louis, Söke Dinka og Fredrich W. Block. Ostflindern: Verlag Hatje Cantz, 2006.
- Schnider, Angela. ”Jenny Holzer OH”. Fra katalog til utstillingen *Jenny Holzer: Naue Nationalgelrie*. Redigert av Alanna Gedgaudas, Brenda Phelps og Karin Thomas. Med bidrag av Heni Cole. Berlin: American Academy in Berlin, 2001.
- Schrift, Alan. *The Logic of the Gift: Toward an Ethic of Generosity*. Routledge: New York, 1997.
- Seel, Martin. *Aesthetics of Appearing*. Oversatt av John Farrel. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- _____. ”Aesthetics of Appearing”. Oversatt av John Farrel. *Radical Philosophy*, nr. 118 (mars/ april, 2003): 18 – 24.
- Sellers, Susan. ”Introduction”. I *Writing Differences: Readings from the seminar of Hélène Cixous*. Redigert av Susan Sellers, 1 – 8. New York: St Martin's Press, 1988.
- _____. *The Cixous Reader*. New York: Routledge, 1994.
- _____, red. *Writing Differences: Readings from the seminar of Hélène Cixous*, oversatt av Susan Sellers, 9 – 36. New York: St Martin's Press, 1988.
- Simon, Joan ”Other Voices, Other Forms”. Fra katalog til utstillingen *Jenny Holzer: Protect Protect*. Redigert av David Breslin. Med bidrag av Elizabeth A.T. Smith og Benjamin H.D. Buchloh. Ostflindern: Verlag Hatje Cantz, 2009.

- Smith, Elisabeth A.T. "Protect Protect: the socially useful art of Jenny Holzer". Fra katalog til utstillingen *Jenny Holzer: Protect Protect*. Redigert av David Breslin. Redigert av David Breslin. Med bidrag av Joan Simon og Benjamin H.D. Buchloh. Ostflindern: Verlag Hatje Cantz, 2009.
- Svane, Marie-Louise. "Feminister i det postmoderne". I *Køn og moderne tider: en antologi*. Redigert av Marie-Louise Svane og Tania Ørum, 28 – 38. København: Tiderne Skifter, 1991.
- Svane, Marie-Louise og Tania Ørum, red. *Køn og moderne tider: en antologi*. København: Tiderne Skifter, 1991.
- Ørum, Tania. "Hvor er vi så henne?". I *Køn og moderne tider: en antologi*. Redigert av Marie-Louise Svane og Tania Ørum, 9 – 27. København: Tiderne Skifter, 1991.
- Waldman, Diane. "Interview, Jenny Holzer and Diane Waldman". Fra katalog til utstillingen *Jenny Holzer: Solomon R. Guggenheim Museum*. Med bidrag av Thomas Krens. New York: Solomon R. Guggenheim Museum og Harry N. Abrams, 1989.
- Waldman, Diane. "The Language of Signs". Fra katalog til utstillingen *Jenny Holzer: Solomon R. Guggenheim Museum*. Med bidrag av Thomas Krens. New York: Solomon R. Guggenheim Museum og Harry N. Abrams, 1989.
- Wilcox, Helen. *The Body and the Text: Hélène Cixous, reading and teaching*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1990.

Andre dokumenter:

- Kontrakt med Jenny Holzer. Agreement, Art Project at Agder University College at Gimlemoen, Kristiansand, Norway.
- Evalueringsrapport, Utsmykking av Høyskolen i Agder. Utsmykkingsfondet for offentlig bygg, 2005.
- Pressemelding, Kunsten på Høyskolen i Agder, Gimlemoen.
- Utsmykkingsplan for Høyskolen i Agder, Gimlemoen pr. 14.12.99, bruk av bygningen, skisse.
- Statsbygg, Høyskolen i Agder, Gimlemoen 25 a, nybygg.
- Verksoversikt, Høyskolen i Agder Gimlemoen.

