

EIVIND RØSSAAK

Selviakttakelse

– en tendens i kunst og litteratur



NORSK
KULTURRÅD

Copyright © 2005 by Norsk kulturråd
All rights reserved
Utgitt av Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget

ISBN 82-7081-129-7

Grafisk produksjon: John Grieg AS

Omslag ved Fagbokforlaget

Omslagsfoto: Vibeke Tandberg, *Living together* #12, 1996 © Vibeke Tandberg / BONO 2005

Foto side 62: Vibeke Tandberg, *Bride* #2, 1993 © Vibeke Tandberg / BONO 2005

Foto side 75: Vibeke Tandberg, *Living together* #9, 1996 © Vibeke Tandberg / BONO 2005

Forfatterfoto: Jan Terje Helmlí

Sideombrekking: Laboremus Prepress AS

Spørsmål om denne boken kan rettes til:

Fagbokforlaget

Postboks 6050, Postterminalen

5892 Bergen

Tlf.: 55 38 88 00 – Faks: 55 38 88 01

E-post: fagbokforlaget@fagbokforlaget.no

www.fagbokforlaget.no

For mer informasjon om Norsk kulturråd og kulturrådets rapportserie:

www.kulturrad.no

Norsk kulturråds rapportserie omfatter skrifter som kan ha forsknings- og utredningsmessig interesse for Norsk kulturråd, for deler av norsk kultur- og samfunnsliv, og for forskere og utredere på kulturfeltet. Kulturrådet utgir i tillegg en notatserie med mer foreløpig og begrenset siktemål.

Rapportserien redigeres av Norsk kulturråds utredningsseksjon og utgis av Norsk kulturråd i samarbeid med Fagbokforlaget. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i rapportene, står for den enkelte forfatters regning – og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

Forord

Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur er en del av forskningsprosjektet «Kunststoffentligheter», initiert av Norsk kulturråd. Denne delrapporten kan leses som et selvstendig bidrag, som ett langt essay sammensatt av forskjellige teoretiske refleksjoner og analyser. Nevnes bør også et diagnostisk forarbeid av undertegnede som ble publisert i forkant av prosjektet: «Postmoderne tider? Kunst og virkelighet i dag eller kan kulturpolitikken forhindre kunstens forsvinninger?». ¹ I tillegg vises det til to andre delrapporter som planlegges utgitt innenfor dette prosjektet: sosiolog Arild Danielsens undersøkelse av kunstpublikummet i Norge og sosiolog Svein Bjørkås' undersøkelse av festivaler i Norge.

Takk til Norsk kulturråd, som har støttet arbeidet med rapporten, ordnet med kontorplass og slik gjort det mulig å arbeide i et godt og stimulerende miljø blant de ansatte ved Norsk kulturråd. En særlig takk til prosjektleder Svein Bjørkås for utallige humorfylte diskusjoner, og takk for innspill fra prosjektkollega Arild Danielsen, leder ved utredningsseksjonen i Norsk kulturråd, Ellen Aslaksen og kollega Preben von der Lippe og forsker Marius Wulfsberg ved Universitetet i Oslo. I tillegg vil jeg rette en takk til venner og til de om lag 30 kunstnerne, kritikerne og journalistene som jeg gjennomførte kortere og lengre uformelle samtaler med i forbindelse med arbeidet med rapporten.

Innhold

Innledning	7
1 Selvet og virkeligheten	11
Kunstens metoder	12
Begreper om selvet	14
Liveness/Reality	18
Invaginasjonen	23
2 Risikozonen: Kunst i massemedienes tidsalder	27
Fordommene	28
Verskrisen	29
Legitim forhastethet	30
Slangen	31
Avkunstlingen	32
Et monster blir til	34
Kunstkandalen	35
Litteraturkritikken	37
Til en forbigående	39
3 Litteratur på tv: Stig Larsson	41
Utenfor-litteraturen-opplevelse	43

Det autentiske	46
Jeg kjenner det på meg	49
Risikolitteratur	54
4 Det digitale jeg: Vibeke Tandberg	59
Kroppsteknikker	64
Feminisme og teknologi	67
Nye medieobjekter	71
Living Together	74
5 Kunsten som forsvant: Dag Solstad	79
Offentlighetsspillet	83
Alt i mitt liv er skrift	85
6 Mot en ny offentlighet	91
Grenser på spill	94
Institusjoner og fluktlinjer	96
Noter	99

Innledning

Oppdragets art denne gangen går ut på å undersøke forholdet mellom kunsten og kunstoffentligheten. Det er mange måter å løse dette oppdraget på, og mange deloperasjoner er allerede blitt gjennomført i Norsk kulturråds regi, som undersøkelser av kritikken, kulturstoffets rolle i dagspressen, innkjøps- og stipendieordninger, den unge kunstnerens genese, geografi og demografi, og sist publikumsundersøkelser og festivalundersøkelser som fremdeles er under publisering.² Mye kan ennå gjøres, og i og med at kunstfeltet og offentligheten er felter i konstant bevegelse, er rapporter som denne i beste fall en gest som berører og deltar i denne bevegelsen i korte intense øyeblikk, med en ettertanke. De fleste av Norsk kulturråds rapporter er gjennomført av sosiologer, noen få av antropologer og enda færre av spesialister fra de estetiske fagene, og ingen av kunstnere. Siden min bakgrunn er fra de estetiske fagene, nærmere bestemt fra litteraturvitenskapen, vil rapporten bære preg av det. Jeg har ikke ønsket å legge skjul på dette ved for eksempel å adoptere tradisjonelle sosiologiske eller antropologiske metoder, men snarere gått inn i diskusjonen omkring kunstens og kunstoffentlighetens forvandlinger på både en teoretisk og en svært konkret og bokstavelig måte.

Mens mange av samtidens mer sosiologisk inspirerte rapportører har valgt å se på kunsten som en effekt av landskapet rundt, vil denne rapporten i høyere grad se på hvordan kunsten er en særegen måte å regulere eller omskrive sin omverden på. Dette perspektivet forklares i kapittel 1.

Det som kalles *selvet* og *virkeligheten*, sees på som ressurser for kunsten. Blant andre Michel Foucaults teori om selvforvaltning og Niklas Luhmanns teori om selvbetragtning presenteres som et bakteppe for rapportens perspektiv. I kapittel 2 undersøkes noen trekk ved arbeidsfordelingen mellom massemediene og kunsten.³ Diskusjonen kommer frem til at mange av karakteristikkene som omgir disse to konkurrerende feltene, er moden for en dekonstruksjon. Perspektivet trekkes bakover, til poeten Charles Baudelaire (ca. 1850), for å vise hvordan den moderne kunsten etableres i relasjon til moderne massemedier, og fremover for å vise hvordan kunst- og litteraturkritikken har utviklet seg svært ulikt med hensyn til differensiering og profesjonalisering på mediefeltet i Norge. Mens kapittel 1 diskuterer teori, perspektiver og noen allmenne trekk, kapittel 2 kunstens og massemedienes forvandlinger i et historisk og teoretisk perspektiv, vil kapitlene 3 til 5 se på tre aktuelle kunstnerskap.

Påfallende mye av det som hittil har vært plassert trygt utenfor kunsten (dvs. litteraturkritikk, kommentar, institusjonskritikk osv.), innreflekteres nå i kunsten selv. Vi fokuserer særlig på kategoriene kunst, selvet og virkeligheten. I en massemediert tidsalder fremstår ikke lenger disse kategoriene som selvinnlysende. Kategoriene utforskes, konstrueres og konfronteres gjennom en rekke ulike medier, representasjonsformer og teknikker i og utenfor kunsten. Mange kunstnere ser ut til å betrakte sine verker eller aktiviteter som performative innsatser i dette konstruksjonsspillet. De *ser hva som skjer*. I stedet for å skrive bredt om en rekke kunstnere, har jeg i de tre analysekapitlene valgt å fokusere på noen enkeltverk fra tre kunstnere. Slik blir det lettere å få øye på nyanser og forskjeller i strategi, gjennomføring og resultat, samtidig som det gir en mulighet til å komme dypere inn i problematikkene. Jeg har valgt å trekke frem kunstnere som i den siste tiden har utført viktige prosjekter som både er utfordrende og toneangivende. De er hentet fra tre ulike generasjoner: Dag Solstad (f. 1941), Stig Larsson (f. 1955) og Vibeke Tandberg (f. 1967).

Vi satser på en myk innflygning i kapittel 3 med den svenske forfatteren Stig Larsson (f. 1955). Hans skrivemåte og teatrele selviaktakelser i og utenfor litteraturen er illustrerende og meget omdiskuterte. Han har satt en høy standard for en ny type reflektert reality-litteratur som er unik og allerede har hatt stor innflytelse i Norden. Nestemann ut er kvinnen Vibeke Tandberg (kapittel 4). Hun er opprinnelig utdannet fotograf, men har i løpet av de siste femten årene fremstått som en av de sterkeste yngre norske kunstnerne med stor suksess i utlandet. Hennes fintfølende bruk

av nye digitale medier og investering av egen kropp i kunsten har flyttet både kunstdebatten og kunsthistorien inn i en ny digital tid. Kapittel 5 videreutvikler et Dag Solstad-spor fra kapittel 2 og ser nærmere på noen av strategiene i den merkelige boken *16.07.41*. Med denne «romanen» foretok Solstad en omfattende undersøkelse av selvet og av eget prosjekt i bokform. Mange trodde at vending mot selvet og kunsten var noe først og fremst de yngste forfatterne stod for, men med *16.07.41* kom en av veteranene i norsk litteratur med et av de viktigste og mest interessante bidragene. Mens diskusjonen av Solstad er en kort og summarisk analyse av en velkjent bok, vil kapitlene om de mindre allment kjente kunstnerne Larsson og Tandberg belyses bredere, innenfor en tilnæringsform som jeg liker å kalle *thick description*. Termen er hentet fra Clifford Geertz og innebærer at man beskriver et fenomen fra flere forskjellige vinkler, personlige, historiske, kritiske og intertekstuelle tilnæringer for slik å få et mest mulig «tykt bilde» av forløpet og eksemplene. Vi håper at de følgende kapitlene får frem både det nye ved dagens utvikling samtidig som de avdramatiserer «nyhetene» på kunstfeltet ved å se på dem som «naturlige» utviklingstrekk i en lengre kunsthistorie.

I kapittel 6 letter vi fra bakken for å se på spillet i et etisk perspektiv. Her diskuterer vi de intellektuelles rolle. I motsetning til de som mener at estetikken ikke bør blande seg inn i det politiske⁴, kommer vi frem til at de intellektuelle bør utsette seg for overskridelsens eller oversettelsens risiko. De bør kunne vise hvordan egne perspektiver utfordres av kunstens iakttagelser, persepsjoner og affekter, samtidig som de fører denne utfordringen og denne selviakttagelsen av egen kamp inn i den offentlige debatt. Dette kan kontinuerlig fornye begreper og tenkemåter og i siste instans videreutvikle demokratiet. Én stemme, ett begrep, én talemåte fra eller til, kan være avgjørende for å få øye på hva som er på spill.

KAPITTEL 1

Selvet og virkeligheten

Kunsten og kunstteoriene har blitt urene. Dette er en av de mest fruktbare og påtakelige konsekvensene av postmodernismen.⁵ Kunsten har inkorporert ikke-kunst på en måte som ble sett på som upassende tidligere, og kunstteorien har inkorporert samfunnsanalyser i stedet for å overlate alle kontekstorienterte analysemetoder til samfunnsfagene. Dette har naturlig nok forvandlet ikke-kunsten og samfunnsanalysene. Samfunnet og offentligheten, og begrepene om dem, er ikke lenger de samme. Deres karakter av å være kunstnøytrale størrelser utenfor kunsten har blitt problematisert. Forvandlingen er sammensatt. Kunsten har blitt repolitisert, og offentligheten har blitt et potensielt estetisk objekt. Dette er ikke helt det samme som en estetisering av offentligheten, men det berører også denne problematikken. På den andre siden, kunstteoriens inkorporering av samfunnsanalyse skjer på et tidspunkt da samfunnsanalysen har endret seg i retning av diskursteori og systemteori. Disse teoriene er samfunnsfagenes eller sosialfilosofiens virkelig betydningsfulle postmoderne bidrag til kunstteoriene. Møtet mellom kunstteorien og den postmoderne sosialfilosofien er blitt til det vi kan kalle postmoderne kunstteori.

Dagens kunst er i sterk grad markert som en kunnskapsform, som en blanding av estetikk og kunnskap. Det er oftere tydelig at kunsten er inspirert av for eksempel teori eller miljøspesifikk kunnskap. Den er ikke lenger først og fremst kunst med stor K, men kunst som utforsker noe, som er et prosjekt. Dette er tydelig innenfor konseptkunsten, happe-

nings, performance og installasjoner. En god del litteratur begynner også å anta slike former. Når kunsten på denne måten inkorporerer en spesi- fikk kunnskap som før kjennetegnet spesialister og teoretikere, forvandles også relasjonen mellom kunst og teori, kunstobjekt og fortolker. Dette er en stor utfordring for en rapportør. Kunsten blir avantgarde eller over- skridende på en ny måte – den kan foregripe vitenskapen. Når begreper og diskursive formasjoner flyttes fra én sfære til en annen, for eksempel fra samfunnsfag til estetiske fag eller fra et teoretisk område til et estetisk område, forvandles deres sammensetning og betydning.⁶ Forflytningen kan også befrukte begrepet og formasjonen med nye energier som på ny gjør det attraktivt for områder utenfor estetikken, og slik oppstår det en sirkulasjon av begreper, investeringer og energier som potensielt sett vir- ker berikende på flere parter. Dette er en abstrakt utlegning av et sam- mensatt og komplekst liv i kunsten.

Kunstens metoder

For å få øye dette livet eller disse mekanismene i dagens kunst kan det være klagjørende å snakke om kunstens innside og dens utside. Det fore- går en transport av energier mellom disse to sidene. Man kan tenke seg en forflytning eller en invaginering, dvs. at noe utvendig folder seg inno- ver eller noe innvendig folder seg utover. Det dannes en fold, og noe upassende havner innenfor – eller omvendt. Disse tendensene følger dis- tinctive trekk i dagens kunst. På den ene siden dreier det seg om en utsi- dens folding inn i kunsten. Stadig nye virkelighetsområder og offentlige anliggender forvandles til kunststoff. For det andre handler det om inn- sidens folding ut i offentligheten. Kunstens stoff forvandles til et offentlig anliggende. Det sistnevnte er i høy grad politikken historie. Det faktum at stadig nye dimensjoner ved livet dras inn i politikken, offentligheten og mediene, skyldes i høy grad kunsten og særlig dens dristige drøfting av «upassende» anliggender som det private, selvet, kjønnen, kroppen, kjær- ligheten, osv... Dette er både frigjørende og skrekkinngytende; det skjer på godt og ondt. Den moderne kulturens store repertoar av perversjoner og obskøniteter, heri inkludert den populære reality-feberer som herjer kulturindustrien (særlig tv-mediets produksjoner), er nemlig også delvis et resultat av en særegen logikk i kunsthistorien. Kunstens *innfoldinger*, evnen til å ta alt innover seg, og kunstens utfoldinger, dens evne til å omdanne stoff til et offentlig anliggende, henger nøye sammen i historien

– og i dag. Når kunststartene i dag fremviser en formidabel evne til å fremstille, diskutere, behandle selvet, møter den i høy grad seg selv i døren. Interessen for selvet som preger både kulturindustrien, massemediene, Internett og dagens kunst, skyldes nemlig i høy grad kunstens egen historie. Den satte selvet på dagsorden, vel og merke foregrepet av antikk livskunst, som vi skal se. Men aldri tidligere har så mange sosiale, politiske, estetiske og offentlige diskurser vært preget av nettopp en interesse for selvet. Selviakttakelse er ikke lenger en spesifikk litterær eller utelukkende de skriftlærdes lidenskap. Dagens samfunn er gjennomsyret av det. Når vi da igjen går til kunsten for å se hvordan den behandler og reforhandler den samme tematikken, som den nå ser omforvandlet overalt rundt seg, stiller vi ikke bare et prekært spørsmål, men et spørsmål som angår både kunstens kjerne og dens periferi – på én og samme gang.

Hvordan stiller kunsten spørsmålet om selvet i dag? En rekke kommentatorer har i det siste snakket om en ny vending mot biografien (Vik), en ny vending mot kroppen (Steihaug), en ny personlig risiko i kunsten (Vassenden) og rett og slett om en ny virkelighetsfascinasjon (Gulliksen).⁷ Selvfremstillingen er åpenbar og oftere enn før gjennomført i et formspråk som oppgir både fiksjonalisering og negasjon. Man utforsker ikke lenger en annen eller seg selv i form av et stedfortredende, fiktivt alter ego. Man pakker heller ikke inn selvfremstillingen i en åpenbar fiksjon. Nei, man går heller rett på sak og snakker om seg selv (i litteraturen), fremviser sine egne bevegelser og kropp (i dans, performance, film/video, webcams) eller fremviser/dokumenterer egne ting og gjenstander (fetisjer, hitlister) i form av lister, kataloger, fotografier, osv... Det er som om man imiterer nye mediesjangrer og medieringsformer knyttet til direktesendingen, *liveness*, *the immediate*, dokumentasjonen, reportasjen og «nyheten». Man nærmer seg heller ikke selvet *via negativa*, for eksempel via et vanskelig tilgjengelig modernistisk formspråk, dvs. et formspråk som motsetter seg eller unngår dagligdagse språklige eller visuelle koder. Det kunstneriske språket illuderer snarere en *streit* og liketil tone. Språket er gjerne ikke eksperimentelt først og fremst i form av å være et spesifikt annerledespråk, en såkalt kunstnerisk essens eller kunstspesifikk form, men eksperimentelt snarere i sin direkte bruk av ikke-kunstneriske (kunstfremmede) måter å diskutere et selv på.

Disse diskusjonene eller diskursene danner en serie tilnæringsmåter til selvet som er virksomme både innenfor og utenfor kunsten. Kunsten blir et sted for utprøvingen av diskursenes holdbarhet, et eksperiment i selvdannelse, parallelt med at den billedliggjør alternativer. Den blir til en

arena for relasjonelle studier av selvet, kroppen og kunsten; for noen et arkiv over det private, for andre et dokument over en reise, en indre eller en ytre reise, en dannelsesreise; identitetens, sjelens, lidenskapenes rapport, eller et eksperiment i selvbiografi eller i det man før kalte *min konstitusjon*, en anatomi, en slags tverrestetisk essayisme som ikke helt enkelt er en form for narsissisme eller selvopptatthet, men en undersøkelse av subjektiveringer, dvs. av hvordan et subjekt blir til, selvets og egne meningers opphav. Kunsten blir til dels et laboratorium hvor man kan forske på dette, eller hvor man rett og slett legger frem dokumentasjoner og arkiver over slike undersøkelser. I disse undersøkelsene tar kunstneren i bruk nye ressurser, for eksempel hentet fra tidligere ikke-estetiske strategier knyttet til administrasjon og offentlige arkiver, eller kunstfremmede sjangrer som rettsprotokoller, legejournaler eller nye medier og medieringsmuligheter knyttet til digitalitet og cyberspace. Dette er risikabelt. Selvet, kroppen og kunsten utfordres og tøyes av en rekke nye felter, bruksområder, teknologier og underholdningsformer i og med at nye diskurser inkorporeres eller reforhandles som kunstneriske ressurser.

