



ARE YOU DIFFICULT TO WORK WITH?

Sidsel Meineche Hansen: Kunstnerens guide til at stoppe med at være kunstner

*Hun skaber ikke billeder: det her er diagrammer.
Hun er ikke kunstner, men softwareprogrammør.*
–Sadie Plant¹

*At lade som om . . . skaber bare ekstra arbejde ...
for når man bare lader som om, ved man aldrig helt,
hvor langt man bør gå, og man ender altid med at
gøre endnu mere af frygt for ikke at gøre nok.*
–Silvia Federici²

Her under fremkomsten af det, som teoretikeren og forskeren Shoshanna Zuboff betegner som *overvågningskapitalisme (surveillance capitalism)*, er lønnet arbejde – dvs. folks levebrød – som overordnet strukturelt element svundet ind i forhold til det ”overskud af adfærdsdata”, som store teknologivirksomheder i enormt omfang tilegner sig på grundlag af milliarder af mere eller mindre uvidende brugeres hverdag.³ Nu indsamles og anvendes oplysninger, der tidligere blev anset som tilfældige eller ligegyldige: data fra søgemaskiner, sociale medier, cloud servere, apps, telefoner og tablets indsamles og analyseres med henblik på at udvikle produkter, der kan forudsige vores adfærd. Endemålet er at forudberegne eller endog styre vores fremtidige adfærd *en masse*; en form for social kontrol, der bygger videre på en i sig selv kun marginalt mindre nedrig målsætning om at gennemføre målrettet digital reklame. At det nu i stigende grad er vanskeligt for unge mennesker, ikke mindst inden for det kulturelle og akademiske område, at sikre sig fast, lønnet arbejde – altså både at sælge og reproducere deres arbejdskraft – peger hen imod den igangværende forskydning, der er ved at forvandle den arbejdende middel- og arbejderklasse til overflødige befolkningsgrupper, hvorfra man kan udtrække (dvs. akkumulere) store mængder profitable data – og det endda uden at der forbruges nogen bestemt vare eller tjenesteydelse. Det vil med andre ord sige, at man i dette system, der stadig er i sin vorden, ikke kan være sikker på at få arbejde eller endog på at overleve i helt konkret, materiel forstand, eftersom ingen af delene strengt taget er nødvendige for kapitalens videre vækst. Her i det 21. århundrede er menneskets subjektivitet i sig selv blevet en værdifuld ressource, opsnappet og filteret som kompleks information.⁴

I de seneste år har denne udbytteriske, stressende sammenhæng fået mange samtdiskunstnere til at beskæftige sig med beslægtede emnekræse såsom fysisk udmattelse, afhængighed og sygdom; de har teoretiseret over forskellige etiske tilgangsvinkler til spørgsmålet om omsorg; og de har taget forskellig historisk feministisk kritik af politiske og økonomiske spørgsmål op til fornyet overvejelse med henblik på at afdække de kønnede (og racialiserede) dynamikker, der er på spil i disse tilsyneladende banale udvekslinger på nettet, hvor vi udveksler personlige oplysninger til gengæld for ”bekvemmelighed” og serverplads. De er imidlertid alt andet end banale; tværtimod er de i færd med at rekonstruere såvel vores sociale forestillingsverden og fysiske virkelighed.