Vedlegg

Vedlegg 1: Truisms anvendt i *Installasjon for Agder*¹⁸⁷

A LITTLE KNOWLEDGE CAN GO A LONG WAY
A LOT OF PROFESSIONALS ARE CRACKPOTS
A MAN CAN'T KNOW WHAT IT'S LIKE TO BE A MOTHER
A NAME MEANS A LOT JUST BY ITSELF
A POSITIVE ATTITUDE MAKES ALL THE DIFFERENCE IN THE WORLD
A RELAXED MAN IS NOT NECESSARILY A BETTER MAN
A SENSE OF TIMING IS THE MARK OF GENIUS
A SINCERE EFFORT IS ALL YOU CAN ASK
A SINGLE EVENT CAN HAVE INFINITELY MANY INTERPRETATIONS
A SOLID HOME BASE BUILDS A SENSE OF SELF
A STRONG SENSE OF DUTY IMPRISONS YOU
ABSOLUTE SUBMISSION CAN BE A FORM OF FREEDOM
ABSTRACTION IS A TYPE OF DECADENCE
ABUSE OF POWER COMES AS NO SURPRISE
ACTION CAUSES MORE TROUBLE THAN THOUGHT
ALIENATION PRODUCES ECCENTRICS OR REVOLUTIONARIES
ALL THINGS ARE DELICATELY INTERCONNECTED
AMBITION IS JUST AS DANGEROUS AS COMPLACENCY
AMBIVALENCE CAN RUIN YOUR LIFE AN ELITE IS INEVITABLE
ANGER OR HATE CAN BE A USEFUL MOTIVATING FORCE
ANIMALISM IS PERFECTLY HEALTHY
ANY SURPLUS IS IMMORAL
ANYTHING IS A LEGITIMATE AREA OF INVESTIGATION
ARTIFICIAL DESIRES ARE DESPOILING THE EARTH
AT TIMES INACTIVITY IS PREFERABLE TO MINDLESS FUNCTIONING
AT TIMES YOUR UNCONSCIOUS IS TRUER THAN YOUR CONSCIOUS MIND
AUTOMATION IS DEADLY
AWFUL PUNISHMENT AWAITS REALLY BAD PEOPLE
BAD INTENTIONS CAN YIELD GOOD RESULTS
BEING ALONE WITH YOURSELF IS INCREASINGLY UNPOPULAR
BEING HAPPY IS MORE IMPORTANT THAN ANYTHING ELSE
BEING JUDGMENTAL IS A SIGN OF LIFE
BEING SURE OF YOURSELF MEANS YOU'RE A FOOL
BELIEVING IN REBIRTH IS THE SAME AS ADMITTING DEFEAT
BOREDOM MAKES YOU DO CRAZY THINGS
CALM IS MORE CONDUCTIVE TO CREATIVITY THAN IS ANXIETY

¹⁸⁷ Setningene er listet etter alfabetisk rekkefølge på Universitetet i Agder sine nettsider, de er derfor ikke listet etter deres rekkefølge på de tolv benkene i *Installasjon for Agder*.