Begreper om selvet

Selviakttakelse på kunstfeltet hører sammen med en rekke fenomener som også ligger langt utenfor kunsten. Blant en rekke observatører har selviakttakelse blitt sett på som noe negativt. Sosiologer og sosialfilosofen som Jürgen Habermas, Richard Sennett, Christopher Lasch og Daniel Bell, for nevne noen, ser på selviakttakelse som et forfallsfenomen, som reføydalisering (Habermas), som intimitetstyranni (Sennett), som blind narsissisme (Lasch).⁸ Daniel Bell mente at trenden går tilbake til 1968 og skyldes at nå er alle blitt modernister. Med det mente han vulgære, uhøflige og selvopptatte. Disse samfunnsfilosofene analyserer vel og merke ikke estetisering og personfokusering først og fremst innenfor kunsten, men som en tung og innflytelsesrik tendens innenfor politikk, samfunn og underholdningsindustri. Det er derfor ikke riktig å si at de misforstår nye tendenser innenfor kunsten. Vi nevnte innledningsvis at diskursteori (Michel Foucault) og systemteori (Niklas Luhmann) har fått en viss innflytelse på forståelsen av kunst de siste årene. Særlig Michel Foucaults begrep om *selvforvaltning* og Niklas Luhmanns begrep om *selvbetraktning* er viktig. De vil ikke spille en stor rolle i denne rapporten, men deres begreper er såpass sentrale i form av å være en klangbunn, at de vil drøftes kort her.

Den sene Michel Foucault arbeidet med interessante og nye perspektiver på selvet i moderniteten.⁹ Han knyttet fenomenet tilbake til antikens livskunst (*techne tou biou*) og til et fenomen han kalte *le souci de soi*, som handler om kunsten å leve med seg selv. Det dreier seg om en form for selvomsorg eller det å styre eller regjere seg selv. Jeg foretrekker selvforvaltning som det kanskje beste ordet. Dette ble utført i form av en livskunst, kjent særlig blant de romerske stoikerne. Sentralt innenfor denne livskunsten stod meditasjon, skriving og gymnastikk. De tre elementene hører sammen. Meditasjonen er en forberedelse og en konsentrasjon. Skrivingen innebærer både lesing og nedtegnelse av tanker, og gymnastikken ble sett på som en øvelse i den virkelige situasjon. Foucault oppsummerer: «Tankearbeid, skrivearbeid, virkelighetsarbeid.»¹⁰ De tre elementene inngår i en syklus hvor skrivingen er et slags sentrum i (om)dannelsesprosessen. Skrivingen har en «ethopoietisk funksjon: den er en virksom del i sannhetens omforming til *ethos*», mente Plutark. *Ethos* var for romerne et karakterbegrep. Det handlet om å bli et mennesket som mestret seg selv. Skrivingen skulle omsette de overleverte diskurser som er «anerkjente og sanne», til rasjonelle handlingsprinsipper. De to mest vanlige former for skriving i forbindelse med omsorgen for selvet var *hypomnemata* og *brevskrivingen*. Det kan være på sin plass å sitere et lengre utdrag fra Foucault som forklarer hva *hypomnemata* innebærer, da det på flere måter inneholder og innebærer elementer som i dag har blitt ingredienser som man støter på i avantgardekunsten, særlig i installasjonskunst og konseptkunst, og i enkelte former for selviakttakende romaner, journaler og *art books*.

Hypomnemata kunne i teknisk betydning være regnskabsbøker, offentlige registre eller personlige hæfter, der tjente som huskesedler. Det blev tilsyneladende almindeligt hos et stort kultiveret publikum at anvende dem som livsbog, som håndbog i opførsel. Man indførte citater i dem, fragmenter af bøger, eksempler og handlinger som man havde været vidne til eller læst om, refleksioner og overvejelser, som man havde hørt, eller som man var kommet på.¹¹

I tillegg til de nevnte heftene, *hypomnemata*, var brevet et meget viktig instrument i selvforvaltningen. Brevet tilhørte på mange måter trøstesjangrene. Når man skriver et brev for å hjelpe noen, for å gi råd, formane, irettesette eller trøste, er det også en øvelse for den skrivende, mente Foucault. Brevet var en måte å «vise sig frem for sig selv og for andre på». Brevet gjør skribenten «nærværende [...] på en umiddelbar, ja næsten fysisk måte». Romerne forstod selviakttakelse på en ikke teatral, men dialogisk

måte: Å gjøre seg nærværende for andre innebar en selvbeherskelse som man måtte øve lenge på, hvis ikke ble man ikke nærværende i det hele tatt. Selvbeherskelsen og selviakttakelsen hang derfor sammen. Foucault henter et treffende sitat fra et av Senecas brever til eleven Lucilius: «At du skriver hyppigt til mig, siger jeg dig tak for; thi derved lader du mig se dig selv på den eneste måde, hvorpå du kan det.» Foucault oppsummerer:

At skrive er således at 'vise sig', at lade sig se, at vise sit sande ansigt for den anden. Vi må her forstå, at brevet på én gang er et blik, som man lader hvile på modtageren (gennem det brev, han modtager, føler han sig set), og en måde at træde frem for hans blik på gennem det, man siger om sig selv.

Foucaults teser om selvforvaltning belyser på flere måter noen av de vendingene vi kan se innenfor dagens kunst. Det viktige for Foucault er nettopp det dannende elementet, og dette er tosidig: På den ene siden dannes selvet gjennom det Foucault kaller subjektivering. Det skjer gjennom at enkelte samfunnsmessige praksiser og diskurser forvandles til et uttrykk for selvet, blir en del av ens eget selv. «Slik subjektiveres sanne diskurser,» skriver Foucault med sin spesielle (ironiske) vri. På den andre siden, og det er minst like viktig, «objektiveres sjelen». Det å bli et subjekt innebærer altså både en subjektivering og en objektivering av selvet. Det handler om å bli seg selv og å miste seg selv gjennom mekanismer som gjør at selvet kan kontrolleres og produseres også av andre. Disse produksjonsoperasjonene har til tider store institusjoner som kirken (i middelalderen) og skolevesenet (i moderniteten) forsøkt å få enerett på. I dag kan man i stor grad altså si at kunstens reorientering omkring selvet, dets bilder, dets produksjonsformer og forvaltningsformer reaktualiserer sider ved antikens livskunst og det Foucault kaller selvforvaltning.

Går vi fra Foucault og over til en annen sentral kilde for vårt begrep om selviakttakelse, vil vi se at begrepet har flere valører. Niklas Luhmanns systemteori, slik den ble utformet særlig fra 1984 etter hans studier av blant annet fransk dekonstruksjon, utgjør en av de mest omfattende teorier om produksjonen av kategorien samfunn etter krigen.¹² Det interessante i en kunstsammenheng er at teorien setter begrepet *kommunikasjon* i sentrum for denne produksjonen. Vi skal ikke følge slavisk hans begrepsbruk, men for orden skyld vise litt av bakgrunnen for hans spesielle bruk av *Selbstbeobachtung*, selvbetraktning.¹³ Luhmann undersøkte samfunnet som desentrert og selvregulerende. Kunst, vitenskap, politikk, rett, osv. tenkes som differensierte systemer som organiserer seg ut fra

ulike former for egenlogikk. Hvert enkelt av systemene organiserer seg ut fra særegne måter å betrakte omverdenen på. Disse betraktningene av omverdenen innebærer alltid et implisitt skille mellom system og omverden, eller de konstruerer omverdenen ut fra en systemspesifikk logikk. Betraktningene kalles kommunikasjoner. Systemer produserer altså kommunikasjoner som er systemspesifikke på en eller annen måte. Betraktningene defineres ikke ut fra sannhet, men pragmatisk ut fra kategorier som tilslutning, forkastelse eller eksklusjon. For Luhmann er derfor all kommunikasjon på sett og vis selvreferensiell og lukket. Det problematiske oppstår når et system forsøker å betrakte sine egne betraktninger. Det kalles *betraktninger av andre orden*. Det er betraktninger av hvordan et system betrakter seg selv. Slik skaper systemer sine egne teorier. Teorier er således et sett av andreordensbetraktninger som har stor tilslutning innenfor et system.

Hvordan fungerer så systemteorien på kunsten? Luhmann tenker seg også kunsten som et system. Luhmanns kunstteori er til tider preget av modernismens teorier om kunstens essens eller egenart, men i kombinasjon med Foucaults diskursteori blir det en dynamisk teori. Lukketheten og selvreferensialiteten i systemteorien fører nemlig ikke til at systemteorien er statisk eller normativ i forhold til hva som er kunst, snarere tvert om. Systemteorien anvendt på kunstsystemet kan få frem den radikale sirkulasjonen av diskurser og betraktingsformer som preger dette systemet. Kunstsystemet fungerer parasittisk i forhold til alle de andre systemene. Det får nærmest en metafunksjon innenfor systemteorien ved at kunsten har en særegen evne til å fremstille innenfor kunstsystemet, andre systemers betraktningsformer. Kunsten kan for eksempel bruke medisins former for observasjon av kroppar uten selv å bli en medisinsk diskurs. Kunstsystemet kan altså kontinuerlig bemerkere ikke-estetiske diskurser uten selv å bli ikke-kunst. Kunstsystemet har et iboende avantgardistisk premiss som går ut på at man premierer vellykkede bemerkninger og inkluderingen av stadig nye betraktningsoperasjoner, selv om de tilsynelatende befinner seg fjernt fra kunsten. Man kan si at kunstsystemet kjennetegnes ved at det fremstiller et samfunns måte å betrakte seg selv på.

Her må vi presisere hvordan vi bruker begrepet selviakttakelse i denne rapporten. Selviakttakelse er ikke tenkt i en generell systemteoretisk forstand, i betydningen et hvilket som helst systems betraktning av seg selv, men mer spesifikt i betydningen hvordan kunsten iscenesetter en av de mest utbredte formene for iakttakelse i dag: Nemlig det å iakttatte selvet og

dets fremtredelsesformer (medieringsformer) i kunst og litteratur. Flere systemer følger faste prosedyrer for iakttakelsesoperasjoner som angår individet. Rettssystemet vurderer om et individ har handlet rett eller galt, medisinen om individet er friskt eller ei, osv... Tradisjonelt avgjorde den estetiske iakttakelsen hvorvidt et individ var skjønt eller ei, men i dag har kunstsystemet endret seg drastisk. Moderne kunst er ikke lenger regelestetisk eller styrt av koder for skjønnhet.

Idet kunstverket blir moderne, blir verket sin egen teori. [...] Det moderne kunstverket leverer de formene (skillene) det vil iakttas med, former som leverer et bud på hva som er god og dårlig kunst. [...] Et kunstverk er, kunne man si, en engangsregel.¹⁴

Stadig flere kunstverker utforsker samfunnets egne måter å iakttas selvet på. De transplanterer andre systemers måter å iakttas selvet på, de snylter på kulturindustriens personfokus, medisinen, psykiatriens, politiets, naturvitenskapens, fysikkens og de nye teknologienes måter å observere mennesket på. Kunsten objektiverer selviakttakelse ved å iverksette den eksperimentelt i kunsten. Den gjør det ikke ut fra de prosedyrer som styrer andre disipliner, men som et kunstnerisk eksperiment. Selviakttakelsesprosedyrene i kunsten blir derfor eksperimentelle av en særlig art. De er ikke forpliktet i forhold til de konkurrerende systemenes logikker. Kunsten blir derfor et interessant sted å utforske kunnskapens og individets konstituerende operasjoner i et samfunn, det som gjør kunnskap til kunnskap og individer til individer, til borgere, kort og godt: til et selv, *seg selv*. Luhmanns og Foucaults ideer om hvordan *vi* konstruerer *tekstene* om oss selv, fungerer altså som et viktig bakteppe i denne rapporten.

Liveness/Reality

Selviakttakelse viderefører på mange måter en særlig form for selvrefleksjon, men den forstås her mer spesifikt som en refleksjon over selvet og dets midler i kunsten. For å redusere det antallet diskurser vi opererer med her, til mer oversiktlige univers, kan vi si at kunsten skaper snitt i omverdenen som belyser dens sammensetninger. Kunsten drar det vi kunne kalle fluktlinjier gjennom en rekke ulikartede felter, og drar nytte av en rekke ulike ressurser, som kunsthistorie, nye medier, vitenskapene. Fluktlinjene har en tendens til å problematiserer feltene og ressursene. Sagt på en litt annen måte: Vi kan tenke oss at kunsten, mediene og teoriene fra *akademia* danner ulike bilder. Jeg tenker da på bilder og forestil-

linger som disse feltene eller systemene skaper, dvs. bilder i vid forstand (ikke som malerier og lignende, altså), og i disse forestillingene finner vi også indirekte bilder av hva mennesker er, hva virkeligheten er, og hva sannhet er, dvs. *bilde* i betydningen fra det tyske ordet *Bildung*, dvs. dannelse, dannelse av tanken, jeget, identiteten, tilhørigheten. Det finnes selvfølgelig opplagte forskjeller mellom kunstbildene, mediebildene og teoribildene, men enkelte steder innenfor kunst, nye medier og ny teori kan man finne overraskende paralleller.

Det er ingen tvil om at et viktig mediekonsept det siste tiåret, ikke minst ut fra sin popularitet, har vært såkalt reality-tv. Her brukes redigerte direktesendinger, reportasjer, konkurranser, selvbekjennelser, webkameraer og ulike former for seeraktivering om hverandre. Det er enkelt, antakelig altfor enkelt, å kalle denne formen for tv en perversjon. Det er også altfor enkelt å si at med slike konsepter gikk tv fra å presentere virkelighet til å produsere virkelighet. Jeg tror det er mer sammensatt. Her er ikke reality-tv-konseptet et hovedanliggende, langt derifra, men siden det er et såpass velkjent og populært fenomen, nevnes det som en klangbunn for noen av de elementene som skal belyses i dagens kunst og litteratur. Forholdet mellom kunsten og ulike former for massemedier er ikke ny. Både roman-, maleri- og fotokunsthistorien understreker det. På mange måter er reality-tv en naturlig kulturindustriell kulminasjon av visse reality-tendenser som har preget hele den moderne kunsthistorien. Presset eller trøkket særlig i kunsthistoriens siste 100 år har gått i retning av at kunsten skal forsvinne til fordel for en rå og ubearbeidet virkelighet. Kunsten skulle gi en illusjon av *liveness, reality*, her-og-nå, improvisasjon, teater. Den kjente kunsthistorikeren Michael Fried avviste faktisk sentrale deler av 1960-tallsavantgarden fordi den fremstod som teatral, dvs. kunsten ville ikke være spesifikk, men snarere inkludere mest mulig av både kontekst, betrakter og atmosfære. Den ville være en slags virkelighetsting, eller det Fried kaller *bokstavelighetskunst*.¹⁵ Men man kan gå lenger tilbake i historien.

Det virker snarere som om overgangen fra imitasjon til invensjon i kunsten eller fra en førmoderne regelestetikk til en fordring om originalitet i kunsten til slutt ville ende opp i en obskøn partikularisme på den ene side, og reality-tv som dens kulturindustrielle speilbilde. I førmoderne tid tenkte man seg gjerne at kunsten (og nå menes kunst i vid forstand, litteraturen, billedkunsten, musikken og scenekunstene) skulle ivareta bilder av evigheten og det universelle. Kunsten ble ikke engang oppfattet som kunst i vår forstand på den tiden. Den skulle ikke være ori-

ginal. Den hadde først og fremst en såkalt kultisk eller rituell funksjon. Den skulle representere en kulturs eller en institusjons livssyn eller funksjon. Kunstidealene, eller rettere sagt håndverksidealene, var basert på modeller eller forbilder som man kopierte. God kunst var lik en god kopi.

Moderne kunst har snarere vært preget av et krav om originalitet. Parallelt med dette kravet har koden for en moderne borgerlig «realisme i kunsten» blitt sterkere og sterkere. Den moderne romanen slik den ble utformet på 1700-tallet, var meget viktig i denne prosessen. Det var svært vanlig at disse romanene ble ledsaget av forord som forklarte hvorfor de brøt med klassiske krav om høyt stilleie og høyverdige emner. Det var også vanlig at romanen fungerte som en kommentar i form av en (sann eller fantasifull) bakgrunnshistorie til datidens nyhetsblader. Romanens historie har således alltid vært nært knyttet til avisene.¹⁶ Også det moderne maleriet, før den abstrakte modernismen, stod svært nært massemediens krav om virkelighetskildring og dokumentasjon før fotografiets tid. To av de mest innflytelsesrike litteratur- og kunsthistoriene fra det 20. århundre beskriver indirekte kunsthistorien som en historie om hvordan kunsten blir mer og mer *virkelig*, dvs. tar innover seg stadig nye dimensjoner av virkeligheten.¹⁷ Dette kaller jeg kunsthistorien som en del av en *realismeskjematikk*. Dette er antakelig en av grunnene til at massemediene alltid har forholdt seg til kunsten. Ikke nødvendigvis fordi, som det heter i de idealistiske fremstillingene, at de vil anmelde kunsten for å vurdere dens kvaliteter og høye misjon, men fordi den vil kontrollere at dens virkelighetsfremstillinger ikke overgår eller utkonkurrerer massemediens egne fremstillinger. Som vi skal se i neste kapittel, har kunstens fremstillinger av massemediene ofte vært preget av karikatur og distanse. Denne litt fornøyelige arbeidsdelingen mellom kunsten og massemediene ble delvis brutt ved inngangen til det 20. århundre. Den ene retningen etter den andre har fordoblet eller overgått den forrige kunstbevegelsen påberopelse av stadig mer korrekte nærbilder av virkeligheten, inntil det punkt man kom så nær virkeligheten at man får en *blur*-effekt, særlig i den idiosynkratiske bruken av *stream of consciousness* i romanen, lydhermende effekter i avantgardepoesien, støy i musikken og uvanlige persepsjonseffekter og abstraksjoner i billedkunsten. Vi får på den ene siden en høymodernisme omkring romanforfattere som Joyce og Woolf, og en radikal besinnelse i formspråket blant høymodernister som Schönberg og Malevitsj. På den andre siden, konseptualister som Duchamp og avantgardister som futurister og surrealistene rundt lederskikkelser som Breton, som forsøkte å oppheve skillet kunst og liv, kunst og politikk. Kontrakten mellom kunsten og masse-

mediene brytes. De taler ikke lenger det samme språket, leverer ikke lenger de samme bildene eller supplementer til hverandres bilder. Det skjer en krise, en krise i språk, i bilde og i forståelse. Men likevel, parallelt med dette sammenbruddet, kan man si at kunsten har fortsatt å påberope seg dimensjoner ved virkeligheten som har falt utenfor det store mediebildet. Nye kunstformer som performance, happenings og evenementer av ulike slag har ført til at kunsten med en viss legitimitet fremdeles kan innskriveres i den nevnte realismeskjematikken: mer virkelighet, mer kropp, mer utfoldelse av reelle følelser, osv... Men denne *mer virkelighet*-appellen var ikke preget av 1800-tallsrealismens idé om universalisme, det allmenne og en felles representativitet, det vi kan kalle et symbolspråk. Nei, 1960-tallsavantgarden dro gjerne uttrykkene i retning av det Lacan ville ha kalt det reelle, det ikke-representative, det groteske, det partikulære, det førspråklige, asymbolske; ord som *det subkulturelle* blir for svake i en lacaniansk sammenheng. Mens 1960-tallet var et ekstremt eksperimentelt tiår i kunsten, også i Norge, får deler av den maoistisk inspirerte 1970-tallskunsten snarere et konservativt, gammelrealistisk formspråk. På 1980-tallet reetablerer særlig litteraturen sin autonomi ved at flere av de mest kjente forfatterne dyrker språk og alternative skrivemåter. Deler av 1990-tallsliteraturen, med Erlend Loe i spissen, ser derimot ut til å fornye romanens nære relasjon til massemediene og til featurejournalistikkens fortellinger om en annerledes hverdagsopplevelse. I tillegg har reportasjen, dagboken og det personlige fått en renessanse i kunsten.