I sin kunst udfører den danske kunstner Sidsel Meineche Hansen (f. 1981, bor og arbejder i London) en "techno-somatisk" kritik inden for de stramt optrukne rammer af denne seneste form for kapitalisme, blandt andet på baggrund af arven fra det tyvende århundredes kontekstkunst (Kontext Kunst) og institutionskritik (Institutional Critique). Hendes tidligere, researchdrevne projekter har afsøgt angstens indvirkning på intellektet og trukket på kilder lige fra Søren Kierkegaard til Paul B. Preciado; forbindelseslinjerne mellem den globale medicinalindustri, udbredelsen af antipsykotiske midler og produktivitetsens ideologi; og beskæftiget sig med hvorledes digitale kroppe varegøres, kønnes og formidles i det virtuelle rum, i særdeleshed i form af pornografi. Hendes bearbejdning af 3D modellen EVA v3.0 som en 'readymade' – købt hos det amerikanske firma TurboSquid og animeret efter kunstnerens anvisninger af det britiske digitale kunstnerstudie Werkflow, Ltd – eksperimenterede med "queering" af den karakterløse, men feminiserede avatar i en simulering af censurerede masturbationsscener (specifikt gældende for den britiske pornoindustri⁵) og i scener, der viser energisk posthumant seksuelt samkvem (hvor avatarers partner er en abstrakt, klumpet og ler-agtig 3D-genstand). Disse næsten absurd eksplicitte skærmtests (*No Right Way 2 Cum*, 2015; *DICKGIRL 3D(X)*, 2016) – der i deres programmering specifikt sigter efter at fremhæve det ukonventionelle udtryk og ikke bare en ratificering af kvindelig nydelse – afsøger også grænserne for tingsliggørelse og profilering, som en form for biopolitisk reguleringsmekanisme; noget, der også ses hos nogle af foregangskunstnerne inden for den virtuelle kunst, nemlig Peggy Ahwesh (*She Puppet*, 2001) og Lynn Hershman Leeson (*Roberta Breitmore*, 1973–1978; *Deep Contact*, 1984–1989). Meineche Hansen arbejder med de samme problemstillinger omkring bevægelserne og forskellene mellem det offline og online – i forhold til temaer såsom ophidselse, tilfredsstillelse og foragt – i en ekstremt netværksforbundet og kapitaliseret æra, der både har budt på Gamergate og #MeToo.

Denne udstilling på SMK bygger videre på kunstnerens tidligere research inden for det voksende marked for cybernetisk sex og destruktiv affektion.⁶ Den udgør samtidig sidste del af en trilogi af udstillinger, der blev påbegyndt i 2018 i Kunsthal Aarhus ("End-user") og videreført på KW Institute for Contemporary Art, Berlin ("Real Doll Theatre"). Alle tre udstillinger deler i en vis grad det samme konceptuelle grundlag og en særlig form for økonomi. Under fællestitlen PRE-ORDER I-III har Meineche Hansen lade sig inspirere af Silicon Valley og dens "start-up"-kultur ved angiveligt at få alle tre kunstinstitutioner til at finansiere udviklingen af en prototype-sexrobot. Ifølge denne forretningsmodel vil den performative funktionalitet af værket *Untitled*, 2018, der udstilles her, i sidste ende afgøre, hvorvidt yderligere dukker vil blive produceret til salg. Der er således tale om en form for specialiseret håndværksydelse, hvor opgaven handler om at opfylde specifikke kundekrav (ikke ulig sexarbejde). Det akavet henslængte androgyne objekt er baseret på figurer med kugleled fra 1700-tallet. Dens afventede positur bringer også mindelser om Lutz Bachers stumme *Woodman*, 2015, eller Sturtevant's serie af bløde, oppustelige *Sex Dolls*, 2016. Kropsåbningerne hos *Untitled* er nøje tilpasset efter de masseproducerede orale og vaginale silikonedele, der allerede sælges til de sexdukker, der p.t. findes på markedet. Denne beta-version af en værkggruppe – eller "værkkrop", om man vil – suppleres yderligere af diverse studier og skitser, der dokumenterer kunstnerens researcharbejde. Blandt værkerne finder vi en serie groft udskårne laserdiagrammer, deriblant: *Satans Museum for Kunst*, 2019, der viser et modificeret

tarotkort med djæveln som motiv⁷; hvor Baphomets horn erstattet af en slå og opadrettede dørhåndtag; *Auto-control*, 2019, der beskriver en mekanisk krop, der er låst inde i et kyskhedsbælte, som den selv har nøglen til, mens *N15*, 2018, angiver postkoden for Tottenham i det nordlige London – kunstnerens kvarter og et område, der er midt i en gentrificeringsproces. Endelig kortlægger *Alpha Product*, 2018, en form for New Age-retfærdiggørelse af profit. Hvis vi lægger til grund, at heteroseksuel sex uden forplantningsmæssigt sigte stadig kan betragtes som socialt reproduktivt arbejde, ikke mindst for kvinders vedkommende, kan vi så sige, at Meineche Hansens prototype peger hen imod en fremtidig total seksuel frigørelse og (menneskelig) selvstændighed? En sådan potentiel og absolut frihed fra obligatorisk sex ville opnå noget, som ikke en gang har været på tale i andenbølgefeminismens ophidsede anti-pornografidebatter. Den vil i øvrigt også frakoble orgasmen fra enhver form for materiel nytteværdi (familieforøgelse) – gennem en neoliberal fantasi om total automatisering af såvel pleje som sex.