CATEGORIZING FEAR IS CALMING
CHANGE IS VALUABLE WHEN THE OPPRESSED BECOME TYRANTS
CHASING THE NEW IS DANGEROUS TO SOCIETY
CHILDREN ARE THE HOPE OF THE FUTURE
CHILDREN ARE THE MOST CRUEL OF ALL
CLASS ACTION IS A NICE IDEA WITH NO SUBSTANCE
CLASS STRUCTURE IS AS ARTIFICIAL AS PLASTIC
CONFUSING YOURSELF IS A WAY TO STAY HONEST
CRIME AGAINST PROPERTY IS RELATIVELY UNIMPORTANT
DECADENCE CAN BE AN END IN ITSELF
DECENCY IS A RELATIVE THING
DEPENDENCE CAN BE A MEAL TICKET
DESCRIPTION IS MORE VALUABLE THAN METAPHOR
DEVIANTS ARE SACRIFICED TO INCREASE GROUP SOLIDARITY
DISGUST IS THE APPROPRIATE RESPONSE TO MOST SITUATIONS
DISORGANIZATION IS A KIND OF ANESTHESIA
DON'T PLACE TOO MUCH TRUST IN EXPERTS
DRAMA OFTEN OBSCURES THE REAL ISSUES
DREAMING WHILE AWAKE IS A FRIGHTENING CONTRADICTION
DYING AND COMING BACK GIVES YOU CONSIDERABLE PERSPECTIVE
DYING SHOULD BE AS EASY AS FALLING OFF A LOG
EATING TOO MUCH IS CRIMINAL
ELABORATION IS A FORM OF POLLUTION
EMOTIONAL RESPONSES ARE AS VALUABLE AS INTELLECTUAL RESPONSES
ENJOY YOURSELF BECAUSE YOU CAN'T CHANGE ANYTHING ANYWAY
ENSURE THAT YOUR LIFE STAYS IN FLUX EVEN YOUR FAMILY CAN BETRAY
YOU EVERY ACHIEVEMENT REQUIRES A SACRIFICE EVERYONE'S WORK IS
EQUALLY IMPORTANT EVERYTHING THAT'S INTERESTING IS NEW
EXCEPTIONAL PEOPLE DESERVE SPECIAL CONCESSIONS
EXPIRING FOR LOVE IS BEAUTIFUL BUT STUPID
EXPRESSING ANGER IS NECESSARY
EXTREME BEHAVIOR HAS ITS BASIS IN PATHOLOGICAL PSYCHOLOGY
EXTREME SELF-CONSCIOUSNESS LEADS TO PERVERSION
FAITHFULNESS IS A SOCIAL NOT A BIOLOGICAL LAW
FAKE OR REAL INDIFFERENCE IS A POWERFUL PERSONAL WEAPON
FATHERS OFTEN USE TOO MUCH FORCE
FEAR IS THE GREATEST INCAPACITATOR
FREEDOM IS A LUXURY NOT A NECESSITY
GIVING FREE REIN TO YOUR EMOTIONS IS AN HONEST WAY TO LIVE
GO ALL OUT IN ROMANCE AND LET THE CHIPS FALL WHERE THEY MAY
GOING WITH THE FLOW IS SOOTHING BUT RISKY
GOOD DEEDS EVENTUALLY ARE REWARDED
GOVERNMENT IS A BURDEN ON THE PEOPLE
GRASS ROOTS AGITATION IS THE ONLY HOPE
GUILT AND SELF-LACERATION ARE INDULGENCES
HABITUAL CONTEMPT DOESN'T REFLECT A FINER SENSIBILITY
HIDING YOUR MOTIVES IS DESPICABLE
HOLDING BACK PROTECTS YOUR VITAL ENERGIES
HUMANISM IS OBSOLETE
HUMOR IS A RELEASE

IDEALS ARE REPLACED BY CONVENTIONAL GOALS AT A CERTAIN AGE
IF YOU AREN'T POLITICAL YOUR PERSONAL LIFE SHOULD BE EXEMPLARY
IF YOU CAN'T LEAVE YOUR MARK GIVE UP
IF YOU HAVE MANY DESIRES YOUR LIFE WILL BE INTERESTING
IF YOU LIVE SIMPLY THERE IS NOTHING TO WORRY ABOUT
IGNORING ENEMIES IS THE BEST WAY TO FIGHT
ILLNESS IS A STATE OF MIND
IMPOSING ORDER IS MAN'S VOCATION FOR CHAOS IS HELL
IN SOME INSTANCES IT'S BETTER TO DIE THAN TO CONTINUE
INHERITANCE MUST BE ABOLISHED
IT CAN BE HELPFUL TO KEEP GOING NO MATTER WHAT
IT IS HEROIC TO TRY TO STOP TIME
IT IS MAN'S FATE TO OUTSMART HIMSELF
IT'S A GIFT TO THE WORLD NOT TO HAVE BABIES
IT'S BETTER TO BE A GOOD PERSON THAN A FAMOUS PERSON
IT'S BETTER TO BE LONELY THAN TO BE WITH INFERIOR PEOPLE
IT'S BETTER TO BE NAIVE THAN JADED
IT'S BETTER TO STUDY THE LIVING FACT THAN TO ANALYZE HISTORY
IT'S CRUCIAL TO HAVE AN ACTIVE FANTASY LIFE
IT'S GOOD TO GIVE EXTRA MONEY TO CHARITY
IT'S IMPORTANT TO STAY CLEAN ON ALL LEVELS
IT'S JUST AN ACCIDENT THAT YOUR PARENTS ARE YOUR PARENTS
IT'S NOT GOOD TO HOLD TOO MANY ABSOLUTES
IT'S NOT GOOD TO OPERATE ON CREDIT
IT'S VITAL TO LIVE IN HARMONY WITH NATURE
JUST BELIEVING SOMETHING CAN MAKE IT HAPPEN
KEEP SOMETHING IN RESERVE FOR EMERGENCIES
KILLING IS UNAVOIDABLE BUT IS NOTHING TO BE PROUD OF
KNOWING YOURSELF LETS YOU UNDERSTAND OTHERS
KNOWLEDGE SHOULD BE ADVANCED AT ALL COSTS
LABOR IS A LIFE-DESTROYING ACTIVITY
LACK OF CHARISMA CAN BE FATAL
LEISURE TIME IS A GIGANTIC SMOKE SCREEN
LISTEN WHEN YOUR BODY TALKS
LOOKING BACK IS THE FIRST SIGN OF AGING AND DECAY
LOVING ANIMALS IS A SUBSTITUTE ACTIVITY
LOW EXPECTATIONS ARE GOOD PROTECTION MANUAL
LABOR CAN BE REFRESHING AND WHOLESOME
MEN ARE NOT MONOGAMOUS BY NATURE
MODERATION KILLS THE SPIRIT
MONEY CREATES TASTE
MONOMANIA IS A PREREQUISITE OF SUCCESS
MORALS ARE FOR LITTLE PEOPLE
MOST PEOPLE ARE NOT FIT TO RULE THEMSELVES
MOSTLY YOU SHOULD MIND YOUR OWN BUSINESS
MOTHERS SHOULDN'T MAKE TOO MANY SACRIFICES
MUCH WAS DECIDED BEFORE YOU WERE BORN
MURDER HAS ITS SEXUAL SIDE
MYTHS CAN MAKE REALITY MORE INTELLIGIBLE
NOISE CAN BE HOSTILE