Tv-mediets dyrking av direktesendingestetikken kan belyse sider ved den nye kunstens og litteraturens interesse av å produsere nærværet av en levende henvendelse. Nye tabloidmedier og tv-konsepter ser i stadig høyere grad ut til å utnytte direktesendingens iboende suspens i forhold til sensur, tabber og flauser som utgangspunktet for en ny underholdningsestetikk. Direktesendingens intensitet ligger også i den særegne følelsen av at noe skjer her og nå. Dette er en følelse som henger nøye sammen med mediet, dets høye informasjonshastighet og den skremmende måten mediet er personlig på, med en ufattelig stort og fremmed publikum. Dette skaper en *strangeness* ved mediet som skiller det fra lavteknologiske medier som bøker og maleriet. Medieforskeren John Ellis hevder at «[t]elevision's sense of liveness does not depend solely upon its programmes; it also lies in the very organization of transmission. Transmission is live, even when the programmes are not.»¹⁸ «The illusion of liveness» ligger altså mye i overføringsstrukturen, og i den følelsen det kan gi av at «noe kan skje», noen kan plutselig bryte sendingen for å gi en viktig melding,

eller sendingen kan bli brutt av uforutsigbare faktorer som lyn, strømbuudd og annet. Liveness-illusjonen har nærmest fått en ny kultstatus i vår postmoderne teknokultur. Det har gitt kroppen og selvscenesettelsen en mer akutt karakter. Hastigheten og buddene fører til at minnet blir svakere og intensiteten sterkere. Liveness skaper en ny nerve, en ny energi, en ny angst og en ny uredhet («alle» vil bli reality-helter) i befolkningen. Enkelte kunstnere har inkorporert denne nerven i sine forestillinger ved å innføre Internett-overføringer, live-kamera og uklare skjermbilder i sine prosjekter, og enkelte forfattere har nettsider med romanfortsettelser, svar- og responsfunksjoner og til og med live-overføringer med Webcam. På lengre sikt er utviklingsmulighetene her legio.

Erlend Loes store suksess ligger i høy grad i hans evne til å inkorporere 90-tallets *feel good*, reality-feberen og den *streite*, men selvbevisste og selvironiske stilen til nye kulturikoner som Harald Eia. I tillegg tangerer Loes romaner grep fra denne kulturens forløper, nemlig de eksperimentelle dokuromanene, hippie-stilens avtabuisering av det private og det nyenkle (antihøymodernistiske) som vi kjenner fra 1960-tallet. Hans romaner er kanskje det beste eksemplet vi har i Norge på det tyske litteraturforskere kaller pop- og reality-litteratur.¹⁹ Loes romaner er ikke rene avskrifter fra hjemmelagede reality-såper, som enkelte av de tyske romanene har vært, men snarere tekster som iscenesetter et selv (*Naiiv. Super* 1996) eller et kollektiv (*L* 1999) innenfor et scenario preget av klare og enkle utfordringer som kunne ha vært skapt for en reality-serie. Loes makter likevel å opprettholde en distanse som motsetter seg tv-formatet, antakelig på grunn av de lange, essayistiske partiene i for eksempel *L*. Men det spilles på de fleste ingrediensene i denne type tv-konsepter. Enkelte har sett på reality-tv, antakelig fordi noe kunne minne om ideer fra en eldre avantgardekultur, som en type kvasiprotest mot offisielt borgerlig tv. Konseptet innebar for noen en slags protest mot det stereotype, mot kjendisene og mot spillefilmen ved å ta i bruk en form for ikke-fortellende *live-action sit-in* hvor tilfeldigheten, buddet og uhøfligheten skulle få fritt spillerom. Det er blitt en slags kulturindustriell kvasiavantgarde som paradoksalt nok produserer stereotypier, b-kjendiser og mykporno-melodrama lynraskt. Erlend Loe greier å fange inn dette tragikomediske og selvparodiske ved reality-seriene i romaner som for eksempel *L*. Men når det er sagt, reality-seriene reflekterer over en viktig dimensjon ved denne nye medievirkeligheten, nemlig den nye formen for eksperimentell selviakttakelse som også finnes innenfor disse nye kulturindustrielle satsningene.²⁰

Invaginasjonen

Den kunstneriske selviakttakelsen forvalter både en privat og en medieformidlet ressurs, men den foretar også en mer klassisk manøver, nemlig innreflekteringen i kunsten av de operasjoner som iakttar kunsten i dens omverden, nemlig kritikken. Vi sa innledningsvis at kunsten foldet seg i to retninger. Den importerer utenforliggende diskurser og eksporterer nye tematikker til offentligheten – som den senere igjen kan reimportere. I innledningens siste halvdel skal vi se på hvordan kunsten iscenesetter en remarkering av den talen som mange sosiologer mener ligger utenfor kunsten, nemlig kritikken og medieomtalen. Kritikken og alle de instituerte talemåtene om kunsten finnes selvfølgelig også der ute, men det interessante er at den i dag finnes i like høy grad *innenfor* kunsten som en slags invaginerings, en innfolding, som en måte kunsten innreflekterer sin omverdenen på, som en måte kunsten iakttar sine iakttakere på. Det blir en komplisert selviakttakelse som tilsynelatende hysterisk overflødiggjør konkurrerende institusjoner.²¹

I denne rapporten er ikke kunsten sekundær og mediene primære i forhold til det å sette dagsorden for nye virkelighetsforståelser, snarere tvert om. Kunstens måte å organisere sin relasjon til virkeligheten og talen om virkeligheten på, forstås snarere som både en parallell til og en konkurrerende måte å forstå virkeligheten på. Arbeidsfordelingen mellom kunsten og mediene er ikke avklart. Kunsten og mediene innebærer for mange et forhold mellom geniet og den dårlige smaken. Helt siden Théophile Gautiers og Émile Zolas klager over den moderne presses elendighet har kunsten opplevd seg selv som en høyere organisme. Vi skal ikke ødelegge den vakre myten om mediernes elendighet og kunstens fortreffelighet (før i kapittel 2), men bare kort fremheve en urenheter i kunsten som anklagene mot massemediene har en tendens til å skjule.

Et sovende premiss for mange sosiologiske undersøkelser av kunsten er at kunsten er en serie objekter eller ting i offentligheten som er avhengig av medias søkelys for å overleve. Det er til en viss grad riktig, men det iboende premisset om kunstens passivitet og mediernes aktivitet er uheldig. Det blir som om mediesystemet blir mestersystemet som ivaretar eller avgjør skjebnen til kunstsystemet. Jeg tror snarere at relasjonen mellom disse to systemene er mindre klar og entydig. Ofte viser det seg at kunstsystemet selv foretar silinger, vurderinger og belysninger som er minst like viktig for kunstens skjebne som mediernes vurderinger. På hvilke måter foregår det slike silinger utenfor det som strengt tatt tilhører

mediesystemet? Man kan snakke om det som enkelte sosiologer har kalt Det litterære systemet, Kunstfeltet eller Kunst-Norge, som så å si skjærer seg tvers gjennom det Luhmann kaller mediasystemet og kunstsystemet. I stedet for å konfrontere disse to sammensatte måtene å tenke disse systemene og feltene på, velger vi en tredje vei som vil diskutere hvordan elementer i disse delsystemene foldes inn i kunsten. Det som interesserer her, er hvordan disse elementene direkte og indirekte etablerer kriterier for kunstnerisk kvalitet.

Vi forenkler og deler disse elementene eller ressursene inn i tre nivåer: et formelt nivå (institusjoner), et uformelt nivå (samtaler) og materialnivået (kunsten selv). Det formelle nivået kan deles i to ulikeartede: staten og tidsskriftene. Formelle statlige organer sørger for fordelinger av stipendier og innkjøpsordninger for kunst og litteratur. Dette arbeidet er delvis delegert til kunstneres egne organisasjoner og medlemmer via råd og utvalg. En indirekte konsekvens av dette er selvfølgelig at enkelte kunstnere vurderes som mer verdifulle enn andre og får bedre arbeidsvilkår. I tillegg har vi tidsskriftene og en rekke liknende fora. Tidsskrifter er et slags massemedium, men de styres ikke i samme grad av populistiske eller journalistiske kriterier, snarere av kunstkompetansespesifikke kriterier som er blitt opparbeidet enten gjennom studier av estetiske fag i akademia eller som kunstner. Tidsskriftnivået inneholder også medlemsblader og nærliggende aktiviteter (som ofte danner utgangspunkt for tidsskriftstoff) som seminarer, kurs, og utdanningsinstitusjoner som universiteter og akademier. I disse foraene foretas det indirekte rangeringer av kunstnere og etableringer av en type kanon ut fra for eksempel hvilke kunstnere som nevnes, diskuteres, siteres, anmeldes eller bidrar oftest. I noen tidsskrifter er visse prioriteringer tydeligere enn andre. I *Utflukt* er for eksempel kvinneperspektivet eksplisitt. *Vinduet* satser på det unge. Akademiske tidsskrifter som *Norsk Litterær Årbok* (NLÅ) følger derimot en langsommere rytme.

Det uformelle nivået er vanskeligere å få på øye på, og det kan til og med passere i all stillhet. Det har gjerne karakter av å være en hendelse, skjellsettende, men likevel umålelig. Det dreier seg om samtalen og omgangsformene mellom kunstnere og mellom kunstnere og deres venner. Disse samtalene er sjelden innreflektert i tradisjonelle sosiologiske undersøkelser. De er vanskelig eller umulig å få et vitenskapelig grep på. Samtalene er ofte flyktige og nærmest hemmelige. Likevel, fenomenet er omtalt i tekster av Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot og Jacques Derrida, for å nevne noen.²² De omtaler fenomenet gjerne under rubrikken

vennesamfunnet. Dette er et paradoksalt samfunn utenfor samfunnet. Det er på samme tid høyst reelt og høyst ideelt. Det er et samfunn i betydningen et utopisk og foreløpig samfunn. Utover det har det knapt nok eksistens overhodet, men det kan likevel være det viktigste samfunnet for en kunstner. Det kan utspille seg på en rekke uformelle arenaer som for eksempel på kafeen, men også i økende grad på nettet. Det gamle brev- og samtalebaserte vennesamfunnet har blitt høyteknologisk og dermed potensielt sett mer omfattende og eksplosivt. I vennesamfunnene foregår det også en diskusjon omkring kvalitet og tendenser som indirekte etablerer kunstnerne vurderingskriterier og kanoner som deretter spres til nivåene «over». Vennesamfunnene omgis ofte av romantikk. De sees ofte på som den høyeste og mest verdifulle samtalen om kunst. Mediene har derfor et tvetydig forhold til denne type samfunn. På den ene side ønsker de å innynne seg og kan glede seg over et sitat fra de innerste gemakker; på den andre side kan det oppfattes som et snobbesamfunn man frykter og vil latterliggjøre. Uansett, vennesamfunnet har uutgrunnelige virkninger. Dets energier drypper over på andre arenaer, ut via tidsskrifter og artikler, før de etter hvert omsettes i historiebøker og i massemedier som en ny doxa. Dets energier drypper også «nedover» og inn i kunsten – selvfølgelig, for *kunsten* er vennesamfunnets dypeste anliggende.

Det er ikke lett å avgjøre hvor grensene for vennesamfunnet går, av minst to vesentlige grunner: 1) Vennesamfunnet er ikke bare noe som skjer mellom to kunstnere over et glass vin på en kafé, men noe som kan strekke seg utover og inn i kunsten selv og inn i tidsskrifter. Et tidsskrift kan, og er ofte, resultat av et vennesamfunn. 2) Den litt store og uhåndterlige kategorien publikum er potensielt sett et vennesamfunn. Det vil si at her kan man antakelig legge grunnlaget for en ny kunsthistorie. Kunstens første publikum, som ofte kalles medlemmer av en salong på 1700-tallet, var et slags vennesamfunn. Alle kjente hverandre og var relativt enige om vurderingskriterier. Etter hvert som samfunnsutviklingen tillater et større og bredere publikum adgang til teater-, konsertsaler og bokklubber, blir publikumsmassen større og mer anonym. Det blir urimelig å kalle en slik amorf masse et vennesamfunn. I dag er det derimot en tendens i retning av at stadig flere kunstformer etablerer tettere relasjoner til sitt publikum og sine lesere. Alternative scener, saler og klubber for kunst, teater, film og musikk blir stadig vanligere (igjen), og også litteraturen deles inn i nisjer som blir mer og mer autonome, dvs. at det som før ble sett på som sekterisk litteratur, homselitteratur, science fiction, gotiske romaner, melodrama, har blitt utgangspunkt for egne bokklubber, bok-

handlere, lesesirkler, akademiske miljøer og egne tidsskrifter på og utenfor nettet. Det danner seg altså en rekke småsamfunn innenfor systemene som regulerer seg selv i stadig høyere grad. Eller det er som min venn Stian Grøgaard pleier å si: Før var skillet mellom mainstream- og subkultur enkelt å trekke, i dag virker det snarere som om vi alle tilhører én eller flere subkulturer.

De kategoriene vi har omtalt over, danner det vi kan kalle kunstsystemet i vid forstand, og dette systemet er ikke avhengig av mediasystemet for å overleve, snarere tvert om. Kunstsystemets styrke beror snarere på mediasystemets svakhet når det gjelder å forstå kunst. Men skillet mellom disse to systemene er ikke helt enkelt å trekke. De fungerer nemlig svært parasittisk i forhold til hverandre. De snylter på hverandre, samtidig som de understreker forskjellen på hverandre. Kunstsystemet har tradisjonelt definert seg som mediasystemets motsats, og mediasystemet har alltid opplevd kunstsystemets frembringelser som ytringer eller gjenstander som krever forklaring, oversettelse eller kritikk. Ofte har systemene funnet seg til rette med denne oppgavefordelingen. Kunsten har ofte satt pris på å bli oppfattet som taus genialitet som må italesettes av en annen, for eksempel mediene. Slik oppnår nemlig kunsten en type avklart status som fremtvinger en talens orden hvor kunstobjektet kommer først, og deretter medietalens utlegning. Det er denne type orden som også ligger til grunn for forestillingene om kunstens autonomi. Kunsten er autonom, dvs. den lever i et slags naturreservat skjermet mot dagligtale, *common sense* og annen nødtørftighet. Ethvert forsøk på selvforklaring, selvrefleksjon eller metafiksjon blir i denne mytologien sett på som urene kategorier som svekker autonomien og forvirrer medietalen. Blir kunsten absolutt selvrefleksiv, vil den på sett og vis overflødiggjøre kommentar og således bryte pakten, bryte diskursens orden. I et konkurranseperspektiv vil det derfor gagne freden og roen at kunsten og mediene gjør det de kan best. Kunsten taler på vegne av seg selv, mediene taler på vegne av andre. Kunsten er genial og smakløs, mediene har smak, men savner klokskap.

Risikozonen: Kunst i massemedienes tidsalder

Ofte leses kunsthistorien som en organisk og kunstintern historie preget av skiftende epoker og stilidealer. Nå er det derimot en tendens innenfor de fleste estetiske fag som går i retning av å skrive kunst- og litteraturhistorier som er mer sosiopolitiske, dekonstruktive, tverrfaglige og diskursorienterte. Denne tendensen er lite utviklet i Norge ennå, men er på fremmarsj internasjonalt. Pionerer innenfor denne forskningen, som litteratur- og medieteoretikeren Marshall McLuhan og enda tidligere kritikeren og filosofen Walter Benjamin, har flere steder snakket om paradigmatisk møtepunkter mellom det vi kan kalle kunstsystemet og mediasystemet. Slike historiske møtepunkter kan røpe noe om hvordan mediasamfunnet vil komme til å bli.

I formative perioder er kunstens møte med massemediene prekært. Etter hvert kan møtet fremstå som ren rutine, men det er kanskje bare på overflaten? Kunstens møte, daglige møte, med massemediene, som aviser og nyhetsprogrammer i radio og på tv, er ikke og ser ikke ut til å kunne reduseres til ren rutine, en temmet relasjon. Medienes dekning av kunst og kultur skaper ofte debatt, og debatten om hvorvidt dekningen er god eller dårlig, handler til syvende og sist om at møtet mellom kunsten og massemediene ennå ikke har funnet sin form – og det er kanskje et sunnhetstegn. Det betyr at folk både innenfor mediasystemet og innenfor kunstsystemet mener at ting kunne ha vært gjort bedre eller annerledes.

Disse sonene hvor to så ulike systemer *må* møtes, er risikosoner, og systemene forsøker å minimalisere det risikable og smertefulle ved møtet gjennom å organisere møtet i rituelle former preget av etikette. Men det faktum at avisene opererer med former som kalles *kultursider* og såkalt *kulturstoff*, og at kunstnere organiserer møtet i form av vernissasjer og pressekonferanser, presentasjoner og pressemeldinger, betyr ikke at møtet har funnet en risikofri form. Snarere tvert om, de to systemenes formspråk og formoppfatning er ofte så ulike at risikoen ved et møte bare kan minimaliseres, aldri fjernes helt.

I dette kapitlet vektlegges den forviklingen eller innviklingen som oppstår når to så ulike systemer eller logikker møter hverandre. På overflaten kan det se ut som om massemediens logikk vinner suverent, men det kan like gjerne tenkes at maktforholdet mellom dem i så sterk grad er markert eller merket av uforutsigbare og uklare faktorer at for eksempel utelukkende kvantitative metoder ikke vil strekke til.

Like lite som Molières Jourdain visste at han snakket prosa, like lite vet utgiveren av et ukeblad at det han sprer er det som en gang var verdensberømte banebrytende slagord, og en stor del av våre samtidige har ikke en anelse om Hamsun, Srámek, for ikke å si Verlaine, og likevel elsker de på Hamsuns, Srámeks eller Verlaines vis.²³

I hovedsak vil jeg se historisk på møtet mellom kunsten og massemediene, og vise hvordan møtet mellom sentrale aktører og formspråk i Paris om lag midt på 1800-tallet legger premissene for store deler av forviklingene gjennom hele det 20. århundre. Til sist vil jeg se nærmere på noen differensieringer innenfor dagens norske kunst- og mediefelt.

Fordommene

Det finnes en rekke mer eller mindre velbegrunnede fordommer som organiserer forskjellen mellom massemediene og kunsten.²⁴ En slik binær tabell viser ikke bare hvorfor massemediene og kunsten spesialiserer seg i hver sin retning, men også at de til en viss grad avskyr hverandre. Møtet mellom dem innebærer alltid en risiko, på minst to måter: 1) De vil ikke ligne på hverandre, og 2) de har problemer med å forstå hverandre. Det er altså ikke rart at en utveksling mellom dem lett avføder et perversjonenes rike, dvs. et fordreiningens rike, et billedrikt og voldsomt rike, hvor benevnelsen av den andre kan fortone seg som unaturlig, abnorm, og hvor idealisten vil fremstå som hysterisk (se tabell 1).

Tabell 1: Fordommene. Skjematisk oversikt over generelle kategorier som ofte anvendes for å karakterisere henholdsvis massemedia og kunsten.

Massemedia er:	Kunsten er:
Overfladisk	Dyp
Upålitelig	Pålitelig
Hurtig	Tålmodig/langsom
Frivol/flørtende	Alvorlig
Inautentisk	Autentisk
Svevende	<i>Egentlig</i> virkelighet
Flyktig	Evig
Fragmentert	Organisk
Utvendig	Inderlig
Partikulær	Universell
Atspredende	Kontemplativ

Men ved nærmere ettersyn ser man at denne perversjonen også kan frembringe obskøne forlystelser som cross-dressing, for kan vi ikke helt enkelt si: Nei, denne tabellen er helt gal, dvs. uriktig, for egentlig elsker mediene i demokratiets navn å kle seg i kunstens gevanter. Avisene vil helst være dype, alvorlige og pålitelige. Og på den andre siden, viser ikke mange studier av modernismen i kunsten og litteraturen at det er nettopp de kategoriene som vi bruker for å rakke ned på massemediene, som ofte også kjennetegner noen av de mest utfordrende sidene ved modernismen i kunsten? Modernistisk kunst kan være fragmentarisk, flyktig, upålitelig, frivol og inautentisk. Denne kategoriale tilfeldighet og relative omskiftelighet bør indikere at vi i stedet for å se på de to systemene som modernitetens ytterpunkter, like gjerne bør undersøke dem som modernitetens tvillingpar, hvor den ene er utenkelig uten den andre, og hvor de som tvillinger flest til og med kan dele temperament.