Udstillingen rummer endnu en skulptur og en kort film, der afsøger de faktiske konsekvenser (i den virkelige, håndgribelige verden) af den seneste tids indsats for at få materien tilbage i det digitale samkvem, specifikt i form af personligt tilpassede fysiske brugerflader. Værket viser, hvordan avanceret robotteknologi, der inden længe også vil blive integreret med kunstig intelligens (AI), allerede nu muliggør såkaldt "intelligente" (dvs. posthumane) erotiske møder. Den gennemskårne ydre skal af skulpturen *Daddy Mould*, 2018, har strategisk udstrakte lemmer og udtrykker en form for hård modtagelighed – både i forhold til at blive fyldt ud med silikone og som genstand for sanselig fetichering. Også selv om værket tilsyneladende er vilkårligt placeret skråt på udstillingslokalets væg og gulv.⁸ Videoen *Maintenancer* (lavet i samarbejde med Therese Henningsen, 2018) giver indblik ind i den særligt specialiserede form for reproduktivt arbejde, der består i at rengøre førstegenerations-"robotterne" – altså realistisk udseende men ubevægelige dukker – efter de har været anvendt af kunder på bordellet BorDoll i Dortmund. Videoen minder os om, at sex er en rodet affære. I de sært rørende scener, hvor robotterne gøres grundigt rene i dybden, er der alligevel tegn på ømhed i bevægelserne hos den tidligere plejehjemsassistent, hvis job det er at desinficere dukkerne.

Et nyt bestillingsværk vises for første gang her på SMK. Værket *Difficult to Work With?*, 2019, forbinder udstillingsrummets indgang med skulpturen *Untitled* via en videobaseret app og intercomsystem. Når man træder ind i udstillingsrummet, påbegyndes afspilningen af monologen *An Artist's Guide to Stop Being an Artist*, der fremføres af et talende hoved uden krop (en avatar, hvis træk udgøres af en kombination af biometriske optagelser af Meineche Hansen selv og en 3D-scanning af træskulpturens hoved).⁹ Den advarende fortælling som fremføres her, klargør en forbindelse mellem cybersex-verdensens spekulationsdrevne økonomi – med dens kvindefjendske brug af kvinder og kvindelignende objekter – og samtidskunstens verden. Som allegori for denne højt gearede og pengestyrede glamourøse sexindustri afsøger PRE-ORDER I-III de måder, hvorpå tiltag såsom eksklusiv adgang, en bevidst tillidsvækkende digital fremtoning og forførende fremstillinger anvendes på taktisk vis i forhold til et grisk marked – og beskæftiger sig også med de skuespillere, der mere eller bevidst opsluges af dette marked.

Allerede før samtidskunsten fik så enorm udbredelse gennem forskellige online-filtre, og forud for den efterfølgende professionalisering af kunstpraksissen på globalt plan (efter finanskrisen i 2008 udløste en markedsboom), beskrev kunsthistorikeren Rhea Anastas de særlige personlige former for udnyttelse, som kunstsyste­met underbygger:

Indenfor kunstfeltet selv, der p.t. udvider sig med raketfart, kan man iagttage, hvordan kunsten bruger sine subjekter – eller *sætter dem i arbejde* – i flere forskellige institutionaliseringer, dels af kunstteoriens sociale og politiske subjekter og identiteter, dels af kunstpraksissen og af de kunststuderende.¹⁰