NOTHING UPSETS THE BALANCE OF GOOD AND EVIL
OCCASIONALLY PRINCIPLES ARE MORE VALUABLE THAN PEOPLE
OFFER VERY LITTLE INFORMATION ABOUT YOURSELF
OFTEN YOU SHOULD ACT LIKE YOU ARE SEXLESS
OLD FRIENDS ARE BETTER LEFT IN THE PAST
OPACITY IS AN IRRESISTIBLE CHALLENGE
PAIN CAN BE A VERY POSITIVE THING
PEOPLE ARE BORING UNLESS THEY'RE EXTREMISTS
PEOPLE ARE NUTS IF THEY THINK THEY ARE IMPORTANT
PEOPLE ARE RESPONSIBLE FOR WHAT THEY DO UNLESS THEY'RE INSANE
PEOPLE WHO DON'T WORK WITH THEIR HANDS ARE PARASITES
PEOPLE WHO GO CRAZY ARE TOO SENSITIVE
PEOPLE WON'T BEHAVE IF THEY HAVE NOTHING TO LOSE
PHYSICAL CULTURE IS SECOND-BEST
PLANNING FOR THE FUTURE IS ESCAPISM
PLAYING IT SAFE CAN CAUSE A LOT OF DAMAGE IN THE LONG RUN
POLITICS IS USED FOR PERSONAL GAIN
POTENTIAL COUNTS FOR NOTHING UNTIL IT'S REALIZED
PRIVATE PROPERTY CREATED CRIME
PURSUING PLEASURE FOR THE SAKE OF PLEASURE WILL RUIN YOU
PUSH YOURSELF TO THE LIMIT AS OFTEN AS POSSIBLE
RAISE BOYS AND GIRLS THE SAME WAY
RANDOM MATING IS GOOD FOR DEBUNKING SEX MYTHS
RECHANNELING DESTRUCTIVE IMPULSES IS A SIGN OF MATURITY
RECLUSES ALWAYS GET WEAK
REDISTRIBUTING WEALTH IS IMPERATIVE
RELATIVITY IS NO BOON TO MANKIND
RELIGION CAUSES AS MANY PROBLEMS AS IT SOLVES
REMEMBER YOU ALWAYS HAVE FREEDOM OF CHOICE
REPETITION IS THE BEST WAY TO LEARN
RESOLUTIONS SERVE TO EASE YOUR CONSCIENCE
REVOLUTION BEGINS WITH CHANGES IN THE INDIVIDUAL
ROMANTIC LOVE WAS INVENTED TO MANIPULATE WOMEN
ROUTINE IS A LINK WITH THE PAST
ROUTINE SMALL EXCESSES ARE WORSE THAN THE OCCASIONAL DEBAUCH
SACRIFICING YOURSELF FOR A BAD CAUSE IS NOT A MORAL ACT
SALVATION CAN'T BE BOUGHT AND SOLD
SELF-AWARENESS CAN BE CRIPPLING
SELF-CONTEMPT CAN DO MORE HARM THAN GOOD
SELFISHNESS IS THE MOST BASIC MOTIVATION
SELFLESSNESS IS THE HIGHEST ACHIEVEMENT
SEPARATISM IS THE WAY TO A NEW BEGINNING
SEX DIFFERENCES ARE HERE TO STAY
SIN IS A MEANS OF SOCIAL CONTROL
SLIPPING INTO MADNESS IS GOOD FOR THE SAKE OF COMPARISON
SLOPPY THINKING GETS WORSE OVER TIME
SOLITUDE IS ENRICHING SOMETIMES
SCIENCE ADVANCES FASTER THAN IT SHOULD
SOMETIMES THINGS SEEM TO HAPPEN OF THEIR OWN ACCORD
SPENDING TOO MUCH TIME ON SELF-IMPROVEMENT IS ANTISOCIAL