Verskrisen

I litteraturen blir ofte den franske poeten Stéphane Mallarmés essayistiske fragmentakt «Verskrise» fra 1897 sett på som en av de første analysene av endringer i kunstens og litteraturens interne strukturer som følge av moderniteten.²⁵ Han avleste krisen i samtiden som en språkkrise i litteraturen, som en krise i verset. Flere av tidens poeter hadde sluttet å skrive

dikt i tradisjonelle metrum, noen til og med uten fast metrum overhodet. Det var som om tidens tann, tidens prosarytmer, hadde ødelagt poesien og litteraturen innenfra. Litteraturen hadde blitt uforutsigbar og ukontrollerbar, monstrøs eller *polymorf*, som Mallarmé sa.

Omtrent samtidig som Mallarmé skrev «Verskrise», skrev han også det radikalt eksperimentelle diktet «Et terningkast opphever aldri tilfeldigheten». Her flyter en stor samling ord og setninger eksplosivt utover flere dobbeltsider hulter til bulter. Teksten omhandler blant annet et skipsforlis, og de ustrukturerte ordene er som vrakrester etter noe som kanskje er et enda større forlis. Walter Benjamin skriver i en kommentar til diktet at det foregriper bokens død og litteraturens virtuelle tilsynekomst i bybildet: «Med *Et terningkast* foregrep Mallarmé det 20. århundres bybilde, neonlysets mosaikk.»²⁶ Hva var det som skjedde, og hadde dette noe med den eksplosive utviklingen av nye massemedier å gjøre?

Vi må antakelig innstille seismografen på et enda tidligere tidspunkt i Europas historie for å oppfatte de første svake indikasjoner på rystelsene i kunstens møte med massemediene.²⁷ Vi drar til Paris, om lag 1850. En poet i sin beste alder har lagt sonettdiktningen bak seg og utvikler nå en helt ny kunstnerisk praksis. Jeg tenker på Charles Baudelaire og den nye sjangeren prosadikt, *petits poèmes en prose*, som han tar i bruk om lag midt på 1800-tallet.

Baudelaire var ikke bare en av tidens mest nyskapende poeter, han var også en av århundrets fremste kunstkritikere. Benjamin fremhever Baudelaire som den som best formulerer og så å si gjennomlever tidens kunstneriske problemstillinger.²⁸ Baudelaire undersøkte på nye måter hvordan den moderne dikteren og kunstneren skulle kunne komme på høyde med sin tid, sin tids her og nå. Et aspekt ved dette var utforskningen av kunstens relasjon til massemediene. Han mente det var mulig å utvikle en kunstform som var like rask, kommunikativ og innbydende som avisenes nye småartikler og annonser. De nye massemediale uttrykksformene var kaotiske og fragmenterte, et virvar. De delte opp de store avissidene i dusinvis av små forførende parseller med overskrifter som får den travle borger til å kaste øynene hit og dit som i en slags opphetet morgenbønn i en tenkt fremtidsverden.

Legitim forhastethet

Det var særlig massemedienes nye tempo som fascinerte Baudelaire. Han så på temposkiftet i de nye kommunikasjonsteknologiene som et svar på

temposkiftet i den moderne livsstilen. Også kunsten må takle dette temposkiftet, mente Baudelaire. I essayet «Kunsten og det moderne liv» (som for øvrig ble trykt som føljetong over tre dager i avisen *Le Figaro*, vinteren 1863) leverer han en presis analyse av det punktet hvor kunstneren møter den nye tid. Det er i avisene, boulevardpressen, at dette skjer. Han kommer frem til at de lynraske avistegnerne (dette var før fotografiets dominans) må bli forbildet for den nye tids kunstnere og poeter. Det er ikke skjønnheten og heller ikke teknikken i avistegningene Baudelaire er opptatt av, tvert om: det er den rå direkteten, uskjønnheten og faktisk det ufullendte ved disse tegningene som fascinerer. Han er opptatt av det faktum at avistegnerne har løst oppgaven med å representere en flik av et her og nå på en måte som ivaretar et forbigående øyeblikk nettopp i kraft av sin ufullendte og uskjønne strek. Det uferdige, nærmest skisseaktige, ved tegningene vitner om at det ufullendte ved ethvert av virkelighetens øyeblikk ikke bare kan representeres, men at det faktisk er det som «er samtidig», som Baudelaire uttrykker det.²⁹ Denne uventede hyllesten fra Baudelaire til datidens avistegnere, og særlig til den fremste av dem, Constantin Guys, kom som et sjokk på yrkestegnerne. Guys så ikke på seg selv som kunstner, og det sies at han ble svært irritert fordi han trodde at den store poeten drev direkte gjøn med ham.

I tillegg til det nye tempoet var Baudelaire fascinert av det fragmenterte, det destruerte og det arbitrære ved massemediene. Avisprosaen tillot og legitimerte en tekstenes arbitrære orden utelukkende ut fra det faktum at hver av tekstbrokkene bar et umiskjennelig anstrøk av nyhet, av her og nå, av en slags innebygd og legitim forhastethet som gjorde at skribenten tidvis røper trekk av komisk forsnakkelse, akkurat som illustratørene. Dette ville Baudelaire selv fange på sin egen måte. Han skjønte at man måtte forhandle seg frem til et frivillig eksil i et delvis nytt og fremmed språk, langt borte fra det tradisjonelle kunstspråket, fra sonettens innebygde og kontrollerte velklang, rimmønstre, skjulte assonanser, bokstavmagi og et kontinuerlig ekspanderende billedspråk, alle disse smykkene som hittil hadde gitt poetene adgang til parnasset. Baudelaire videreutviklet nå en helt ny blandingsjanger, prosadiktet, til en åpen og prøvende form tilpasset en ny tid.

Slangen

Prosadiktet var en hittil relativt ukjent størrelse. Det bar ingen av diktets formelle kjennetegn, bortsett fra at det var kort, og det likviderte romanens

tungdrevne karakter- og plotmaskineri. Ifølge Baudelaire overgikk prosadiktet både diktet og romanen nettopp gjennom den radikaliteten det delvis lånte fra boulevardavisenes flyktige og nihilistiske struktur. Prosadiktene kan skjæres tvert over hvor som helst, skrev Baudelaire i et brev til forleggeren sin:

For jeg tvinger ikke leseren mot hans vilje til å holde fast den uendelige tråd i en overflødig intrige [...] Hogg det opp i mange småbiter, og du skal få se at hver bit kan eksistere alene. Med håp om at noen av disse fragmentene skal være tilstrekkelig levende til å behage og more deg, tar jeg sjansen på å tilegne deg hele slangen.³⁰

Den morbide tonen i brevet vitner om Baudelaires innsikt i de skritt han nå faktisk gikk til, i utviklingen av et nytt kunstnerisk språk. Overgangen fra formfullendte sonetter til ufullendte språkfragmenter var nærmest skandaløs. De ble ikke utgitt i bokform mens Baudelaire levde; de ble trykt i aviser som *La Presse*, *Le Boulevard* og *Le Figaro* utover på 1860-tallet, gjerne stuet bak i avisen blant nyhetspetiter og annonser for damekorsetter og herresko. Ved hans død i 1867 fant man et halvt hundre slike prosadikt blant hans etterlatte papirer.

Prosadikt har i forskningen ofte blitt sett på som kanskje den eneste genuint modernistiske litterære sjangeren, altså den eneste litterære sjangeren som oppstod i og med modernismen i litteraturen.³¹ De andre hovedsjangrene er av eldre dato. Prosadiktets genese og konstituering er delvis knyttet til det man kunne kalle litteraturens utside eller motside, nemlig boulevardavisens logikk. På dette punktet i historien møtes to av datidens mest avanserte produkter, den modernistiske kunsten og den nye kommunikasjonsteknologien. Man kan si at massemediens logikk trenger inn i kunstens formspråk og viser seg rett og slett i den nye kunstens fravær av fullendt form. På den andre siden trenger kunstens logikk inn i massemediene, ikke bare ved at prosadiktene faktisk trykkes i pressen og således gjør leseren gradvis moden for nye og mer moderne måter å skrive på, men også ved at den avantgardistiske poetens blikk for samfunnets restkategorier, det som har falt utenfor, det skandaløse, det private, det penible, nå reforhandles og bearbeides til potensielt stoff for det nye virkelighetsmaskineriet som kalles *massemedia*.

Avkunstlingen

Jeg vil trekke frem to sentrale prosesser i dette historiske møtet mellom den moderne kunsten og massemediene. For det første, kunstens forsvin-

ning som kunst (altså at kunsten reagerer med å avkunste seg selv), og for det andre: ikke-kunstens oppdukning som ny kunst, vi får en slags avkunstlet kunst.³² La oss se litt nærmere på denne omveltningen innenfor den moderne kunsten. Den nye kunstneren, den moderne kunstneren, tar av seg den glorien som har gjort ham eller henne til en opphøyd blant menneskene. For Baudelaires vedkommende innebar dette blant annet en tilegnelse av en rekke nye tematikker og språkformer og ikke minst et farvel til versemålet. Poesien forsvinner og blir til prosa. Kunsten kler seg i hverdagsklær, og den nye avglorifiserte poeten kan på en helt ny måte fortape seg i massene, det trivielle, det vulgære og endog det groteske. Baudelaire har skrevet flere dikt og essays om dette. I det berømte prosadiktet «Glorien som forsvant» utlegges denne forvandlingen av diktekunsten og dikterrollen:

Nå kan jeg spasere ubemerket omkring, gjøre syndige ting og hengi meg til utskielser som et vanlig, dødelig menneske. Som du ser, her er jeg, akkurat som du!³³

Utlagt som en allegori over sjangrenes sammenbrudd kan linjene leses slik: Her er jeg (diktekunsten), akkurat som du (dagligtalen eller journalistikken). Sjangrene kan til forveksling bli like hverandre, *nesten* like hverandre. Og det er denne snublende nærheten – dette *nesten*, dette nesten-noe-annet, dette at kunsten-nesten-er-i-ferd-med-å-bli-noe-annet: ikke-kunst – som sentrale kritikere har karakterisert som det moderne ved den nye kunsten.³⁴

I kunstsistemets omverden fører dette til en særskilt form for forvirring. Til tider forveksles kunsten med virkelighetens brutale og endog vulgære realitet. Kunstens randsoner, dvs. samfunnet omkring, ikke-estetiske diskurser og sjangrer, kan på uventede måter dukke opp på kunstens innside, bli en del av kunsten, og slik igangsettes det vi kan kalle randsonelogikker.³⁵ Oppsummerende kan vi si at disse to prosessene i den moderne kunstens dynamikk, fra kunst til ikke-kunst og ikke-kunstens gjenkomst som ny kunst, ikke på noen måte må misforstås som en kunstintern formalistisk affære. Prosessene er snarere et resultat av en meget kompleks dynamikk i relasjonen mellom kunstsistemet og dets omverden, kanskje særlig mediesystemet. Denne formen for radikal inkorporering av randsoner i kunsten er ikke et nytt fenomen, særlig innenfor komisk og satirisk kunst går fenomenet tilbake til antikken. Men at randsonelogikker i så ekstrem grad skal komme til å prege hele kunstfeltet og etter hvert alle kunststartene, er et nytt og rela-

tivt moderne eller postmoderne fenomen, som noen til og med har omtalt som *kunstens død*.³⁶

Et monster blir til

Den moderne kunsten bryter med kravet om å være skjønn kunst. Den erstatter klassiske kunstgrep til fordel for nye. Noen av disse grepene hentes fra det populære, det groteske og folkelige – og fra de nye massemediene. Den moderne kunsten er en kunst som kontinuerlig inngår uhellige allianser med sine omgivelser, med sine randsoner. Litteratur- og medieforskeren Marshall McLuhan var helt klar på koblingen mellom massemedier og moderne litteratur.

Pressens format – det vil si dens strukturelle karakteristikk – ble helt naturlig overtatt av diktere som etterfulgte Baudelaire, for å fremkalle en omfattende erkjennelse. Den vanlige avissiden i dag er ikke bare symbolistisk og surrealistisk på en avantgardistisk måte, men den var tidligere en inspirasjon for symbolismen og surrealismen i kunst og diktning, noe som enhver kan finne ut ved å lese Flaubert eller Rimbaud. Hvis man nærmer seg disse diktverkene som om de skulle være en avisform, vil man langt lettere kunne nyte en hvilken som helst del av Joyces *Ulysses* eller et hvilket som helst dikt av T.S. Eliot før *Quartets*. Men slik er nå den strenge kontinuiteten ved bokkulturen at den forakter slike *liaisons dangereuses* mellom våre media, og særlig bokens skandaløse forhold til elektroniske vesener som etterfulgte settemaskinen.³⁷

Mens modernismeteoritikere som Clement Greenberg mente at modernismen kjennetegnes ved at den fornekter enhver relasjon til underholdning og massemedier, ser McLuhan uten til å mene det motsatte. Modernismen i litteraturen er ikke nødvendigvis blitt som den er blitt på grunn av at den tilstreber å være massemedienes motstykke eller Det andre. Det kan også tenkes at den har kledd seg noen av massemedienes grep, flyktigheten og det fragmenterte på en ny måte. Det kan også tenkes at kunsten følger dypere rytmer i tiden, ofte kalt modernitetens rytmer, på en slik måte at kunstens formspråk har endret seg, slik menneskets sanser har endret seg eller tilpasset seg modernitetens og massesamfunnets nye tempo, tetthet og press på nervene.

La oss se litt på noen av de faktorene som gjør massemediene til et moderne fenomen. Det som kjennetegner massemediene som uovertrufne instrumenter for nye kunnskaper, persepsjoner og blikk, er at de har spesialisert seg på tilpasningen av virkeligheten til massene og massene til virkeligheten. Massemedienes måte å presentere virkeligheten på

er ikke teologiens og dannelsens måte å presentere virkeligheten på, der hver enkelt bit av fortellingen inngår som et naturlig og organisk ledd i en større fortelling som til slutt forløser, føder, omvender og omdanner mennesket, som det heter i de gamle dannelsesfortellingene. Massemedienes måte å presentere virkeligheten på er snarere, som Baudelaire observerte, fragmentert og *uten* andre endemål enn å få presentert nok en nyhet, uten å tenke på den forrige eller på den neste eller på den nyheten som pågår samtidig. Det siste poenget er viktig: Massemediene er nemlig strukturert slik at de takler flere nyheter samtidig. Det er særlig dette trekket som gir massemedia dets monsterkarakter.

Massemedia er et mangehodet uhyre med store fasettøyne som taler i tusen tunger samtidig. Det gir seg ut for å ha bare én avsender, skjult under for eksempel avisens egennavn, som om det var en daglig roman, med en deltakende forfatter eller avsender som presenterer seg i lederartikkelen. Men i realiteten er den store avisen, som vi alle vet, skrevet av flere hundre profesjonelle journalister, og til sammen er massemedia den maskinen som synliggjør historien som en permanent unntakstilstand. Der den tradisjonelle romanens plot, sentrert rundt en megetsigende hovedperson, gjorde det mulig for en leser å leve seg inn i fortellingens mange fasetter (dette var og er den tradisjonelle romanens store forse), er det i dag umulig for en leser å ta inn over seg alle de fragmenterte, løsrevne og tidvis gruppvekkende sakene som massemediene presenterer for oss. Massemediene er alltid for store, uhåndterlige og alltid overalt – nesten.³⁸

Kunstkandalen

Walter Benjamins berømte essay «Om noen motiver hos Baudelaire» åpner med en diskusjon av forholdet mellom kunsten og publikum. For Benjamin oppstår modernismen i kunsten samtidig med at relasjonen mellom kunsten og publikum kompliseres. Benjamin nevner tre grunnleggende faktorer som spiller med:

For det første har lyrikeren sluttet å framstå som poeten. Han er ikke lenger «sangeren» slik Lamartine fortsatt var det; han har trådt inn i en sjanger. (Verlaine får oss til å forstå denne spesialiseringen, Rimbaud var allerede en esoteriker som *ex officio* holder publikum på avstand fra sitt verk.) Et andre faktum: Det har ikke forekommet noe massepublikum for lyrisk poesi etter Baudelaire. [...] Dermed dukker det også opp en tredje omstendighet: Publikum får også motstand mot tidligere tiders lyrisk poesi.³⁹

Man kan si at modernismen i kunsten markerer et brudd med det store publikum. For det nye massepublikummet blir kunsten både en irritasjon og et problem. Massene mangler både vilje og konsentrasjonsevne; de foretrekker sanselige nytelser, skriver Benjamin. Det paradoksale er likevel at det dukker opp kunstnere som henvender seg til dette, «det mest utakknemlige av alle publikum».

Kunstens problematiske relasjon til massemediene og massene er ikke ny, men et konstitutivt og genererende trekk ved modernismen i kunsten. Parallelt med spesialiseringen innenfor kunstfeltet, som allerede Benjamin pekte på, har vi fått en spesialisering og profesjonalisering av massemediene. Dette fører til at frilanseren, kritikeren, kulturpersonligheten, den intellektuelle og den eksterne kommentator erstattes av den profesjonelle journalist. Denne formen for differensiering kan komplisere og svekke massemedienes tradisjonelle rolle som mediator, formidler og oversetter mellom ulike profesjonelle og faglige regimer, organisasjoner og diskurser i et moderne, dvs. høyt differensiert, samfunn.

Kunsten eller kunstfeltet er ett av mange slike høyt spesialiserte felter som til tider krever høy kompetanse for å kunne bli forstått og ikke minst formidlet og fortolket. Når den profesjonelle journalist overtar rollen som både intellektuell kommentator og kritiker på et høyt differensiert felt som kunstfeltet, kan resultatet ofte bli at journalisten i høyest mulig grad ignorerer eller må ignorere dette feltets, det vil her si kunstfeltets, egne vurderingskriterier og erstatte dem med massemediefeltets egne interne vurderingskriterier som skiller mellom god og dårlig nyhet, stor eller liten skandale. Dette ble svært tydelig i kunståret 2002, da Kunstnernes Hus i Oslo stilte sine lokaler til disposisjon for såkalte kunstnerstyrte prosjekter, hvor alle som meldte seg på, kunne få en sjanse til å vise seg frem på like vilkår. En av dem som viste seg frem under kunstnerparaplyen Stunt Club, var «fakiren» Håvve Fjell. Hans kunsthappening ble hovedoppslag i fete krigstyper på VGs forside dagen etter (VG 08.02.02), faktisk samme dag som OL i Salt Lake City åpnet. Dette var første gang på meget, meget lenge at en kunstutstilling fikk hovedoppslaget på forsiden av landets største tabloidavis. Overskriften var som følger: «Kunstnernes Hus i går kveld: SYDDE FAST HENDENE til kroppen – og kalte det kunst.» Forsidefotoet viste et bilde av en naken mann som stirret lett dyrisk inn i et kamera med en hånd sydd fast over kinn og nese. Billedteksten: «KUNSTVERK: Slik satt artisten Håvve Fjell i fire timer i går kveld. Med hendene fastsydd til ansiktet og skrittet med grov tråd.» Saken for øvrig, som i tillegg dekte to helsider inne i avisen, handlet om det skan-

daløse ved å kalle en slik «grotesk» happening for kunst. Mange så på utstillingen som et eksempel på hvor forstokket og helsprøtt det modernistiske eller postmodernistiske kunstfeltet hadde blitt.