Hendes bemærkninger angår til dels den mindre skandale, der opstod omkring det vovede kontraktuelle performanceværk af Andrea Fraser, *Untitled* fra 2003 – et værk, der også kan siges at være en 'arbejdsmodel' for Meineche Hansen her. I et forsøg på at kvalificere kunstnerens historiske mangel på kontrol over sin egen markedsproduktion, stod Frasers værk som en kommentar:

... om sociale relationer og de værdiladede udvekslinger, der finder sted mellem gallerist, kunstner, samler og publikum ... [og den] stadig større usikkerhed om, hvad varegørelsen af kunst helt præcist består i i forhold til markedet, ikke mindst i lyset af den vedholdende fetichering af ophavs­personens funktion.¹¹

Hvor slutter kunstneren, og hvor begynder kunstværket? Udspringer brugeren af hendes "information"? Meineche Hansen beskæftiger sig med, hvordan både reproduktiv og social arbejdskraft instrumentaliseres af kapitalen, især i forhold til kunstsyste­met:

Værkerne handler om oplevelsen af at blive udtømt gennem kunstsyste­mets brug af kunstnerens subjektivitet, sociale relationer og arbejdskraft. Den låste dør er en meget simpel måde at forsøge at tage kontrollen over værket tilbage. *Untitled* derimod, er en slags stedfortræder eller en fysisk aflastning for de reproduktive aspekter af mit kunstneriske arbejde.¹²

Hvis vi ser bort fra selve det fysiske kunstværk og anskuer værket netop som værk, som et stykke arbejde, gælder det marxistisk-feministiske spørgsmål om, hvorvidt al heteroseksuel sex under patriarkatet er en form for prostitution, også her: er det at skabe kunst en form for arbejde? Med andre ord: "Adskiller det at lave en skulptur sig fra at fremstille enhver anden form for vare?"¹³ Kunsthistorikeren Julia Bryan-Wilson peger på, at dette spørgsmål kan være svært at svare på af to grunde: for det første fordi kunstens utopiske horisont under kapitalismen "også fungerer som en modsætning til det at arbejde; som noget, der står udenfor" og for det andet fordi kunstnerens professionelle status – rent bortset fra den svingende kulturelle eller pengemæssige værdi, der tillægges tekniske færdigheder og æstetiske forhold – har været "evigt omskiftelig siden omkring 1600-tallet."¹⁴

Denne usikre position op gennem historien skaber en forbindelse mellem kunstneren som figur og de mange løst ansatte, man finder på tværs af alle sektorer i dag. Selv om kunstnerrollen kan siges at byde på en romantisk mulighed

for at slippe væk fra det hele og droppe ud af systemet, lidt à la Cady Noland eller Lee Lozano, viser udstillingen på SMK og de værker, der optræder i rummet, også Meineche Hansens tørt ironiske tilgang til problematikken. En anden forgænger for den "post-performance", der udføres her – hvor kunstneren trækker sig ud af sammenhængen og dermed direkte bytter rolle med sin avatar – kan findes i den konceptualisering af kunstneriske "tjenesteydelser", som Andrea Fraser og Helmut Draxler udarbejdede i 1994. Efter at have iagttaget et væld af udstillinger, hvor kunstnere blev indbudt til at producere nye værker eller ny forskning (*indhold*) til specifikke situationer eller institutioner (*on demand*), stillede de spørgsmålet: "Er det på sin plads eller overhovedet nyttigt at bruge betegnelsen 'levering af tjenesteydelser' ('service provision') om de aktiviteter og forhold, der gør 'projektarbejde' anderledes end andre former for kunstnerisk praksis?"¹⁵

I denne forbindelse var den vare, der blev solgt, ikke et lærred eller en bronzeskulptur, men kunstnerens arbejdskraft i form af en performance. På dette tidspunkt lå opfindelsen af world wide web kun fire år tilbage, men ikke desto mindre gjorde Fraser og Draxler allerede på dette tidspunkt sig tanker om "den kunstneriske varegørelse i forhold til markedet"¹⁶ og om hvorvidt den seneste tids stigning i projektarbejde måske også kunne siges at markere "en forvandling af de sociale relationer i forhold til kunstnerisk aktivitet?"¹⁷ Det skulle vise sig, at det, de iagttog, i realiteten var en forvandling af vores sociale relationer *som helhed*.¹⁸