STARVATION IS NATURE'S WAY
STASIS IS A DREAM STATE
STERILIZATION IS A WEAPON OF THE RULERS
STRONG EMOTIONAL ATTACHMENT STEMS FROM BASIC INSECURITY
STUPID PEOPLE SHOULDN'T BREED
SURVIVAL OF THE FITTEST APPLIES TO MEN AND ANIMALS
SYMBOLS ARE MORE MEANINGFUL THAN THINGS THEMSELVES
TAKING A STRONG STAND PUBLICIZES THE OPPOSITE POSITION
TALKING IS USED TO HIDE ONE'S INABILITY TO ACT TEASING PEOPLE
SEXUALLY CAN HAVE UGLY CONSEQUENCES
TECHNOLOGY WILL MAKE OR BREAK US
THE CRUELEST DISAPPOINTMENT IS WHEN YOU LET YOURSELF DOWN
THE DESIRE TO REPRODUCE IS A DEATH WISH
THE FAMILY IS LIVING ON BORROWED TIME
THE IDEA OF REVOLUTION IS AN ADOLESCENT FANTASY
THE IDEA OF TRANSCENDENCE IS USED TO OBSCURE OPPRESSION
THE IDIOSYNCRATIC HAS LOST ITS AUTHORITY
THE MOST PROFOUND THINGS ARE INEXPRESSIBLE
THE MUNDANE IS TO BE CHERISHED
THE NEW IS NOTHING BUT A RESTATEMENT OF THE OLD
THE ONLY WAY TO BE PURE IS TO STAY BY YOURSELF
THE SUM OF YOUR ACTIONS DETERMINES WHAT YOU ARE
THE UNATTAINABLE IS INVARIABLY ATTRACTIVE
THE WORLD OPERATES ACCORDING TO DISCOVERABLE LAWS
THERE ARE TOO FEW IMMUTABLE TRUTHS TODAY
THERE'S NOTHING EXCEPT WHAT YOU SENSE
THERE'S NOTHING REDEEMING IN TOIL
THINKING TOO MUCH CAN ONLY CAUSE PROBLEMS
THREATENING SOMEONE SEXUALLY IS A HORRIBLE ACT
TIMIDITY IS LAUGHABLE TO DISAGREE PRESUPPOSES MORAL INTEGRITY
TO VOLUNTEER IS REACTIONARY
TORTURE IS BARBARIC
TRADING A LIFE FOR A LIFE IS FAIR ENOUGH
TRUE FREEDOM IS FRIGHTFUL
UNIQUE THINGS MUST BE THE MOST VALUABLE
UNQUESTIONING LOVE DEMONSTRATES LARGESSE OF SPIRIT
USING FORCE TO STOP FORCE IS ABSURD
VIOLENCE IS PERMISSIBLE EVEN DESIRABLE OCCASIONALLY
WAR IS A PURIFICATION RITE
WE MUST MAKE SACRIFICES TO MAINTAIN OUR QUALITY OF LIFE
WHEN SOMETHING TERRIBLE HAPPENS PEOPLE WAKE UP
WISHING THINGS AWAY IS NOT EFFECTIVE
WITH PERSEVERANCE YOU CAN DISCOVER ANY TRUTH
WORDS TEND TO BE INADEQUATE
WORRYING CAN HELP YOU PREPARE
YOU ARE A VICTIM OF THE RULES YOU LIVE BY
YOU ARE GUILTESS IN YOUR DREAMS
YOU ARE RESPONSIBLE FOR CONSTITUTING MEANING
YOU ARE THE PAST PRESENT AND FUTURE
YOU CAN LIVE ON THROUGH YOUR DESCENDANTS