Det interessante med saken sett ut fra differensieringstesen, er at mens mange profesjonelle journalister kommenterte og laget mye stoff omkring denne utstillingen, var det få eller ingen kommentarer til saken fra de profesjonelle kunstkritikerne. Nå er de fleste fast ansatte profesjonelle kunstkritikere i dagspressen borte, men de to som fortsatt finnes i Oslo-pressen, Lotte Sandberg i Aftenposten og Harald Flor i Dagbladet, forholdt seg tause, som i protest mot hele sirkuset. I denne saken så vi altså tydelig at journalistfeltet vurderte saken som viktig ut fra sine interne skandalekriterier, mens de profesjonelle kritikerne på kunstfeltet vurderte saken som uviktig ut fra sine kunstkriterier.⁴⁰ Denne saken bekrefter på mange måter at differensieringen mellom kunst- og medie-feltet har blitt en svært utslagsgivende realitet også i Norge. Men i andre saker kan resultatet bli mer nyansert og sammensatt.

Litteraturkritikken

Høsten 2002 utkom forfatteren Dag Solstad med en relativt usedvanlig roman, i hvert fall i norsk sammenheng. Dens tittel, *16.07.41. Roman*, er sammenfallende med forfatterens fødselsdato, men sjangerbetegnelsen eller leseinstruksjonen er altså «roman», les den som en roman. Romanens hovedperson heter Dag Solstad. Boken hadde ingen egentlig handlingstråd og bestod for det meste av minner, anekdoter, selvbiografi og et romanteoretisk essay. Denne nærmest publikumsuvennlige boken ble godt likt av nær sagt alle de profesjonelle frilanslitteraturkritikerne i norske dagsaviser, og de fikk lov til å si at de likte den, når de omtalte den i massemediene. De profesjonelle journalistene godtok kritikernes dom og måtte ut for å intervju forfatteren sporenstreks. Raskt ble det tatt for gitt av både journalister og kritikere at boken var god. Konsensusen bredte seg. Boken hadde blitt ny norsk kanonisert litteratur.

Det er mye å si om forskjellen mellom disse to sakene, Fjell-saken på billedkunstfeltet og Solstad-saken på litteraturfeltet. De indikerer noe om forskjellene mellom billedkunstfeltet og litteraturfeltet. Det finnes en intern differensiering innenfor det store kunstfeltet som skiller resepsjons- og produksjonsforhold innenfor delfeltene billedkunst og litteratur. Disse delfeltene er ulikt organisert. Kanon, dvs. kriterier

og ti-på-topp-lister, er mer stabile på litteraturfeltet enn på billedkunstfeltet, og journalistene er oftere enige med litteraturkritikere enn med billedkunstkritikere. På billedkunstfeltet er journaliststanden mer vår for det skandaløse. Dette skyldes kanskje den særegne situasjonen i Norge. Kunstpopulismen og tradisjonsmaleren Odd Nerdrum har dannet en solid klangbunn på resepsjonssiden. Nerdrums agenda (som går ut på at modernismen i kunsten er en håpløs, meningsløs og idiotisk blindvei) har blitt en agenda som norske journalister forstår godt, og som de når som helst kan benytte seg av for å vinkle nær sagt enhver norsk kunstdebatt. Det fører gjerne til at splittelsen og sakskonflikten mellom journaliststanden og de profesjonelle kunstkritikerne oftere er dypere og mer uforsonlig enn på litteraturfeltet, hvor en konsensus i mye større grad er herskende.

Dette merkes også ved at på litteraturfeltet er populære forfattere blant journalistene ofte også populære forfattere blant kritikere. Det kan være mange grunner til dette. En av grunnene kan være at differensieringen mellom systemene, det journalistiske og det litterære, ikke er kommet like langt på litteraturfeltet som på billedkunstfeltet. Litteraturkritikerne har ikke i samme grad som kunstkritikerne fått gjennomslag for kunstinterne kriterier. Man kan faktisk se det i litteraturkritikkens skrivemåte. Det som vektlegges i for eksempel den omtalte Solstad-romanen, er de gripende og patetiske partiene om forholdet mellom far og sønn. Det romanteoretiske essayet i boken blir som oftest ignorert, og det desidert lengste partiet, som omhandler en gatevandring i Berlin hvor forfatterhovedpersonen venter på å bli rammet av den store kunstideen, kritiseres oftest som kjedelig. Det er altså de partiene som omhandler de romanaktige klisjeene, og ikke de partiene som omhandler kunstens og litteraturens problemer, som trekkes frem og diskuteres i litteraturkritikken. I billedkunstkritikken er tendensen ofte den motsatte. Profesjonelle billedkunstkritikere er oftere opptatt av det som problematiserer kunstbegrepet, det som ikke ser ut som kunst, heller enn det som umiddelbart ser ut som skjønn og gripende kunst. Prisen kunstkritikere har måttet betale for det, er mer neglisjering og marginalisering innefor det massemediale. Internt i billedkunstmiljøet var det mange som pekte på nettopp den høye kritikerkompetansen og kritikerspesialiseringen som en av grunnene til at Aftenposten i siste halvdel av 90-tallet delvis la om profilen og sparket to av landets fremste kunstkritikere.⁴¹

Til en forbipasserende

Teknologihistorikeren Mark Poster har i boken *The Second Media Age* argumentert for at vi er på vei inn i en ny medietidsalder. Mens den første medietidsalderen var preget av enveisorienterte massemedier, vil den neste tidsalder preges av toveisorienterte medier. Et typisk enveisorientert massemedium kan være den såkalte rikskringkasteren, dvs. at ett sentralt medium sprer ett budskap til ett stort publikum, gjerne avgrenset til én nasjon, uten at dette publikummet har mulighet til å respondere uten å måtte skifte medium. Et toveisorientert medium er i dag for eksempel Internett. Her er situasjonen ideelt sett dialogisk. Skillet mellom avsender og mottaker blir mindre stabilt og mindre forutsigbart.⁴² Flere store medieinstitusjoner, som NRK i Norge, er i ferd med å flytte deler av sin virksomhet over på slike toveisorienterte medier som Internett. Denne utviklingen er ennå i sin barndom, og dens form er fremdeles preget av de tradisjonelle mediers monologiske tenkning, men fremtiden vil helt sikkert by på nye konsepter her, selv om de neppe blir så ideelle som Poster tenker seg dem i sine mest strålende øyeblikk.

Hva vil denne utviklingen få å si for møtet mellom kunsten og massemediene? For det første, deres respektive logikker kan miste en del av sitt særpreg. Kunsten vil ikke lenger være alene om å kommunisere med et lite publikum, og massemediene vil ikke lenger primært være massemedier, men heterogene størrelser som kommuniserer med små grupper. Massemediene vil i sin struktur komme til å ligne mer på kunstens kommunikasjonsstruktur. Små kollektiver vil i større grad komme til å måtte kommunisere med små og relativt heterogene kollektiver. Det å tilhøre en minoritet – enten i form av å være homofil eller tamil eller Oprah Winfrey-fan eller tilhenger av Bourdieus habitusteori eller ekspert på Duchamps urinal – vil ikke lenger være eksklusivt, men bli en tilstand alle vil måtte befinne seg i, i større eller mindre grad.⁴³

En rekke yngre norske kunstnere ble portrettert i en serie artikler i *Klassekampen* vinteren 2002/2003. Flere av dem sa at det store kunstpublikummet ikke interesserer dem lenger. En av dem mente at enhver tilfeldig forbipasserende kan være ens publikum.⁴⁴ Det kunne virke som om dette var det eneste politisk korrekte å gjøre i dag. Det han kanskje ikke er klar over, er at hans politiske drøm antakelig blir leveregelen for enhver kunstner og kommunikator i fremtiden, ikke på gateplan – men i *cyberspace*.

Flanøren Baudelaire, som har fulgt oss som en skygge, plantet et frø som først blir doxa blant dagens kunstnere: Den moderne kunstneren blir

tvunget til å henvende seg til den tilfeldig forbipasserende og er henvist til bare å drømme om å la seg forene med vedkommende først i en paradisk fremtid. I diktet «Til en forbipasserende» skriver Baudelaire: «Å edle kvinne, må jeg vente helt til evigheten på å få treffe deg igjen?» Nei, møtet inntreffer like om hjørnet, i Den andre medietidsalder.

Litteratur på tv: Stig Larsson

Det finnes noen øyeblikk da man opplever at ting endrer seg. Disse øyeblikkene er ikke entydige, men de kan pekes på. Noen kan si: Se! Og et øyeblikk, en tendens, en vending oppstår ved at den gis en form, får oppmerksomhet, og kan danne utgangspunkt for en samtale, en tanke. En slik effekt hadde Geir Gulliksens essay «Virkelighet», først presentert som foredrag på Sigrid Undset-festivalen i Lillehammer og senere utgitt i boken *Virkelighet og andre essays*, 1996. Gulliksen snakket om en ny type virkelighetsfascinasjon i kunsten. Virkeligheten vinkles ikke lenger i et ironisk metaperspektiv, men i et patosfylt og inderligere språk. Han så på dette som en generell tendens i kunst og litteratur som ble forsterket utover på 90-tallet. Han tar utgangspunkt i noen norske forfatteres ønske om å gjøre virkeligheten mer påtrengende og direkte i litteraturen. Tendensen går tilbake til neoavantgardister og popkunstnere på 60-tallet: «Nå,» skriver Gulliksen, «i begynnelsen av 1996, er det imidlertid igjen mulig å oppfatte appeller om «mer virkelighet» i poesien.» Det vises til poeter som Rune Christiansen og Nils Fredrik Dahl, som vil bort fra «poetisk dingel-dangel» til fordel for dokumentarisme, biografi og historie. Ifølge Gulliksen er disse poetenes vending mot virkeligheten, mot det han kaller «faktiske eller fiktive referanser, til virkelighet eller virkelighets-effekter» i kunsten, del av en større vending mot det samme innenfor flere

kunstarter: «Hangen til *referanser* – faktiske eller fiktive – blir mer og mer fremtredende i litteratur, film og fotografi, f.eks. fra ansatsene til en ny litterær dokumentarisme, slik den kommer til uttrykk hos forfattere som Lars Jakobson og Kristian Petri, via pseudo-dokumentaristiske filmer som *Natural Born Killers* til iscenesettende fotografer som Cindy Sherman og Sally Mann.» Akkurat det samme året, i 1996, fikk denne vendingen en lavmælt, men dramatisk regi i et svensk tv-program. Det handlet om Sveriges unge, men store forfatter Stig Larsson, som nå annonserte at han skulle slutte å skrive skjønnlitteratur for heller å gi seg i kast med en form for dokumentarisme eller selvbiografi.

Lyssna noga nu, för det här kommer ni aldri att få höra igen – och hellre inte kunda lesa. För Stig Larssons författarskap er avslutad. Detta skrivs utanför litteraturen.

Dette var innannonseringen på det svenske litteraturprogrammet «Röda Rummet» 14. april 1996. Hva var dette for noe? Det første setningen kom fra programleder Gunilla Kindstrand. Hennes forføreriske fremtoning har et anstrøk av karneval. Det er som om hun smiler når hun frem sier befallingen: «Lyssna noga nu!» Hun legger ikke skjul på at vi befinner oss innenfor tv-mediet, innenfor en nordisk rikskringkastingstradisjon hvor en klar og enkel presentasjon og oppdragerfunksjonen er viktig. Men formyndertanken formildnes av et retorisk smil. Overdrivelsens smil. Ikke bare lytt, men lytt nøye. I tillegg er formaningen paradoksal. Hvorfor sier hun lytt, når vi faktisk ser på tv? Her spilles det på den litterære dannelsens tradisjon. Innenfor denne tradisjonen skal man ikke se, men lytte – og det skal man angivelig fortsatt gjøre på svenske litteratur-tv-programmer. De skapes ikke for øyet, men for øret. Her sitter man rundt et bord og prater. Begrunnelsen som Kindstrand kommer med etter innannonseringen, er også interessant:

För det här kommer ni aldri att få höra igen – och hellre inte kunda lesa.

Her kobles den hypermoderne tv-overføringen sammen med den eldgamle litteraturtradisjonen, sangen. Ifølge den legendariske litteratur- og medieteoritiker Marshall McLuhan er ideen om og følelsen av direkteendt tv (*live transmission*) nært beslektet med ritualet, sangen og litteraturopplesningen som vi kjenner fra den gamle muntlige kulturen. Tv-mediet er et muntlig medium, man snakker, og det man sier eller synger, fyker hastig forbi. Man glemmer hvis man ikke følger med eller kan kunsten å huske, som jo var meget viktig i det gamle Hellas. Skri-

vekunsten befant seg fremdeles i vuggen, og trykkekunsten var nesten to tusen år unna. Tv-mediet har en tendens til å mane frem nettopp en slik tilstand, som om vi fremdeles befant oss i en muntlig kultur. Livlige samtaler, spontanitet og smil fungerer godt på en tv-skjerm, men skrift fungerer dårlig. For da begynner tv-en å ligne på en dataskjerm eller en bokside, og det ønsker ikke tv-en å gjøre. Den vil aller helst være seg selv. Og heri ligger noe av grunnen til at McLuhan mente at «Mediet er budskapet». Man kan utvide denne tesen og si at tv-mediet, ved å påpeke sin fortreffelighet, også definerer sine omgivelser. Eller: Det som hentes inn fra «virkeligheten», fra omgivelsene, for å presenteres, hentes på paradoksalt vis inn for å påpeke tv-mediets fortreffelighet. De kvalitetene som fremheves ved omverdenen, er egentlig kvaliteter ved det mediet som presenterer omverdenen. Altså, man skal lytte nøye, for det som skjer, skjer bare her, på tv, og kan ikke oppleves noen andre steder fordi det aldri vil bli skrevet ned. Det er som om dette tv-programmet gjør seg til vitne til en begivenhet som ikke kan bevitnes noe annet sted, av noe annet medium, selv ikke av litteraturens foretrukne medium, nemlig boken. Dette skjer nemlig utenfor boken, utenfor det mediet som dette programmet, tv-programmet, var skapt for å mediere. Og grunnen til det får vi vite i andre del av innannonseringen, som fremføres av medredaktør Horace Engdahl.

Utenfor-litteraturen-opplevelse

Horace Engdahl var på denne tiden kjent for sine litteraturkritikker i dagsavisen *Dagens Nyheter*. Han ble ofte omtalt som nordens fremste litteraturkritiker. Nå er han Svenska Akademiens ständige sekreterare og ansvarlig for presentasjonen av nobelprisvinnerne i litteratur. De som leser bøkene hans, som *Beröringens ABC* om blant annet Stéphane Mallarmé, vet at de handler om svært delikate og ofte utilgjengelige soner i europeisk modernistisk litteratur. Han var, sammen med Stig Larsson, medredaktør på 1980-tallet for det svenske tidsskriftet *Kris*, som introduserte postmodernisme og avansert dekonstruksjonsteori, blant annet gjennom oppsiktsvekkende lesninger av eldre europeisk litteratur og filosofi. Av en eller annen grunn hadde dette lysende intellektet havnet i medredaktørstolen i et svensk tv-program. Det må skyldes hans uimotståelige sjarm og eleganse, og hans til enhver tid uovertrufne teft for det slående sitatet fra åndshistorien. Uansett, det kom derfor ikke som en

overraskelse at Engdahl kunne innannonsere sine sendinger for svensk rikskringkasting med en god porsjon kunstnerisk magi eller retorisk eleganse. Engdahl manglet, i hvert fall på overflaten, Gunilla Kindstrands karnevaleske letthet, noe som kanskje skyldtes at hun var en mer profesjonell programleder enn Engdahl. Engdahl hadde en merkelig blanding av selvhøytidlighet (ofte kunne han lukke øynene i flere sekunder) og gravalvor, understreket av en mine og et tonefall fra en annen tid, en slags *salonfåhigkeit*, som av og til lot seg slippe løs i en til tider sublim retorisk fortrefelighet eller et forløsende fremmedord som ble husket lenge etter programmets slutt, eller en litteraturreferanse, for eksempel til Hugo von Hoffmannsthal's «Brev til Lord Chanderos», et brev noen kanskje kunne finne på biblioteket i enten Engdahls egen oversettelse i samlingen *Ubergripligheten* (1992) eller i Kjartan Fløgstads oversettelse i essaysamlingen *Ordlyden* (1983).

For nordmenn som kunne snikkikke på svensk tv, ble kulturprogrammer som «Röda Rummet» en kilde til undring over kulturforskjeller. Ikke bare hadde svensk tv leid inn en av Nordens mest anerkjente kritikere og litteraturteoretikere, en mann som på alle måter kom fra en slags kommenterende og introduserende avantgarde; svensk tv lot denne mannen styre, redigere og attpåtil invitere egne venner til samtaleprogrammer om litteratur. Det var som å bli tatt med inn på en salong, en av disse 1700-tallssalongene kunne man tenke seg, men der man på en mer nedtonet og nesten stille måte diskuterte litteratur, temaer i litteratur, tendenser, strømninger, og ikke minst opplesing av litteratur. Dette var programmer som man overhørte heller enn så. De var liksom ikke skapt for publikum; det var mer som om man fikk lov til å overhøre noe. Nesten som poesi som ikke er ment for deg, men som man kan sniklytte til. Man får se eller høre noe som egentlig bare var ment for den som skrev det, for ham eller henne selv alene, eller den tause lyttende som var der, eller en avdød venn, eller en fantasifigur, en personifikasjon som påkalles, men som ikke er deg. Å overhøre noen som snakker til seg selv, den mest intime tale man kan tenke seg. Slik var «Röda Rummet» da.

Språket, det svenske språket, som har en helt annen diksjon enn det norske, og hvor stockholmsdialekten til tider kan minne om et slags nordisk latin, understreker fremmedheten ytterligere. Særlig kulturpersonligheter som Horace Engdahl har en naturlig, selvsagt innøvd, gestikk som svakt hever ham over tilhøreren idet han utsier noe. Denne svake, eller bittelille, fremhevelsen eller løftningen i utsigelsesøyeblikket, som kan være så umerkelig og så elegant, kjenner jeg bare fra noen få eller

sjeldne øyeblikk i Norge; for eksempel da jeg underviste sammen med forfatteren Svein Jarvoll, og da vi var mye sammen på Vertshuset Naboen i Bø. Da. Han har litt av det samme. Denne lille ekstra gesten. Og det var med noe av den samme iver, selvsagt en nedtonet iver, og en iver preget mer av alvor enn av iver, at Engdahl satt tonen denne tv-kvelden:

Før Stig Larssons författarskap er avslutad. Detta skrivs utanför litteraturen.

Stor patos, dramatisk gestikk. Et forfatterskap dør mens forfatterne ennå er i live. Dette er både reelt, tragisk og tungt, men det er også romantisk: En stor dikter har mistet sin skaperkraft! Hva skjer nå? Jo, det skal vi få vite i dette programmet, for som det (alltid) heter på tv: Det finnes et liv utenfor litteraturen. Nettopp, dette tv-programmet skal gi oss en utenfor-litteraturen-opplevelse.