Meineche Hansens PRE-ORDER I-III-projekt gør sig også overvejelser om den tilsigtede slutbruger, om dennes forudgående konditionering og forbrug af de tjenesteydelser, der leveres af en hypotetisk mager eller grønøjet eller usikker AI-sexarbejder (*sublimering via postmenneskelig sex*), eller omvendt, af kunstnerens avatar (*fordybelse i denne udstilling*). I forhold til overvågningskapitalismens evne til at fabrikere prækonditionerede produkter¹⁹, der bruger maskinbaseret intelligens og foregriber vores endnu ikke erkendte drifter, er sexrobotten en forræderisk dobbeltagent, hvis kolde erstatning for reproduktivt arbejde samtidig udvinder en lang række personlige informationer ved transaktionen. Paradoksalt nok gælder det, at "jo mere engageret (kærlig, aggressiv, voldelig, snakkesalig)" dette møde er, "des mere data skabes der".²⁰

Indenfor kunstverdenens system er denne fare måske endnu større, selv om kilden til den fremstår mindre klart. Man kan bestemt sige, at kunster-avataren både fysisk og teoretisk baner vejen for en "adgangstankegang" (Meillassoux: "philosophy of access") i forhold til udstillingsrummet og dets kontrollerede låsesystem. Men adgang til hvad? Og for hvem? Måske eksisterer der stadig en utopisk mulighed for at omdefinere "de sociale relationer i og omkring kunstnerisk aktivitet"²¹ – hvilket nødvendigvis også omfatter en erotisk-politisk dimension (penetrationsrelationer).

Man kan for eksempel forestille sig kunstnersubjektet, det "levende objekt, følelsens kilde" (Klossowski), frisat fra kunstens institutioner og cirkulerende i en uendelig gensidig udveksling af ekstase og nydelse, og dermed give kunstområdet en anden form for brugsværdi: følelsesmæssig, social, etisk, intellektuel. Det varer måske ikke længe, før vi pådattes algoritmisk definerede

former for "begær" af overvågningskapitalismens og Big Techs endeløse jagt på profit – og vi kan i så tilfælde se frem til ikke blot at blive frataget vores frie valg, men også at få taget hele vores selv fra os.

Midt i 1980'ernes ophedede debat om kvindelig seksualitet manede kritikeren Ellen Willis til forsigtighed: "I det lange løb kan vi kun vinde, hvis kvinder (og mænd) ønsker frihed (og kærlighed) mere end de frygter dens konsekvenser".²² I vor tids hektisk beregnende, menneskefjendske æra kan vi hos digteren Dodie Bellamy se et eksempel på, hvordan man på glædesfyldt vis kan gøre sit krav gældende på selve midlet til skabelsen af menneskelig subjektivitet – i form af en ekstatisk kærlighed til sig selv: "Kend dine fjender: Den onde djævel har ikke bo i min kusse".²³

Stop med at lave kunst; træk vejret. Du kan ikke være sikker på at overleve.