YOU CAN'T EXPECT PEOPLE TO BE SOMETHING THEY'RE NOT
YOU CAN'T FOOL OTHERS IF YOU'RE FOOLING YOURSELF
YOU DON'T KNOW WHAT'S WHAT UNTIL YOU SUPPORT YOURSELF
YOU HAVE TO HURT OTHERS TO BE EXTRAORDINARY
YOU MUST BE INTIMATE WITH A TOKEN FEW
YOU MUST DISAGREE WITH AUTHORITY FIGURES
YOU MUST HAVE ONE GRAND PASSION
YOU MUST KNOW WHERE YOU STOP AND THE WORLD BEGINS
YOU ONLY CAN UNDERSTAND SOMEONE OF YOUR OWN SEX
YOU OWE THE WORLD NOT THE OTHER WAY AROUND
YOU SHOULD STUDY AS MUCH AS POSSIBLE
YOUR ACTIONS ARE POINTLESS IF NO ONE NOTICES
YOUR OLDEST FEARS ARE THE WORST ONES

Vedlegg 2: Living anvendt i Installasjon for Agder

YOU SHOULD LIMIT THE NUMBER OF TIMES YOU ACT AGAINST YOUR NATURE, LIKE SLEEPING WITH PEOPLE YOU HATE. IT IS INTERESTING TO TEST YOUR CAPABILITIES BUT TOO MUCH WILL CAUSE DAMAGE.

PETS CAN BE CHOSEN BY THEIR ABILITY TO EXPRESS GREAT EXCITEMENT, AFFECTION AND GRATITUDE, REPTILES DO NOT SHOW MUCH BUT ARE VALUED AS EXOTICA.

YOU WONDER IF THE PAIN YOU GET IN THE SIDE FROM MILD EXERTION WOULD GO AWAY IF YOU WERE BEING CHASED BY SOMEONE WITH A BROKEN BOTTLE.

UP TO A CERTAIN AGE MANY PEOPLE TAKE PLEASURE IN MARKING AND SCARRING THEMSELVES. THEN COMES A TIME WHEN THE SAME INDIVIDUALS START TO CONSERVE THEIR STRENGTH AND BEAUTY.

IT IS UNFAIR TO TEAR SOMEBODY APART WHEN HER HEALTH AND EXUBERANCE THREATEN YOU.

IT TAKES A WHILE BEFORE YOU CAN STEP OVER INERT BODIES AND GO AHEAD WITH WHAT YOU WERE TRYING TO DO.

MORE THAN ONCE I HAVE AWAKENED WITH TEARS RUNNING DOWN MY CHEEKS. I HAVE HAD TO THINK WHETHER I WAS CRYING OR WHETHER IT WAS INVOLUNTARY LIKE DROOLING.

THERE IS PLEASURE IN STAYING HOME TO ADJUST EACH PHYSICAL DETAIL SO THAT WHEREVER THE EYE FALLS THERE IS HARMONY THEN YOU GO OUTSIDE AND DO THE SAME.

EXERCISE BREAKS AT STRATEGIC POINTS DURING THE DAY ENHANCE PRODUCTIVITY AND PROVIDE SIMULTANEOUS SENSATIONS OF RELIEF AND REJUVENATION.

SOME DAYS YOU WAKE AND IMMEDIATELY START TO WORRY. NOTHING IN PARTICULAR IS WRONG. IT IS JUST THE SUSPICION THAT FORCES ALIGNING QUIETLY AND THERE WILL BE TROUBLE.