Det kjennetegner tv at det som skjer der, skjer utenfor sine vante omgivelser. Når forfattere opptrer i tv-ruten, er det som regel for å snakke om hvor de får inspirasjon fra, hvor de befant seg, eller hvordan de kom seg etter en krise, eller de kan more seg på en nervøs måte, som vi kjenner fra det norske tv-programmet «Bokbadet». Disse programmene fremviser en serie gester og innspill som befinner seg utenfor litteraturen. Vi møter forfatteren som menneske, kanskje som unntaksmenneske, men som menneske. Tv-mediet kan til og med avauratisere det opphøyde, dvs. at det fører det opphøyde, det litt fjerne, overopphøyde, ned på bakken og frem i, la oss si, det grelle tv-lyset, som egentlig er en form for flimmer, skapt av en katodestråle. Walter Benjamin var en av de første som analyserte medietidsalderen ut fra det faktum at den fratar de gamle kunstar-tenene (malerkunsten, litteraturen, musikken) sin opphøyde aura.⁴⁵ Dette skyldtes, mente han, mediets evne til å destruere via den tekniske reproduksjon, noe unikt og opprinnelig. Når det auratiske objektet reproduseres av et kamera og sendes ut og inn i stua til godtfolk, har det unike mistet noe. For Benjamin er det egentlig ikke snakk om å mistet noe, for eksempel en opprinnelig kraft, glans, aura eller ekthet; det er like mye snakk om en gevinst. Det reproduserte eller medierte etablerer en ny form for nærhet i stua til de som ser på, men denne nærheten er ikke først og fremst ærefryktens nærhet, men snarere en nærhet mellom det vi potensielt sett kunne kalle likemenn, borgere, likesinnede. Man fratar det fremmede, fjerne, unike, dets overopphøyethet og plasserer det på samme nivå som oss. For Benjamin lå det derfor et revolusjonært potensial i de nye mediene. Han tenkte særlig på film og fotografi, men man kan antakelig

overføre argumentet på tv-mediet, som kom senere. Innvendingen mot dette argumentet, som Benjamins venn Adorno kom med ganske umiddelbart i et brev, og som Benjamin selv så da nazistene tok i bruk de nye mediene, er at de nye mediene har en tendens til å skape nye former for aura knyttet til *personality*, *stardom* og idolisering. Benjamin var ikke blind for dette poenget, men han ville ikke synte sammen med de mest svartsynte, som det fantes mange av i Weimar-Tyskland, og mange av dem ble nostalgiske nazister. Benjamin ville se saken fra flere sider samtidig, både positive og negative. Man kan si at de nye mediene rett og slett tar del i en dialektikk som på den ene siden bryter ned og på den andre siden bygger opp. Den auraen som brytes ned ved hjelp av den nye nærheten (vi får vite alt om stjernene, og det er obskønt), bygges opp igjen ved hjelp av det samme materialet (vi får vite alt om stjernene, og det er vidunderlig).

Er det det som skjer her? Tv-mediet har destruert litteraturen og forsøker nå å redde restene? Mange har sagt at det å se tv er å vende seg bort fra litteraturen – i helt bokstavelig forstand. Dette tv-programmets innannonsering er derfor skummelt nær en metarefleksjon over mediet og dets medieringsform.

Det autentiske

Når tv kommuniserer noe «utenfor litteraturen», signaliserer det som oftest at tv viser *the real stuff*. Vi får forfatteren, ikke litteraturen. *Liveness*, *authenticity*, *immediacy*, *reality* er moderne termer som alltid har hatt sterk appell i utformingen av tv. Tv bringer det ekte og det umiddelbare inn i stuene til folk. Svært mye av det som vises på tv, presenteres som noe utenom-det-vanlige. En tv-overføring kan altså henføre eller føre over tilskueren til et annet sted. Den kan være en inngang til litteraturen. Det var derfor vanlig at det nye tv-mediet presenterte og viste frem de «gamle» kunstformene litteratur, musikk og dans – *live*. Man fikk altså *oppleve* noe annet enn det man til daglig hadde tilgang på, nært, direkte, live, og gjerne akkompagnert av en pedagogisk eller oppdragende kommentar fra en alvorlig og korrekt programleder. Engdahl viderefører deler av denne tradisjonen. Vi blir fortalt hva vi skal oppleve, men så forskyves forventningen: Vi skal verken oppleve musikk, dans eller litteratur i og for seg, men snarere tvert om, det er noe *utenfor* vi skal oppleve. Dette er ikke bare noe-utenom-det-vanlige – som er det vanlige.

Med en gang et litteraturprogram innannonseres med at vi skal utenfor litteraturen, tenker vi på kropp, noe har skjedd med kroppen, en dikter er død, fått slag, blitt lam, blind. «Röda Rummet» mimer på sett og vis først nyhetssendingens regi: 1) Nyhet: Stig Larssons forfatterskap er avsluttet. 2) Bakgrunn: Hvem er denne Larsson? 3) Intervju: Og vi har forfatteren i studio! 4) Paradoks: Forfatteren sier at det han skriver, ikke er litteraturen, eller Stig Larsson er ikke død, han skriver utenfor litteraturen. Disse eller dette paradokset blir for spesielt for en nyhetssending. Det kreves et litteraturprogram, som kan fordype seg i paradokset, eller som kan «avparadoksere paradokset», for å tale med Niklas Luhmann.⁴⁶ Paradokset kan bli meningsfylt ved at det veves inn i en familiær vev av referanser, dvs. inn i en vev av likelydende påstander, og disse finner man i kunsthistorien eller i litteraturhistorien. Altså, ved å flytte en paradoksal påstand fra ett felt til et annet kan påstanden avparadokserses. Men det er ikke så enkelt heller; Larssons påstand eller skjebne var i 1996 ikke helt vanlig. Det var ikke vanlig eller meningsfullt å skrive utenfor litteraturen. Men denne posisjonen kunne utdypes innenfor et litteraturprogram; han var ikke fremmed der. I selskap med en ekspert på hans forfatterskap kunne han belyses fra innsiden. Man kunne bruke tekstenes egenprogrammering, dvs. finne de referansene i teksten som kunne opplyse oss om den måten tekstene vil leses på. Blant disse ressursene er det mye å hente. Mange navn og referanser nevnes: klassikerne, Augustin, teoretikere som Roland Barthes, faktisk Horace Engdahl selv, og dekonstruktøren Jacques Derrida. Flere av disse forfatterne kjennetegnes ved at de problematiserer begreper som skrift, meddelelse, identitet og litteratur i sine skrifter. Denne problematiseringen av skrift og meddelelse har også vært med på å skape en ny sensibilitet eller ny type litteratur.⁴⁷

Den offentlige innkjøpsordningen for norsk skjønnlitteratur baserer seg på ganske rigide sjangergrenser mellom det som befinner seg innenfor «det skjønne», og det som befinner seg utenfor, som sakprosa, biografier, reiseskildringer, essayistikk, osv. Det kan derfor av og til virke som om ordningen tenderer i retning av det rene bokholderi: Man flytter bøker som kalles *romaner* dit, og bøker som kalles *biografi* eller *selvbiografi* dit, dvs. utenfor litteraturen, altså utenfor ordningen for innkjøp av norsk skjønnlitteratur.⁴⁸

Stig Larssons *egenprogrammering* (dvs. bruken av sjangermarkører og omtale av egen praksis i intervjuer, essays, o.l.) plasserer hans siste skrifter innenfor en tradisjon som ikke er helt *comme il faut*. Stéphané Mallarmé antyder i «Verskrise»-teksten at hvert ord han skrev, drepte ham litt. Jeg

vet ikke om det er slik for Larsson, kanskje heller motsatt. Roland Barthes formulerer elegant i debutboken *Litteraturens nullpunkt* (1958) en tese som går ut på at den moderne forfatteren egentlig er en «forfatter uten litteratur». Med dette litteraturbegrepet tenkte Barthes seg en forfatter som skriver en type litteratur som vil bortenfor klisjeene, det allerede tenkte, det allerede skrevne, det korrekte, parnasdiktet og svadaen som alle hyller. Det er forfatteren som ikke vil skrive litteratur som ligner på annen litteratur. Det er forfatteren som ikke føler det er bryet verdt å skrive noe som man har lest før. Det er forfatteren som ofte blir taus, eller som bare kommer til å gi ut «uferdige eller ufullendte» tekster – som Musil, Proust, Kafka – eller tekster som «stammer» (Samuel Beckett). Eller det er forfatteren som blir filosof, for eksempel Nietzsche, mannen med kentaurtekstene. Man vet at disse referansene kan klinge med i Horace Engdahls innannonsering, fordi han har skrevet mye om dem. Hans doktoravhandling *Den romantiska texten* handlet om romantikken, og den neste, *Stilen och lyckan*, inneholdt essays om blant annet Roland Barthes' skrive- og tenkemåte, som Engdahl knytter til det han kaller *paralitteratur*, en type litteratur eller ikke-litteratur som ligger midt mellom essayet og romanen. Boken *Beröringens ABC* handler blant annet om Schlegel, Mallarmé og Blanchot. Men det å skrive utenfor litteratur kan også helt enkelt referere til det å skrive noe som ikke utgis.

Alt dette er poenger og ressurser som Engdahl og Kindstrand kan bruke for å forklare eller avparadoksere den paradoksale «nyheten» om Larsson. Innannonseringen velger en strategi som ligger midt mellom det subtile (Barthes-varianten) og det helt bokstavelige (han gir ikke ut mer). Dette får du aldri høre igjen (andre steder enn på tv), et forfatterskap er avsluttet (slår vi dramatisk fast), og dette skrives utenfor litteraturen. I den påfølgende samtalen med Larsson drar Engdahl frem et sitat (som vanlig). Det kommer fra Hoffmannsthal's «Brev til Lord Chanderos». Dette brevet handler om en forfatter som skriver at han ikke lenger kan skrive, fordi han ikke lenger tror på språket. Et annet paradoks, som Engdahl er inne på, er at denne teksten er blitt noe av det vakreste vi har om det å skrive. Larsson smiler lurt, anerkjennende eller i ren glede over at samtalen med Engdahl går som håpet (?). Den lille anekdoten blir stående som en skjelvende horisont for det vågale stuntet som Larsson er i ferd med å føre seg selv inn i. Etter hvert tar Larsson frem et manus som han blir bedt om å lese fra. Vi minnes innannonseringen: «Det här kommer ni aldri att få höra igen!»

Jeg kjenner det på meg

Hvordan låter en ny Larsson, hvordan skriver man utenfor litteraturen? Det er en tekst som radikalt arbeider med litteraturens premisser, og som til en viss grad drar argumentet til et slags bristepunkt hvor bare stammingen, kroppens reaksjoner eller lyder, blir mulig. Men denne kroppens innskriving i argumentet, som et etterskjelv, språkliggjøres gjennom referanser til kroppen, til kroppsfølelsen: «Jeg kjenner at ...» osv... Larsson leser høyt fra en tekst han har kalt «Nöd eller en döv»:

Skriva dårlig poesi. / Det är många som gör det. Det är så många som gör det. // Jag är förnedrad, men *överdriver jag inte nu?* – // eller, ja – jag *känner mig förnedrad* // bara av det faktum/ att det är-/poesi. Det här är/poesi. Det här är poesi. Det här är poesi. [Larssons egen kursivering]

Jeg siterer etter bokutgaven av teksten som utkom året etter opplesningen.⁴⁹ I tekstversjonen er det tydelig at tekstoppsettet følger et linjedelingsprinsipp som vi kjenner fra poesien, men når Larsson leser teksten høyt på tv, er det vanskeligere å plassere teksten i sjangren poesi. Det er noe med språket, innholdet, resonnementet. Med unntak av noen insisterende gjentakelser, minner teksten kanskje mest om prosa og lite om vanlig poesi. Språket er for flatt, det minner om dagligtale eller om høyttenkning. Teksten er som en tanke som ikke helt kommer i gang eller vet hva den vil frem til, som nøler. Etter hvert trer likevel noe poetisk frem. Teksten maner frem en tanke i tilblivelse, og så kommer den insisterende gjentakelsen: «att det är-/poesi. Det här är/poesi. Det här är poesi. Det här är poesi.» Her bikker teksten over i det magisk rituelle, som om den ved å gjenta ordet poesi forvandler ordene til poesi. Samtidig kan teksten minne om den type paradoksal konseptkunst som vi kjenner fra John Baldassari, for eksempel maleriet «This is not a painting». Baldassaris tittel er malt et stort antall ganger over et hvitt lerret. Negasjonen fremmaner sin motsats. Bildet blir et maleri, eller den malte teksten påkaller maleritradisjonen ved å negere den. Larssons strategi er motsatt, eller preget av en form for romantisk ironi som både tester den poetiske magiens kraft og samtidig sørger over eller smiler av den poetiske magiens tilkortkommenhet når materialet er så dårlig som i dette tilfellet. Dette er altså et dikt som er så dårlig at det kanskje ikke er et dikt. Det befinner seg midt mellom dikt og ikke-dikt eller midt mellom litteratur og ikke-litteratur. Samtidig legger teksten for dagen en fornemmelse av fornedrelse på grunn av «det faktum / att det är-/ poesi.». Denne setningen er paradok-

sal. Hvorfor fornemmes en fornedrelse «fordi dette er poesi»? Jo, fordi det er dårlig poesi, eller mer presist, fordi selv en angivelig dårlig tekst som dette er poesi. Det handler altså om skammen over at poesi kan være dårlig, så dårlig. Tekstens avsender er altså en reflekterende poet, en poet som ikke lenger skriver gode dikt, og som skriver om det, og, kunne vi si, i denne skriveakten skapes en ny type tekst, en type tekst som stiller seg utenfor litteraturen eller poesien og titter inn på den, *samtidig som* den deltar i en del av litteraturens stemninger og grep, og påkaller en lese måte som vi forbinder med litteratur.

Ved neste tankeflukt åpner teksten seg opp mot et stort felt av klassiske referanser før den rakner helt opp. Larsson vil finne ut av om han er den eneste som skriver dårlig poesi.

Skrev Vergilius *också* dårlig poesi? – // Svaret: Alla stora poeter / skulle nog ha gjort det / någon gong: skrivit *så her dårlig poesi*. Samtliga betydande poeter, / inklusiv / sådana storheter som / Ovidius, / Lucanus

Og Larsson trekker denne klassiske dikterrekken frem til navn som Conrad og Schmidt, før han stopper opp og spør avbrytende:

Men det finns ju / uppriktigt sagt så många / Conrad och Schmidt, // läsaren kanske inte vet vem jag avser – och / jag kan inte heller bli så särskilt mycket mer explicit utan att / dikten blir *så dårlig att den / kommer att vara, jag menar vad jag säger, oläsbar ...*
[Larssons tre prikker]

Her oppstår det en bekymring midt i teksten som angår kommunikasjon. Kommuniserer teksten?⁵⁰ Blir jeg forstått? Denne bekymring på vegne av leseren åpner kanskje opp for et nytt syn på formspråk. Det finnes noen ideelle forestillinger om kunstnerisk autonomi som handler om at kunstneriske former hviler i seg selv eller er skjønne i seg selv, uavhengig av hvorvidt de kommuniserer eller ei. De er nærmest objektivt sett velformete. Dette snev av scientisme kan man antakelig finne innenfor deler av konstruktivismen innen malerkunsten, men de strebet i tillegg mot en ikke-mening, en ideell tomhet eller essens, en ren form. Kunstteoretikeren Clement Greenberg var mot ethvert tilløp til litteratur i malerkunsten, med det mente han innhold, referanse. Larsson som skriver litteratur, dvs. litteratur utenfor litteraturen, som Engdahl kalte det, bryr seg om innholdet, bryr seg om referansen. Han vil gjerne at den skal være presis, forstått. Det finnes altså visse forestillinger om perfektjon og eksakthet også hos Larsson, men uten at de går over i en form for scien-

tisme. Snarere tvert om, han bekymrer seg i så høy grad over relasjonen til leseren at denne relasjonen innreflekteres i teksten. Det kan se ut som om Larsson antyder at idet den eksterne relasjonen gjøres til et eksplisitt innhold i teksten, trues lesbarheten. Når det eksterne blir internt, ødelegges formen, teksten blir uskjønn, dårlig. Men det dårlige handler ikke bare om formspråk, det handler også om innhold eller mening. De to dimensjonene glir sammen. Leserrelasjonen blir et omdreiningspunkt her. Leseren er den som vekker teksten til live, lar den leve – eller ei. Hvis frykten for at leseren ikke skal være i stand til å fylle teksten med mening fordi «läsaren kanske inte vet vem jag avser», altså fordi leseren rett og slett ikke vet hva forfatteren snakker om, så handler ikke dette bare om en frykt for at *jeg* ikke skal bli forstått, men om en frykt for at litteratur ikke lenger er mulig, i den forstand at litteraturens viktigste referanser (kanon) har blitt uleselige, publikum har mistet referansene, innholdet er blitt tomme ord og fraser, meningsløsheter. Forfatteren står derfor overfor et vanskelig valg som handler om hvorvidt han eller hun er i stand til å gjøre referansene mer eksplisitte, tydelige, lettere å forstå. Det paradoksale er at Larsson frykter at en slik tydeliggjøring vil gjøre teksten «oläsbar». Hvordan kan tydeliggjøring føre til utydeliggjøring? Dette har kanskje med nærhet og avstand til detaljer å gjøre. Hvis alle detaljene må tydeliggjøres, blir det store bildet utydelig. Elementene i teksten må behandles med en viss avstand, slik at man kan bruke nærbilde-effekten utelukkende der man ønsker det, og ikke overalt. Slik kan man temperere teksten, balansere dens elementer, beherske den, forme den og ikke minst sende den av gårde som en velformet pakke, det vil her si velformet bok, dikt, roman eller hva det måtte være. Altså, frykten for at referansene glir unna og teksten blir uleselig, er en frykt for at visse tradisjoner, litterære grep og emner står for fall. Man skulle kanskje tro at Larsson her egentlig forfaller til en elitistisk sørgesang, nostalgi eller forakt for samtid, demokrati og populisme. Nei, det er ikke det som skjer. Og det er faktisk *tydeliggjøringen* av denne vendingen mot en ny skrivemåte som gjøre Larssons tekster så interessante, og kanskje særlig boken *Natta de mina*.

Det neste som skjer i teksten, og det skjer akkurat der ordet «uläsbar» nevnes, er en liten aposiopese (tre prikker). De tre prikkene blir uendelig rike her. For det første, det er som om forfatteren tenker seg om et øyeblikk, og bestemmer seg for å gi blaffen i det han nettopp har kalt «uläsbar», «dårlig» eller frykten for å bli «särskilt mycket mer explicit». De tre prikkene markerer så å si vendingen i forfatterskapet. Nå vender han bort fra det han hittil har trodd på, bort fra en eldre form for litterær estetikk,

sjangertroheten, tradisjonsbundetheten – rett og slett alt det som har bundet og bastet ham fast til masten – for å gi seg hen til det utenfor. Han driver en slags risikosport med litteraturen, med tegn og med referanser. Det første han tar tak i, i den neste setningen, er en misforståelse, en mangel på kontroll, en mangel på destinasjon, en mangel på god forsendelse: Et ords mening er i ferd med å lekke til alle kanter. Larsson nevner navnet Schmidt en gang til og viser hvor alvorlig det kan misforstås. Navnet deles på midten, i to betydninger, og det radikale veivalget (bort fra litteraturen og litterære referanser) igangsetter en ny bevegelse, og brått er han et helt annet sted enn der han begynte. I en rotete og pratsom ekskurs omskrives Schmidt fra å ha en bolig i en kunstnerisk og litterær kanon til å få en midlertidig bopel i sportens rike.

Schmidt – / ja, det hette ju till och med en svensk tennisspelare tidigt på sextioalet;
/ jag minns hur jag tog bussen upp / till Mariehem, en i solskenet bländande vit förort
österut i Umeå, / för att hos ett par vänner till mina föräldrar, Tore och Ulla-Britt, /
se en Davis Cup-match med Uffe – / så hette han – Uffe Schmidt, *jag tror att vår teve
var trasig just då, / och vår familj hade inte tvåan?* – Ja, det är EN JÄKLA MASSA / som
man bara inte minns.