NOTER

- 1 Sadie Plant, *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture* (London: Fourth Estate, 1997), 193.
- 2 Silvia Federici, "Why Sexuality is Work" (1975), *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle* (Oakland, CA: PM Press, 2012), 27.
- 3 Det sker flere tilfælde også på trods af privatlivsindstillinger, der burde forhindre dette. Se et interview med Shoshana Zuboff, udført af John Naughton, i "The Goals to Automate Us: Welcome to the Age of Surveillance Capitalism," *The Observer*, 20. januar 2019, <https://www.theguardian.com/technology/2019/jan/20/shoshana-zuboff-age-of-surveillance-capitalism-google-facebook>.
- 4 De er også drevte profitable i hælene på Microsoft kan Googles moderselskab, Alphabet Inc., nu være på vej imod officielt at opnå en markedsværdi på 1 billion USD, en milipæl som både Apple og Amazon nåede i tredje kvartal af 2018. For hver dollar, der p.t. bruges på online reklamer i USA, fløder Google og Facebook 59 cents. Se Matt Phillips, "Apple's \$1 Trillion Milestone Reflects Rise of Powerful Megacorporations," *New York Times*, August 2, 2018, <https://www.nytimes.com/2018/08/02/business/apple-trillion.html>.
- 5 Forbuddet fra 2014 retter sig mod gengivelsen af kvindelig ejakulation. Som Angela Carter skrev: "Man kan med rimelighed sige, at når pornografien understøtter samfundets fremherskende værdier og tanker – hvad den med ganske få undtagelser altid gør – tolereres den. Når den ikke gør det, forbydes den". Se Carter, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (London: Virago, 1979), 18.
- 6 I forbindelse med erotiseret datatidsamling.
- 7 "Diavlekorset er et tegn på, at du harret dig selv til at tro, at forandringene ligger hinsides din kontrol". Se Sarah Chamizo, "Fart: Tuesday: The Meaning of the Devil Card," *House of Intuition blog*, June 14, 2016, <https://houseofintuitionla.com/blog/news/fart-tuesday-the-meaning-of-the-devil-card>.
- 8 Andrea Dworkin har på kritisk vis påpeget, hvordan denne foregøynvne parathed i pornografien bruges som et vedskab, der konditionerer beskueren mentalt, og som understøtter mænds almindelighed til at tænke på heteroseksuel sex som noget, der er uløseligt forbundet med kvindens underkastelse.
- 9 Manuskriftet til monologen er baseret på Alan Carr's guide, *The Easy Way to Stop Smoking* (1985) [Dansk udgave: *Endelig Ikke-ryger!*].
- 10 Rhea Anastas, Greg Bordowitz, Andrea Fraser, Jutta Koether, and Glenn Ligon, "The Artist is a Currency," *Grey Room* 24 (Summer 2006): 110–125. Emphasis added.
- 11 Julia Bryan-Wilson, "Dirty Commerce: Art Work and Sex Work since the 1970s," *differences* 23.2 (2012): 100.
- 12 Sidsel Meineche Hansen, e-mail to the author, januar 2019.
- 13 Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era* (Berkeley: University of California Press, 2009), 26.
- 14 Bryan-Wilson, *Art Workers*, 27, 26. Min kursivering.
- 15 Andrea Fraser og Helmut Draxler, "Services": A Proposal for an Exhibition and a Topic of Discussion", i Beatrice von Bismark, Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig, red., *Games, Fights, Collaborations: Art and Culture Studies in the Nineties* (Stuttgart: Hatje Cantz, 1996), 196–197. Fraser og Draxler lod sig inspirere af Artist Worker's Coalition (AWC, etableret i 1969) i deres arbejde med at formulere en ramme for deres egne krav. Omvendt havde medlemmerne af AWC i New York ladet sig inspirere af kunstneresammenslutninger i Holland og Danmark som mulige modeller for kollektivt arbejde, dog uden at forestille sig, at man kunne få finansiering fra den amerikanske regering, der på det tidspunkt lå i krig i Vietnam.
- 16 Julia Bryan-Wilson, "Dirty Commerce", 100.
- 17 Fraser og Draxler, "Services": A Proposal.
- 18 "Denne pointe kan ikke understreges kræftigt nok: overvågningskapitalisme er ikke det samme som teknologi ... [Den] er færdiglig algoritmer og sensorer, af intelligente maskiner og platforme, men der er ikke lighedsteget mellem overvågningskapitalismen og disse ting." Se Zuboff, "The Goal is to Automate Us."
- 19 "... som forudsiger hvad man vil gøre nu, snart og senere", ibid.
- 20 Sidsel Meineche Hansen interviewet af Ann Gritz og Jacob Fabricius, PRE-ORDER I-III, 2018.
- 21 Fraser and Draxler, "Services": A Proposal.
- 22 Ellen Willis, "Toward a Feminist Sexual Revolution", *Social Text* 6 (Autumn, 1982): 21.
- 23 Dodie Bellamy, *Cunt Morton* (Los Angeles: Les Figues Press, 2013), 15.



Maintenancer, 2018

Digital video with sound (13:05 min), (inverted video still)

An Artist's Guide to Stop Being an Artist

Vanskelig at arbejde med?