TWO CREATURES CAN WANT TO MOVE AND REST IN CLOSE PROXIMITY EVEN IF THEY ARE AFRAID OF EACH OTHER. I AM THINKING OF A WILD ANIMAL FOLLOWING SOMEONE IN THE WOODS.

WHAT A SHOCK WHEN THEY TELL YOU IT WILL NOT HURT AND YOU ALMOST TURN INSIDE OUT WHEN THEY BEGIN.

SOMETHING HAPPENS TO THE VOICES OF PEOPLE WHO LIVE OUTSIDE. THE SOUNDS ARE UNNATURALLY LOW AND HOARSE AS IF THE COLD AND DAMPNESS HAVE ENTERED THE THROAT.

THERE IS THE SENSATION OF A LOT OF FLESH WHEN EVERY SINGLE HAIR STANDS UP. THIS HAPPENS WHEN YOU ARE COLD AND NAKED, AROUSED OR SIMPLY TERRIFIED.

WHEN YOU HAVE BEEN SOMEPLACE FOR A WHILE YOU ACQUIRE THE ABILITY TO BE PRACTICALLY INVISIBLE. THIS LETS YOU OPERATE WITH A MINIMUM OF INTERFERENCE.

YOU CAN WATCH PEOPLE ALIGN THEMSELVES WHEN TROUBLE IS IN THE AIR. SOME PREFER TO BE CLOSE TO THOSE AT THE TOP AND OTHERS WANT TO BE NEAR THOSE AT THE BOTTOM. IT IS A QUESTION OF WHO FRIGHTENS THEM MORE AND WHOM THEY WANT TO BE LIKE.

YOU ARE HOME FREE AS SOON AS NO ONE KNOWS WHERE TO FIND YOU.

SOMETIMES YOU HAVE NO OTHER CHOICE BUT TO WATCH SOMETHING GRUESOME OCCUR. YOU DO NOT HAVE THE OPTION OF CLOSING YOUR EYES BECAUSE IT HAPPENS FAST AND ENTERS YOUR MEMORY.

HAVING TWO OR THREE PEOPLE IN LOVE WITH YOU IS LIKE MONEY IN THE BANK.

IT MAKES A DIFFERENCE WITH WHOM YOU ARE INTIMATE AND UPON WHOM YOU DEPEND. FRIENDS ONLY WILL TOLERATE CERTAIN ACTIONS AND THIS INFLUENCES WHAT YOU BELIEVE TO BE POSSIBLE OR DESIRABLE.

Vedlegg 3: Arno anvendt i Installasjon for Agder

I WALK IN
I SEE YOU
I WATCH YOU
I SCAN YOU
I WAIT FOR YOU
I TICKLE YOU
I TEASE YOU
I SEARCH YOU
I BREATHE YOU
I TALK
I SMILE
I TOUCH YOUR HAIR
YOU ARE THE ONE
WHO DID THIS TO ME
YOU ARE MY OWN
I SHOW YOU
I FEEL YOU
I ASK YOU
I DON'T ASK
I DON'T WAIT
I WON'T ASK YOU
I CAN'T TELL YOU
I LIE
I AM CRYING HARD
THERE WAS BLOOD
NO ONE TOLD ME
NO ONE KNEW
MY MOTHER KNOWS
I FORGET YOUR NAME
I DON'T THINK
I BURY MY HEAD
I BURY YOUR HEAD
I BURY YOU
MY FEVER
MY SKIN
I CAN NOT SPEAK
I CAN NOT EAT
I CAN NOT WALK
I AM LOOSING TIME
I AM LOOSING GROUND
I CANNOT STAND IT
I CRY
I CRY OUT
I BITE