Teksten demonstrerer hvordan Schmidt blir et flytende tegn med mange mulige referanser. Det svevende tegnet festes med et «ja, det hette ju till och med en svensk tennisspelare tidigt på sextioalet». Tegnet har fått en ny destinasjon: en tennispiller, helt tilbake på sekstitallet, og teksten har fått et nytt emne. Det er som om forfatteren måler sin tid ved å se hva som skjer hvis han forlater litteraturen, eller rettere, hvis han forlater sine litterære referanser. Hva er det som faller ham inn? Jo, en tennispiller. Tennis (en svensk nasjonalsport) er et sterkt emne som absolutt konkurrerer med litteraturen. Ja, unge mennesker i dag kan antakelig navnet på flere sportsutøvere enn forfattere, selv etter flere års skolegang. Minner om store sportsbegivenheter og prestasjoner kan sitte dypt, og de kan dukke opp når man minst venter det, som i et kort atspredelsesøyeblikk, og man kan glemme det man holder på med, konsentrasjonen brytes, og hvis det skjer midt i en leseakt, kan det få fatale konsekvenser for sammenhengen. Sporten blir som et tungt assosiasjonsfelt som skjærer inn i teksten og legger seg som en svulmende materie rundt et mer delikat tegn som ikke er i stand til å stå imot presset. Vi utsettes for en glipp på flere nivåer. For det første utsettes vi for en glipp i teksten. Den sprekker og rammes av en tennispiller. Denne lille glippen kan ha paralleller på et kulturelt makronivå. Glippen i teksten har paralleller til en glipp i kultu-

ren, for eksempel hver gang det foregår store sportsbegivenheter som VM og OL, oppstår det en glipp i kulturen. Det er plutselig tillatt å stå rett opp og ned på gulvet midt i et kontorlandskap i beste arbeidstid og se på en tv-skjerm.

Settes feltene sport og litteratur, «kulturens to ytterpunkter», opp mot hverandre i samme tekst, kan de skape fluktlinjer som forskyver sammenhenger. Larsson gir slipp på sin strenge litterære etikk, som forbyr forklaringer og det såkalt ulesbare (dvs. det uskjønne, dvs. det altfor-dagligdage), og han gir seg i kast med nettopp det forbudte, det ulesbare som angivelig skaper dårlig poesi. Han tar i bruk fluktlinjer som bryter opp den gode poesien. Han driver en form for risikosport, der det å følge en linje helt ut med åpne øyne kan føre til noe *helt sinnsykt*, som man sier i dag.

I siste del av denne ekskursen etableres en eksplisitt relasjon til den teknologien som har medvirket til denne glipen i kulturen, eller til denne fluktlinjen ut av litteraturen. Det er fjernsynet. Det har to grunnleggende egenskaper. Det kan hjelpe deg med å se langt, hjelpe deg med å være til stede der det skjer, og det kan spre sine elektromagnetiske signaler over alle hauger og uten tidsforsinkelse direkte på tv-apparateierens skjerm ute i de tusen hjem. Det overvinner avstander kjapt. Det ble skapt for spredning av nyttig informasjon. Radioen gjorde Norge til ett rike, både i krig og i fredstid. Man spredde signaler for å samle multituden. Fjernsynets spede begynnelse skjedde omkring 1960 i Norden, da Stig Larsson bare var et par år gammel. NRKs første store utendørsreportasje med selvbygd utstyr fant sted allerede i 1956: VM på skøyter på Bislett, med overføring av 500 m og 1500 m. Suksessen og responsen på disse pionersendingene førte til at man for alvor ville innføre tv også i Norge. Stig Larsson er altså et barn av tv-ens tidsalder. Larsson befinner seg altså ikke bare sjangermessig mellom litteratur og ikke-litteratur, men genetisk så å si mellom litteratur og tv. Tv-en skyter seg inn i folks erindringer og minnebilder. Den etablerte bilder i erindringen som ikke var mulig for mennesker i tidligere tider. Den monterer erindringer inn i bevisstheten og identiteten som ble opplevd på avstand, som overførte begivenheter. De ble følt på kroppen, men ikke som *autentiske* opplevelser *der ute*, men som *overførte* opplevelser. Litteraturen kan gjøre noe av det samme; bringe fjerne hendelser og eventyr frem for bevisstheten med en intensitet og farge så sterk at den kan oppleves som en del av ens personlige erfaringer. Dette kan skyldes at litteraturen krever at leseren selv frembringer bildene. Tv overfører bildene «direkte». Den setter den litterære fantasien på sidelinjen.

Litteraturen havner utenfor, og ikke minst, den får en stadig mindre rolle å spille for konstitueringen av selvet og erindringen. Larsson er bokstavelig talt et barn av denne vendingen. Derfor har Stig Larsson friske erindringsbilder fra en Davis Cup-match som han så på tv i barndommen. Og det var der han for første gang så tennisstjernen Uffe Schmidt. Det er derfor en smule symbolsk at Larsson bekjentgjør sin ut-av-litteraturskjebne på tv 30–40 år senere. Det er erindringer knyttet til en tv-opplevelse som skaper krøll i litteraturen for en forfatter som erklærer seg tom for fantasi. Nå kan han, som han sa i tv-intervjuet, bare skrive om seg selv og sin faktiske omverden. Som et slags kamera registrerer han sine erindringsbilder og omgivelser og sender dem til oss, direkte, som dårlig poesi, som ikke-litteratur. Men den faktiske omverdenen og selvet, meg selv, er altså allerede mediert, preget av overføringer og sendinger.

«Nöd eller en döv» er ikke et tradisjonelt dikt; det er snarere en type senskade-litteratur, en tv-skadet litteratur, eller en slags direktesendt litteratur.⁵¹ Den oppsøker så å si de punktene eller de pinlige øyeblikkene som direktesendt tv forsøker å unngå – i hvert fall i pionertiden. Rolf Wesenlund forteller om sitt møte med fjernsynet under en prøvesending fra et «knøttlite studio i Dampradiohuset» i 1959. Han var leid inn for å kommentere en film.

Hallodamen kom på lufta fire minutter for tidlig mens hun selv sminket seg. [...] Plopp, sa bildet av hallodamen som sminket seg og ble utgående. Etter noen lange sekunder merket hun at kameraet brakte henne utover det ganske land.

Å guuud, sa hallodamen og gikk i svart.

Ja, vi er på lufta igjen, da, sa fjernsynssjefen. Og det var det. Med et nødkrik i eteren.⁵²

Risikolitteratur

Kritiker og medredaktør i tidsskriftet *Vagant*, Eirik Vassenden, har skrevet flere interessante artikler om ny norsk litteratur i sitt eget tidsskrift. Hans artikkel «Risiko i litteraturen» (*Vagant* 1–2/2003) er svært inspirert av Stig Larssons måte å se på litteratur på, som en form for risikabel språklig og tematisk pendling mellom det trygge og det ubehagelige, det gode og det dårlige. Artikkelen kan faktisk sees på som en nylesning av ny norsk litteratur i kjølvannet av Stig Larssons relativt store innflytelse på denne litteraturen. Men Vassendens agenda er selvfølgelig bredere enn som så. Han snakker om risiko – definert som «muligheten til å påføres et tap,

eller mer konkret en skade» – som et problem i det norske litterære landskapet. Store deler av norsk kanonisert samtidslitteratur løper en altfor liten risiko, og kritikkerne er altfor redde for å ta en risk eller for å gå inn i en åpen vurdering av risiko i litteraturen. «Kritikken er ikke vant til å tenke på risiko,» skriver Vassenden. Man kjører heller *seif*. Risiko i litteraturen er det som bryter med det trygge, velkjente og «gode». Risiko i litteraturen kan man utøve på tre måter, ifølge Vassenden: politisk, personlig og språklig. Å skrive litteratur har i store deler av historien vært forbundet med politisk risiko. Forfattere har vært forfulgt, bannlyst og sensurert. I vår del av verden tilhører dette sjeldenheter i dag. Men det finnes nye former for politisk risiko i litteraturen. Thure Erik Lunds siste bøker nevnes. De ble blant annet utskjelt for en fascistoid *blut und boden*-tenkning i pressen, og Lund brukte mye krefter på å dementere forholdet. Abo Rasuls harselas med kopibeskyttede industrilogoer og varemerker i romanen *Macht und Rebel* trekkes også frem. Men tilløpene til en repolitisering av den norske samtidslitteraturen har Vassenden liten forståelse for: «Her hersker forenklinger på alle fronter, men jeg tror ikke det er urimelig å påstå at det å skrive bøker og kalle dem «politiske» er noe av det minst risikable man kan finne på å gjøre i Norge i dag.»

Nivået for personlig risiko interesserer Vassenden mer. Selviakttakende og selvutleverende tekster finnes i mange varianter, fra Michel de Montaigne til Friedrich Nietzsche, fra Hölderlin til Sylvia Plath og Kathy Acker, men det Vassende kaller selvskading som stil, er kanskje av nyere dato.

Hånd i hånd med oppløsningen av en rigid autonomiestetikk innenfor litteraturforskningen og i kritikken, har man nemlig sett en stor vilje hos en rekke sentrale skandinaviske poeter til å bruke egen biografi, la den inngå som en egen del av diktet. Ikke bare, som i gamle dager, stille biografien til disposisjon, men også aktivt bringe den inn i litteraturen. (Vassenden, *op.cit.*)

Den svenske poeten Fredrik Nyberg har fått en god del tilhengere i Norge de siste årene. Det var kanskje han som startet debatten om selvskading i litteraturen:

Jeg har lenge vært interessert i å skrive dikt som kunne skade meg selv. Bare da ville jeg i diktingen min sette noe 'virkelig' på spill.' (F. Nyberg i *Vagant* 2–3/2001)

Nyberg nevner i tillegg til Stig Larsson også Pål Hollenders dokumentarfilm om prostitusjon i Latvia, der Hollender til slutt plasserer seg selv i

horekundens sted. Metoden for å skade selvet, ifølge Nyberg, kan være å la diktet *stille til skue* noe som i utgangspunktet ikke hører hjemme der; trivialia, personlige bekjennelser etc., det som i gamle dager ble betraktet som upoetisk stoff. Vassenden drøfter også likheter og forskjeller mellom norske Stig Sæterbakken og Stig Larsson. Her burde sjangerforskjeller ha vært diskutert, men det gjør ikke Vassenden. Sæterbakken er romanforfatter, og Larsson er her poet. I romaner er det svært vanlig at den fiktive hovedpersonen kan være usympatisk, som i Sæterbakkens *Sauermugg*, uten at det behøver å indikere at Sæterbakken er av samme legning. I poesien er forholdet et annet. Poesi er for mange ikke fiksjon. Poesi leses ofte som en slags bekjennelse, et personlig essay, sjelelig dokument. Mest plass bruker Vassenden på en analyse av Stig Larssons *Natta de mina*, og da særlig den teksten som skapte en del rabalder i Sverige. Den handlet om Larssons fantasier om å myrde og lemleste kulturredaktøren i *Dagens Nyheter* Torkel Rasmusson og kritikeren Åsa Beckman, som gav en negativ omtale av Larssons forrige diktsamling. «Det er en risikabel tekst,» skriver Vassenden. Og sannelig, kritikere tok hevn: Larsson ble nesten ikke anmeldt i svenske aviser det følgende året.

Det tredje nivået for risiko, språklig risiko, «handler om den skade man kan gjøre på litteraturen selv, ens eget språk.» Det handler blant annet om å skrive dårlig, og grensen for det dårlige er selvfølgelig historisk bevegelig. Vassenden stiller det interessante og litt keitete spørsmålet: Hvordan skal vi kunne skille mellom litteratur som er genuint *dårlig*, og litteratur som er *demonstrativt dårlig* – eller mellom «dårlig og dårliggjort litteratur»? Vassendens svar blir å lete etter det han kaller *markører* som kan avgjøre om noe er ment som dårlig eller ikke. Han trekker frem eksempler fra poetene Fredrik Nyberg og Steinar Opstad. Her settes gode og dårlige setninger opp mot hverandre og danner en konstruktiv spenning. «Det gode konstituerer en horisont vi kan forstå det dårlige, eller ugjenkjennelige, eller ikke-poetiske, mot.» Jeg skal ikke gjennomgå alle de måtene Vassenden på morsomt og underfundig vis tar fra hverandre kritikken av Opstad på.

Det Vassenden kunne gått litt inn på i denne diskusjonsverdige artikkelen, var teorier om avantgarden. Avantgarden forsøkte gjennom hele det 20. århundre på den ene siden å bygge en bro mellom kunsten og livet, og på den andre siden å utforske de kunstneriske mediens materialitet (skrift, lyd, farge, flate, objekthalitet, osv.). Denne formen for avantgardisme satte en slags standard for utviklingen innen særlig billedkunsten (som i dag på mange måter handler om alt annet enn billedkunst og

derfor her bare kalles samtidskunst). Dette innebar blant annet en kontinuerlig revurdering av tradisjonen, eller rett og slett en kontinuerlig knusing av tradisjonen. Derfor har den klassiske og tradisjonelle kanon en helt annen status innenfor billedkunsten enn innenfor litteraturen. Billedkunstnerne har i mye høyere grad oppfunnet kunstbegrepet på ny – hvert tiår – mens litteraturfeltet i høyere grad har konsolidert en klassisk og tradisjonell sjangerinndeling med relativt stor konsensus omkring hva som er en roman, et dikt og et teaterstykke. Det kan tenkes at det er dette som er i ferd med å endre seg nå. Deler av den nye litteraturen, som Larssons, søker bort fra en tradisjonell skjønnlitterær kanon til fordel for et utvidet tekstbegrep som inkluderer ikke-(skjønn)litterære former, sakprosa, essayistikk og filosofi, og ikke minst, vi ser en åpning mot bruk av nye medier. Her har faktisk litteraturtidsskriftet *Vinduet* kommet litteraturen i forkjøpet ved å publisere store deler av sitt aktualitetsstoff på nettet.⁵³ Dette har flyttet sentrale deler av den litterære offentligheten over i cyberspace, men foreløpig har forfatterne ikke fløyet særlig langt inn i dette rommet. De trives fremdeles best mellom permer – og på tv.

Det digitale jeg: Vibeke Tandberg

Det er ingen tvil om at det opp igjennom historien har funnet sted en kamp mellom ordenen og bildene. Så kraftig har denne striden vært at ikonoklasme, opprør mot bilder, er ganske utbredt. Skepsisen til bildet har vært så vedvarende at fordømmene mot forførende billedmedier er høyst levende den dag i dag. Også i massemedienes egne kulturkanaler og kultursider er paradoksalt nok oppmerksomheten viet bilder, i form av kunstkritikk, lidende på bekostning av litteraturkritikken. Kunsthistoriker Ina Blom mener det er paradoksalt at en kultur som så radikalt og grunnleggende er gjennomsyret av bilder, ikke vier kunstkritikken større oppmerksomhet.

Jeg har vært interessert i begrepet visuell offentlighet, for å få den større offentligheten til å skjønne hva slags interesse man kan ha av kunstkritikk i dag. Som kjent er den kritiske offentligheten veldig litterært orientert, og litteraturen har den absolutte lederstillingen i kulturfeltet. Dette har selsvagt å gjøre med noen gamle distinksjoner om at tekst er seriøst og bilder noe litt frivolt. At bilder er litt farlig feminint, utflytende og nifst, mens litteraturen er håndfast og maskulin. De fleste ser på billedkunsten som noe veldig sært, og kunstkritikken har en relativt lav status. [...] Derfor bør man kunne tydeliggjøre hva slags rolle kunsten spiller i forhold til en bredere offentlighet. Og kunsten er faktisk det eneste feltet der det skjer kontinuerlig kunnskapsproduksjon om resten av den visuelle virkeligheten. Jeg tenker på

absolutt alt som omgir oss. Estetiseringen vi lever midt oppi, at alt nå er designet, at det ikke er en ting vi omgir oss med som ikke er designet og formet og laget.⁵⁴

Dagens misforhold mellom en konservativt orientert tradisjon som nådeløst privilegerer litteraturkritikken på bekostning av en kunst-, bilde- og mediekritikk, er slående. Det er nok mange grunner til dette. For det første har litteraturen en meget viktig plass i den norske nasjonsbyggingen. Forfatterne har landsfedrefunksjon i Norge. For det andre finnes det en yrkesmessig parallell mellom journalisten og forfatteren. De arbeider med ord. Journalister har derfor en intuitiv forståelse for forfatterens arbeid. I tillegg har mange journalister en forfatterspire i magen. Litteraturkritikken behøver derfor ikke forsvares i redaksjoner med dannede journalister, men kunstkritikken er mindre iøynefallende. For det tredje finnes det et komplekst misforhold mellom ord og bilder som ikke så lett lar seg avvise ved bare å snakke om tradisjon eller yrkesmessig habitus. Det er nemlig vanskelig å oversette bilder til ord. Det visuelle alfabetet er av en helt annen art en ordenes. Selv om den visuelle kompetansen i en billedbasert kultur som vår er stor, finnes det likevel en viss terskel mot en verbalisering av denne kompetansen. For det fjerde kan vi si at bilder besitter en annen type kunnskap enn ord. De kommuniserer ofte på et annet plan. Noen vil si at de befinner seg på et mer ubevisst, direkte og umiddelbart nivå, nært beslektet med drømmer og drifter. Øynene bruker vi til daglig for å tolke kroppsspråk, gester og andre ikke-verbale signaler, for eksempel for å finne en partner eller for å unngå å bli overkjørt eller ranet. Det finnes derfor et påtakelig drama i det visuelle feltet, og dette dramaet er ikke mindre latent i et samfunn hvor visuelle drømmer og drifter i tillegg stimuleres av en gigantisk reklame-, logo-, design- og moteindustri. Det visuelle feltet har derfor til sammen blitt et sammensatt felt preget av stiler, *looks* og trender, metabilder og ironiske bilder, stiliserte gester og autentiske gester, som vi støter på både ute på gata, i kinosalen, på Internett og i kunsten. Det visuelle alfabetet strekker seg med andre ord over en stor flate, over flere medier, i mange kunstarter, og til sammen etablerer dette sammensurium av inntrykk en kompleksitet og tvetydighet som på mange måter er sublim, dvs. det subline var for de gamle kunstfilosofene opplevelsen av et overveldende sanseinntrykk som gjorde iakttakeren stum, ordløs, begrepsløs. Utgangspunktet er således på en måte at dette kan man ikke snakke om. Den visuelle kulturen er altfor overveldende.

Billedkunsten er et av de stedene der «det skjer en kontinuerlig kunnskapsproduksjon om resten av den visuelle virkeligheten,» forteller Blom.

Det finnes en dialog, en kommenterende intertekst, mellom bilder. Kunsthistorien handler mye om hvordan denne dialogen utspiller seg i form av en kontinuerlig forskyvning av motiver, stiler og teknikker over tid (det diakrone plan). Samtidskunsten handler mye om hvordan denne dialogen utspiller seg i form av en kontinuerlig forskyvning av motiver, stiler og teknikker mellom medier og ulike diskursive felter i et rom som vi kaller samtidskulturen (det synkrone plan). I tillegg befinner samtidskunsten seg alltid også i dialog med historien, slik at de to planene krysser hverandre.

Stig Larsson brukte mediene for å iscenesette en retrett fra en litteraturpraksis som skjuler selvet, til en skriftpraksis som fremviser selvet. Larssons stunt etablerer en type ut-av-litteraturen-skrift. Hvert enkelt skrivestykke etter 1996 ser ut til å gjenta den paradoksale handlingen med å ta ett skritt ut av litteraturen. Bevegelse ut av litteraturen ekspliceres ved hjelp av en fysisk vandring mellom mediene hvor stuntet lanseres, propaganderes og forklares. Ved hjelp av mediasystemet (massemediene) kan han på en måte delta i og forme samfunnets observasjon av seg selv. Han kan igangsette den, gi den en start, før han går tilbake til sin skrivestue og kan fortsette sitt skriveprosjekt.