En kunstners guide til at stoppe med at være kunstner er baseret på det enkle argument, at det ikke kræver viljestyrke at lade være med at gøre noget, du ikke har lyst til at gøre. Det er forståeligt, hvis ideen gør dig nervøs. Du tænker måske, at langt fra at gøre noget du ikke har lyst til at gøre, så er du glad for tanken om at være kunstner og elsker at lave kunst. Men samtidigt hader du måske at være kunstner.

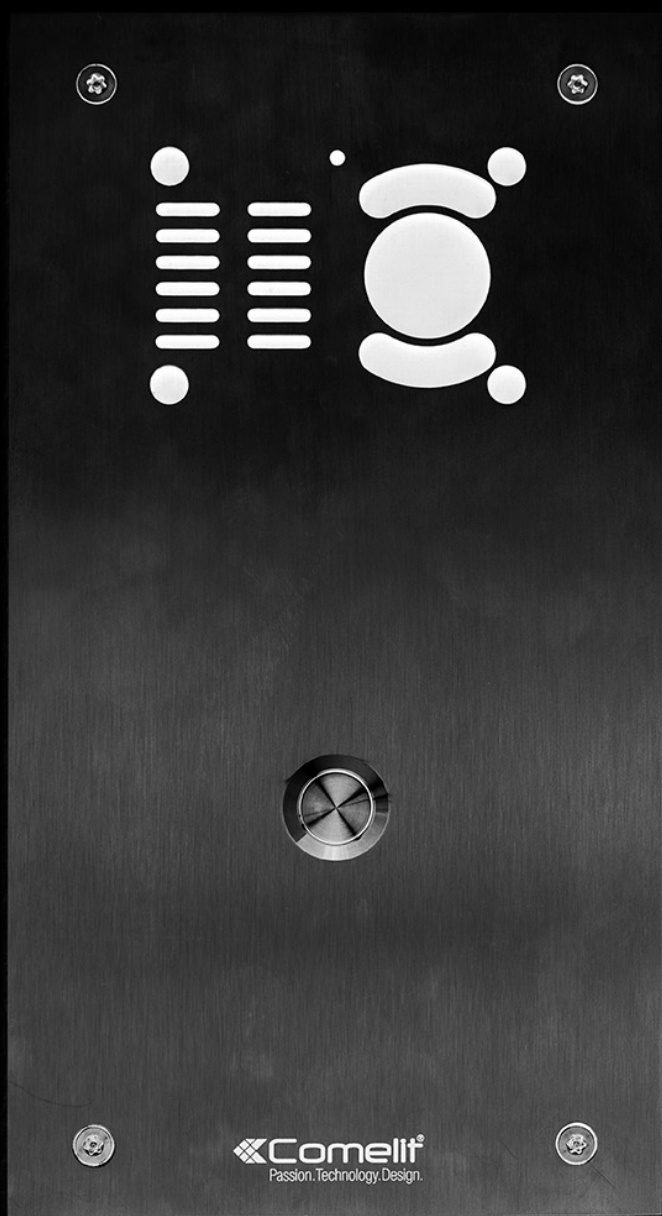
Et af de problemer, som mange kunstnere har, når de overvejer at stoppe, er frygten for, at de aldrig vil blive tilfredse som ikke-kunstnere. Forståeligt nok, forestiller de sig, at de skal leve resten af deres liv med en følelse af afsavn; med lysten til at lave kunst, men uden muligheden for at udstille. Det er en frygtindgydende tanke, ingen tvivl om det.