I BITE YOUR LIPS
I BREATH YOUR BREATH
I PULSE
I PRAY
I SMELL YOU ON MY CLOTHES
I KEEP YOUR CLOTHES

Vedlegg 4: Illustrasjonsliste

- Ill. 1: Universitetet i Agder, m/ detalj av Jenny Holzer, *Installasjon for Agder, Living*, 2002. Kristiansand, Norge. Perspektiv fra enden av campus, mot Vrimlehallen.
- Ill. 2: Barbara Kruger, *Untitled (I shop therefore I am)*, 1987. Fotografi, silketrykk, vinyl (282 x 287 cm). Mary Boon Gallery, New York, USA.
- Ill. 3: Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. Klappstol av tre (82 x 37, 8 x 53 cm), fotografipanel (91, 5 x 61, 1 cm), fotografipanel med tekst (91, 5 x 61, 1 cm). Museum of Modern Art, New York, USA.
- Ill. 4: Mary Kelly, detalj av *Post Partum Document, Documentation IV: Transitional objects, diary and diagram*, 1973 – 79. 2 av 8 deler av verket. Hvit kartong, gips og stoff av bomull (28 x 35, 5 cm). Zürich Museum, Sveits.
- Ill. 5: Jenny Holzer, *T-shirt Project, Truisms*, 1982. T-skjorte i bomull m/ trykket tekst. Brukt av John Ahearn. New York, USA.
- Ill. 6: Jenny Holzer, *Inflammatory Essays*, 1989. Litografi på papirplakat (43, 2 x 43, 2 cm). Tate Modern, London, England.
- Ill. 7: Lawrence Weiner, *Smashed to Pieces (in the Still of the Night)*, 1991. The Haus des Meeres, Vienna, Østerrike.
- Ill. 8: Jenny Holzer, *Truisms, Times Square*, 1985. LED-skjerm som billboard. Times Square, New York, USA.
- Ill. 9: Jenny Holzer, *Mother and Child*, 1991. LED-skjermer som lysrør og granittstein m/ sandblåst tekst. Biennalen i Venezia, Venezia, Italia.
- Ill. 10: Jenny Holzer, *Installation for Neue Nationalgalerie*, 2000. LED-skjermer som lysrør. Neue Nationalgalerie, Berlin, Tyskland.
- Ill. 11: Jenny Holzer, m/ Tibor Kalman, *Lustmord*, 1986. Fotografi av håndskrevet blekk på hud (32 x 22 cm pr.) Barbara Gladstone Gallery, New York, USA.
- Ill. 12: Jenny Holzer, *Laments*, 1998. LED-skjerm som lysrør og granittstein m/ sandblåst tekst. Dia Art Center, New York, USA.
- Ill. 13: Jenny Holzer, *Arno*, 1996. Xenon-projeksjon. Biennalen i Firenze, elven Arno, Firenze, Italia.
- Ill. 14: Per Inge Bjørlo, *Skal/ Kranium*, 2002. Glassfibermateriale. Kristiansand, Norge.
- Ill. 15: Jenny Holzer, *Green Table*, 1992. Præriegrønn granittstein m/sandblåst tekst. Universitetet i California, San Diego, USA.

- Ill. 16: Jenny Holzer, detalj av *Installasjon for Agder, Truisms*, 2002. 1 av 12 benker i finsk granittstein m/ sandblåst tekst (45x20x50 cm). Kristiansand, Norge.
- Ill. 17: Jenny Holzer, detalj av *Installasjon for Agder, Truisms*, 2002. 1 av 12 benker i finsk granittstein m/ sandblåst tekst (45x20x50 cm). Kristiansand, Norge.
- Ill. 18: Jenny Holzer, detalj av *Installasjon for Agder, Living*, 2002. Piknikbord i finsk granittstein m/ sandblåst tekst. Kristiansand, Norge.¹⁸⁸
- Ill. 19: Jenny Holzer, detalj av *Installasjon for Agder, Living*, 2002. Piknikbord i finsk granittstein m/ sandblåst tekst. Kristiansand, Norge.
- Ill. 20: Jenny Holzer, detalj av *Installasjon for Agder, Arno*, 2002. Benk i finsk granittstein m/ sandblåst tekst. Kristiansand, Norge.
- Ill. 21: Jenny Holzer, detalj av *Installasjon for Agder, Arno*, 2002. Benk i finsk granittstein m/ sandblåst tekst. Kristiansand, Norge.

¹⁸⁸ Målene av piknikbordet og benken innendørs i Vringlehallen (Ill. 18, 19, 20 og 21) er ikke tilgjengelige på Universitetet i Agder eller hos KORO. De dokumentene jeg har fått tildelt som inneholder inventarliste med utsmykkingsprosjektets kunstverk mangler denne informasjonen.