Men hvis du tænker over det, så stammer denne frygt ikke fra kunst som sådan, men fra de arbejdsvilkår, som kunstnere arbejder under, og de overbevisninger vi har. For eksempel ved vi, at det på mange måder er dårligt for os at arbejde som kunstner, men samtidig synes vi, at det er godt for os på andre områder. For os virker det som om, at vi er fastlåst på bunden af kunstens forsyningskæde. Det forekommer os, at det er svært at stoppe og ekstremt brutalt at droppe ud. Inden vi overhovedet får gjort os klart, hvordan kunstfeltet fungerer, er vi overbevist om, at vi enten lykkes eller fuldstændig mislykkes som kunstnere. Og det bliver værre. Disse overbevisninger forstærkes af, ikke bare vores egne erfaringer, men også gennem de skrækhistorier vi hører fra andre kunstnere, der har erfaringer med at have en kunstnerkarriere. Disse kunstnere kan berette om forfærdelige mentale og følelsesmæssige konflikter forårsaget af hurtige omslag på kunstmarkedet. De vil ud af det, men stadig lave kunst. Det er den konflikt, der konstant nedbryder dig.

Af og til støder man ind i en kurator til en fernisering som siger: "den kunstner er vanskelig at arbejde med". Der er en stor sandsynlighed for, at netop den kunstner bruger denne guide. Guiden introducerer muligheden for at overkomme konflikten mellem ønsket om at lave kunst og ønsket om at stoppe med at være kunstner. Den er baseret på en erkendelse af, at ønsket om at være kunstner er en illusion. Med tiden medfører den kumulative effekt af tusindvis af udstillinger, at kunstneres hjerner udvikler et mentalt filter i forhold til det at være kunstner. Filteret får vores hjerner til at tro, at det på en eller anden måde er fordelagtigt eller ønskværdigt at være kunstner. For eksempel, at ulønnet arbejde på et tidspunkt vil lede til en form for anerkendelse, og at det vil blive muligt at arbejde med kunst på fuld tid. Vi ved godt, at det er illusioner, selvom de er subtile og meget raffinerede, fordi, hvis udsagnene virkelig var sande, så ville ALLE kunstnere blive fuldt kompenseret for deres tid. Og det bliver de ikke.

Nu spørger du måske dig selv, hvorfor betaler de os ikke? Tror du, at mæcener, museumsdirektører, gallerister og kuratorer ville kunne indfri deres egne forventninger og krav, uden en opsparing, med et fuldtidsjob ved siden af, og uden et team til at støtte dem? Nej.

For at stoppe med at være kunstner må du blokere det mentale filter, der genererer dit ønske om at blive professionel kunstner, for derved at afkode din hjerne. Det er dette skift, der gør det muligt for en kunstner at blive vanskelig at arbejde med. Ved at fjerne filteret bliver det muligt for dig at se på kunstfeltet på samme måde som en ikke-kunstner, én der på ingen måde har lyst til at arbejde gratis. Det kræver ikke viljestyrke af en sådan person ikke at arbejde under disse forhold. Så hvorfor skulle det kræve viljestyrke af dig?



Detail of the installation Difficult to work with?, 2019
Intercom panel in stainless steel, 25×13,6 cm (inverted photo)

Sidsel Meineche Hansen
AN ARTIST'S GUIDE TO STOP BEING AN ARTIST

X-RUMMET, SMK 29.02. – 29.07. 2019

UDSTILLINGSGUIDE/BOOKLET

Tekster/Texts:

Kari Rittenbach, Marianne Torp & Tone Bonnén, Sidsel Meineche Hansen

Oversættelser/Translations:

Marianne Torp & Tone Bonnén, René Lauritsen

Layout:

Studio Claus Due

Tryk/Printing:

Narayana Press

© 2019 Forfatterne/The authors, SMK

UDSTILLING / EXHIBITION

Kurator/Curator:

Marianne Torp, Tone Bonnén

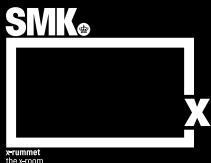
Særlig tak til/Special thanks to:

BorDoll, Povl Kjer, Therese Henningsen, James Wreford, Isaac Clarke,
Jon Lewis, Holger Hartvig, Asger Hartvig

Udstillingen er lavet i samarbejde med/The exhibition is co-produced with:
Kunsthall Aarhus & KW Institute for Contemporary Art, Berlin



x-rummet er støttet af Det Obelske Familiefond
x-rummet is supported by The Obel Family Foundation



xrummet
the xroom

Cover

Untitled, 2018

Ball-jointed doll in wood, life-size, (inverted photo)