Den norske billedkunstneren Vibeke Tandberg lar reforhandlinger og medieappropriasjoner danne utgangspunkt for en rekke ulike selviakttakelsesformer og kroppsteknikker. Hun lar seg innpode som figur i avisenes nygift-spalter eller i nekrologene. Hun lager falske nyhetsreportasjer hvor hun digitalt innpoder seg selv som heroisk og barnevennlig sykepleier i Afrika. I et par av videoverkene innmonterer hun seg selv i ikonografiske mannlige filmroller i berømte scener fra *Taxi Driver* og *The Hustler*. En rekke av fotoseriene består av bilder hvor hun digitalt fordobler seg selv eller omdanner seg selv ved hjelp av digitale portrettspor fra venner av begge kjønn. I atter andre serier undersøker hun egen eller sin fars kropp i form av *remakes* av klassiske serielle *motion studies*-fotografier. Det er altså iakttakelses- og observasjonsformer på flere nivåer og i flere varianter som preger Tandbergs kunst. Vi skal se på to særtrekk ved disse strategiene: såkalt kroppsteknologi eller biopolitikk i prosjektet *Bride*, og den digitale reforhandlingen av selvet i *Living Together*.

Vibeke Tandbergs første mediestunt var nærmest umerkelig, fordi det sømløst gled inn i massemedienes egen måte å observere eller representere samfunnet på. I motsetning til Larssons omtalte mediestunt, som ble foretatt sent i forfatterkarrieren, var Tandbergs mediestunt en integrert del i ett av hennes aller første kunstneriske prosjekter: *Bride*. I 1993 giftet



Fra Vibeke Tandbergs prosjekt *Bride* (Bilde #2)

Vibeke Tandberg seg med 10 menn.⁵⁵ Det foregikk 10 brylluper, og alle bryllupene ble behørig representert ved hjelp av et brudeparbilde i 10 av landets aviser i spaltene for ukens brudepar. Det minst like oppsiktsvekkende var at de 10 bryllupene angivelig fant sted på 10 forskjellige steder i Sverige, Norge og ett i Paris, tror jeg, med 10 forskjellige menn – og att-påtil på (omtrent) samme dag! Ifølge avisene var altså dette umulige prosjektet fullt mulig. Én kvinne kunne gifte seg med 10 forskjellige menn på 10 forskjellige steder samtidig. Avisbildene er behørig omtalt med

navn, sted og dato, så det kan da umulig være juks. Kvinnen kalles Vibeke Tandberg i alle de 10 billedtekstene. Fotografene vitner da endatil om en glad, smilende og fornøyd brud som kikker vakkert og beundrende opp på sin(e) stolte ektemann/-menn. Dette er godt lokalavisstoff. Bryllupsbildespaltene gir god og nyttig informasjon om utviklingen i ei bygd. Slik kan man følge med på hvilke kvinner og hvilke menn som slår seg ned i bygda. Ekteskap danner grunnlaget for vekst og næring, og ikke minst, det fullbyrder en tradisjon og kanskje en samfunnspakt. Kvinnene gjør seg klare til å føre slektsledd videre. Et enkelt bryllupsbilde i en avis bærer altså på en rekke kulturelle meninger.

Når disse brudeparbildene i fullt fargeformat utstilles ved siden av hverandre med sitt respektive avisutklipp (med navn, dato og sted, osv.) i et gallerirom, avdekkes raskt en rekke forhold. Man kunne se alle bildene og avisutklippene igjen på Tandbergs retrospektiv-utstilling i *Astrup Fearnley Museum for Samtidskunst* (2004). Det første som slo meg, var den – hva skal vi si? – slående normaliteten ved brudeparbildene. Tandberg så ut som en hvilken som helst brud, og bildene var satt i det velkjente skarpe, men likevel slørede og duse, litt tåkeaktige brudeparbilde-lyset, med den anakronistiske uttoningen av lyset mot billedrammen. Fotografen er helt klart en profesjonell brudeparbildefotograf med sitt eget lille brudeparbildestudio med velkjente kulisser og lys. Bildene er paradoksalt nok slående lite oppsiktsvekkende. De er helt normale – som om de var tatt rett ut fra virkeligheten eller rett ut av en hvilken som helst avis, og det var de jo. Alt er velkjent, intet fremmed. Denne type masseproduserte sjangerfotografier er som regel helt uinteressante for andre enn den nære familie. Det skumle og litt rare ved denne overfloden av brudeparbilder i Tandbergs installasjon oppstår først når man ved nærmere ettersyn ser at den vakre bruden på alle bildene ser ut til å være den samme kvinnen, mens mennene er forskjellige. Én kvinne og mange menn. Det stemmer liksom ikke. Det bryter med fordommene om at det er mennene som omgir seg med mange kvinner, som gifter seg om og om igjen – eller som enkelte muslimer, med alle kvinnene på en gang. En kvinnelig filmstjerne kunne kanskje gifte seg med flere menn, men ikke en vanlig norsk kvinne. Den serielle mangedoblingen av én og samme kvinne med 10 forskjellige (uvitende?) menn, får oss til å tro at denne kvinnen holder noen for narr, bedrar noen, utnytter noen. Tandberg utfordrer kjønnsstereotyper. For det første fremstår hun som en heroisk og sterk kvinne gjennom denne angivelig massive nedleggelsen av menn. For det andre iscenesetter hun seg selv som en troskyldig og trofast, søt

liten kone hele 10 ganger. Hun balanserer elegant mellom to poler, henholdsvis den aktive og den passive kvinnen, kvinnen som bryter ut, og kvinnen som tilpasser seg. En helt annen dimensjon oppstår når man leser billedtekstene som ledsager bildene i avisene. Her fremgår det som sagt at bryllupene, med få unntak, skjer på samme dag på forskjellige steder, altså en umulighet. Denne observasjonen setter bildene i enda et nytt lys. Ved hjelp av disse tekstlige *inputs* kastes det et komisk og lattervekkende lys over hele brudebildekavalkaden. Det som før så aldeles normalt og tilforlatelig ut, rammes med ett av en befriende galskap. Tandberg har altså fått en profesjonell fotograf til å ta 10 brudebilder av seg selv sammen med forskjellige brudgommer og sendt fotografiene ut til intetående avisredaksjoner med fiktive følgebrev. Ti aviser biter på, og størsteparten av landets avislesere opplevde neppe de enkelte bildene med tekst som verken løgn eller kunst. De visste ikke hva de så, fordi de trodde alt var normalt.

Tandbergs kunstneriske konfrontasjon med mediesystemet fremviser noen av de måtene dette systemet fungerer på. Mediesystemet prøver å dyrke en egenskap: å følge med i tiden. Men skal man hele tiden påpeke endringer uten at man selv kontinuerlig endrer seg til det ugjenkjennelige, må man etablere rutiner, faste spalter og en ryddig layout. Man må rett og slett etablere et system som kan observere endring uten at systemet selv endrer seg. Store medieorganisasjoner kan sende folk ut i felten flere steder samtidig, små organisasjoner får hjelp fra byråer eller de kan gjøre som en utenriksjournalist jeg arbeidet sammen med i en liten avis en gang: Han tok ett land av gangen, slik at han i løpet av et år hadde dekt nyheter fra alle disse landene. Året etter begynte han på nytt igjen. I spaltene hans kunne man nesten forutsi hvilket land den neste nyheten kom fra, men hva nyheten gikk ut på, endret seg fra gang til gang. Man etablerer altså vaner for å takle det nye. Slik er det også med leserne. Avislesning er hyggelig fordi den lar leseren konsumere nyheter og skape bilder av verden på en trygg og behagelig måte.

Kroppsteknikker

Mediekritikken og den akademiske analysen av mediene er på de fleste områder i dag omfattende, men jeg har fremdeles til gode å se en kritikk av den populære, men lite omtalte brudeparbildespalten. Tandberg går, som mange kvinnelige aktivister før henne, inn på et av de områder i den

medieformidlede offentligheten som organiserer intimsfæren. Hun undersøker billedspråket, kjønnsrollene og reglene for denne organiseringen, og i motsetning til mange akademiske mediekritikere som vanligvis betrakter mediesystemet utenfra, som om de var helt objektive, nøytrale vitner uten kropp og kjønn, går Tandberg inn med hud og hår og bruker seg selv i undersøkelsen. Hun undersøker hvordan mediene iakttar (og konstruerer) sin omverden, men iakttakelsesoperasjonene er sammensatte her. Avisene iakttar denne kvinnen som brud. Tandberg iakttar avisenes iakttakelse. Kunstpublikummet iakttar den sammensatte iakttakelsesoperasjonen som hun har utsatt seg for og i. Hennes iakttakelse av avisenes iakttakelse eller konstruksjon av henne som kvinne, er i denne sammenheng paradoksalt nok også en kvinnes egen selviakttakelse: Tandberg iakttar *Tandberg*. Iscenesettelsen av selvet som brud er ikke et helt enkelt spill. Hun ikler seg ikke bare brudeklærne, men også reglene, skrive- og talemåtene (som i billedteksten), og ikke minst de fysiske gestene, de åpne øynene, de lange blikkene, smilene som er akkurat passe tilmålte, høflige, varme, utringningen, det blanke, skinnende brystpartiet, hendenes og fingrenes renhet, og det ømme, men faste grepet om rosene som ledsager enhver brud på et slikt bilde. Hun øver inn kroppsteknikkene som følger med i dette tradisjonsrike ritualet.

Michel Foucault var opptatt av kroppsteknikker, eller det som kalles biopolitikk, formingen av kroppen. Han analyserte blant annet det katolske bekjennelsesritualet som en teknikk som regulerer og faktisk produserer (forestillinger om og metoder for å bruke og misbruke) vår kropp.⁵⁶ Ved hjelp av elegant innøvde teknikker og gester får Tandberg frem hvordan også bryllupsbildet er mer enn bare et sjangerbilde eller et trivielt supplement til ekteskapspakten. Bildet inngår i en større kulturell form for regulering og produksjon av kropper, kjønnsroller og forestillinger om lykke. En toneangivende kritiker som Fredric Jameson ville kanskje ha sagt at Tandberg er en postmoderne kunstner som fremstiller alt som tomme overflater.⁵⁷ Overflatisk sett har han kanskje rett. De kroppsteknikkene som normalt ledsager et brudebilde og fyller det med autentiske og dyptføyte signaler og gester, fremstår i Tandbergs oversettelse med samme intensitet og gestikk, men uten, skulle vi tro, de samme følelsene. Hun går inn i kulturelle ekspressive ritualer og fyller dem med koder uten dybde. Hun fremstiller de tradisjonsrike ritualene som en formell overflate, som tegn. Dette er riktig, men saken er mye mer kompleks enn som så. Det er selvfølgelig skuespill, teater, fiksjon, falske iscenesettelser og triks på ett nivå, men man kommer likevel

ikke unna den fysiske investeringen av egen kropp, den frivillige innordningen av kroppen under et reguleringsregime (ekteskapet) og et representasjonsregime (avisspaltene). Hennes kunstneriske språk er et lånt språk, men ikke i betydningen et språk som siterer og resirkulerer estetiske klisjeer, snarere tvert om, Tandberg henter inn språk og gester fra ikke-estetiske praksiser knyttet til kulturelle ritualer, og resirkulerer eller *remarkerer* dem som kunst. Denne språklige utvekslingen mellom kunstsfæren og samfunnssfæren innebærer også en slags byttehandel med den sfæren hun låner språk fra. Hun må kjøpe eller leie brudeklær, leie inn brudgommer, betale en profesjonell brudebildefotograf og forhandle om en spalte i avisa. Hun gjennomgår alle de økonomiske transaksjonene og forhandlingene som alle som gifter seg ifølge tradisjonen, gjerne gjennomgår. Den transaksjonen og bearbeidningen av stoffet som *remarkerer* hele denne prosessen som kunst, følger en annen, men beslektet logikk. Den handler selvfølgelig for det første om å få plass på et galleri, men dernest, eller som en forutsetning, må prosjektet fremstilles på en adekvat måte. Dette prosjektet handler ikke om gode malerier eller fine skulpturer; det handler om en involvering i samfunnet. Noen har gjort noe. Tandberg må omforme prosjektet og reforhandle avtalen med fotografen og avisene, som må gi tillatelse til at fotografiene blir brukt i en annen sammenheng. Fotografiene og avisutklippene fremstår nå ikke som rituelle enkeltbilder som vitner om et lykkelig bryllup (det var bare en fiksjon), men som gjenstander som dokumenterer et kunstnerisk prosjekt (som var helt reelt). De er ikke lenger primært signert av en brudebildefotograf, presentert i en lokalavis og sendt inn av et lykkelig brudepar. Kunstnersignaturen restrukturerer hele pakken, hele forsendelsen. Budskap, funksjon og mening endrer karakter. Det er slik en kunstner som Vibeke Tandberg går inn og bearbeider og restrukturerer gitte sosiale konvensjoner, hverdagslige ritualer og gjenstander, og ikke minst, hverdagslige kommunikasjonsformer.

Flere av Tandbergs prosjekter befinner seg i et urent landskapet mellom verk, performance, installasjon og dokumentasjon. Bryllupsbildene i *Bride* kan ikke leses isolert fra det konseptet som de er en del av. Det er del av større prosjekt som involverer mange aktører (fotografer, aviser, fiktive brudgommer eller et helt jentehåndballag, som i en senere fotoserie), eller prosjektene kan danne utgangspunkt for flere kunstneriske representasjonsformer og medier. I for eksempel *Old Man Going up and Down a Staircase* (2003, både fotoserie og video) tar hun på seg sin fars klær og en mannsmaske. Dette utføres samtidig som

Tandberg faktisk er høygravid og derfor går litt som en gammel mann. Dette prosjektet dokumenteres i form av både en video og en serie store fotografier. Disse medieformene er i tillegg remedieringer av et eldre maleri: konseptkunstneren Marcel Duchamps berømte maleri *Nude Descending a Staircase* (1912). Duchamps maleri er i tillegg kjent for at det var et malerisk forsøk på å fange flere tidsdimensjoner i ett bilde, slik en del fotografer hadde eksperimentert med i filmens første fase. Dette motivets ulike mediemanifestasjoner er med andre ord sammensatt. Innmontering av seg selv i slike velkjente, ladete og overfortolkede kunsthistoriske sammenhenger innebærer alltid en rekke dristige og risikofylte forhandlinger. Spillebrikkene er mange: Tandberg selv, hennes kjønn, hennes mage (det ser ut som hun nesten faller i videoen), den syntetiske mannsmasken, de lånte pappaklærne, den innleide fotografen og historien: Duchamp, konseptkunsten, *motion studies*-seriene til fotograf Eadweard Muybridge fra 1870-tallet av kvinner som går i trapper, og ikke minst, alle fortolkningene av dette komplekset, kort sagt disiplinen kunsthistorie. Undersøkelsen av seg selv som gravid mann i en trapp er altså et risikofylt prosjekt på mange måter.

Feminisme og teknologi

Kunstneriske undersøkelser av selvet og biopolitikken kan skje på flere måter. Her er remediering viktig, dvs. at man undersøker atferd, praksis og eldre kommunikasjonsformer ved hjelp av nye medier. Man kan også remediere kunsthistorien, gamle bilder og ikoner. Remediering, *remakes* og teatrale intervensjoner i en sosial praksis eller institusjon ble vanlig innenfor avantgardistiske kunstpraksiser i mellomkrigstiden. Praksisen går delvis tilbake til den avantgardistiske ideen om å forene kunsten og livet. Det var først på 1960-tallet at kvinnelige kunstnere for alvor inntok denne arenaen, ofte med godt grep om nye medier. Mange av de feministiske kunstnerne undersøkte den visuelle og lingvistiske kulturen som en form for strukturering av kjønnet og av selvet. Dette skyldes i høy grad representasjonsmediens historie og virkemåte. Særlig de teknologiske mediene som konstituerer den moderne visuelle kulturen, er svært nært knyttet til vitenskapelige og atferdsregulerende teknologier. Sterke forestillinger om en uomtvistelig objektivitet preget de første teknologiske mediene (fotografiet, lydbåndet, grammmofonen, filmapparatet). De

registrerte våre ytre trekk, lyder og bevegelser mekanisk. De la grunnlaget for en særegen form for analytisk og vitenskapelig selviaktakelse som hitil ikke hadde vært mulig. De ble raskt brukt som instruksjoner i hvordan vi bør snakke, gå, spise, løpe og slåss. Slik beveget vi oss fra registrering til administrering av kropp, kroppsformer og utseende. De nye teknologiske mediene virker også regulerende på et dypere plan. De så dagens lys omtrent samtidig med Freuds psykoanalyse og oppdagelsen av det ubevisste. Der Freuds teknikker analyserte (særlig kvinnens) ubevisste strukturer, fremviste de nye medieteknologiene uante sider ved (ofte kvinne-) kroppens og fysiognomiens ubevisste. Walter Benjamin var tidlig ute med å se på de nye teknologienes innvirkning på atferd, kultur og tanke.⁵⁸ Han mente at filmkameraet og linsens mulighet til å registrere utsnitt, fragmenter av kropp, ansikt, legeme, lemmene osv., og til å forstørre disse dimensjonene eller til å sette dem sammen i overraskende montasjer ved hjelp av klippeteknikker, gjør det mulig å analysere oss selv som noe annet. Teknologiene fremviste det han kalte *det optiske ubevisste*. Kameraet dissekerer oss slik en kirurg opererer en pasient, mente Benjamin. Det er slående at fotografiets skremmende dokumenterende eller dissekerende egenskaper så dagens lys allerede i 1839, samtidig med at Auguste Comte grunnla den positivistiske filosofi. Comte mente at moderne vitenskapelige kunnskapsmetoder hadde blitt så nøyaktige og objektive at vi kan få total kunnskap om både natur og samfunn og kan styre og kontrollere begge områdene nærmest perfekt. Fotografiet ble fort en integrert del i den vitenskapelige utopismens naive optimisme. Det skulle være med på forbedringen av samfunnslivet, og det beste av alt, fotografiets status ble sett på som uomtvistelig. Teknologien var uhildet, nøytral og uten personlig stil; den var som vitenskapen, mente man.

Tandberg har selv i flere intervjuer påpekt nettopp fotografiets dype tilknytning til det dokumentariske som en særlig tiltrekningskraft ved dette mediet. Ikke fordi det dokumenterer, men fordi det virker *som om* det alltid dokumenterer.

Når feministisk orienterte kunstnere går inn i dette så tilsynelatende nøytrale og rene teknologi produserte visuelle feltet, er det altså for å fremvise dets fortrenge sider. På den ene siden er teknologiene frigjørende, som Benjamin mente, men kanskje bare hvis *både* kvinner og menn kan ta dem i bruk. På den andre siden gir de teknologiske representasjonene ikke nødvendigvis et nøytralt, uhildet, ukjønn og objektivt vitenskapelig bilde av virkeligheten. Særlig feministiske kunstnere fremviser dette ved å utprøve de samme teknologiene på nye måter, gjerne rekontekstualisert ved hjelp av

nye motiver, historier, tekster og kropper, for slik å demonstrere at de «nøytrale» teknologiene faktisk alltid forteller en historie og har en stil. De brukte derfor ofte sin egen kropp, enten alene eller i konfrontasjon med annet sosialt eller estetisk materiale, ofte det ferdige bildet (*found footage* eller reklame eller andre ikonografiske formspråk), og rekontekstualiserte dette stoffet innenfor det vi kan kalle en politisert estetisk praksis. Ofte ble prosjektene dokumentert ved hjelp av flere medier, video, foto, avisutklipp, eller klær, billetter, bøter eller andre typer rester eller gjenstander som på ulike måter dokumenterer den politiske og kunstneriske aktiviteten.

Det er dette feltet Tandberg går inn i, men etter at de store slagene er utkjempet. Hun behøver derfor ikke være så høylydt og bruke så brede pensler. Hun bruker nye medier og en stor porsjon teft for kunsthistorien. Innenfor fotografiet fortsetter hun på en tradisjon som gjerne kalles postmoderne fotografi. Mens det postmoderne fotografiet (*staged photography*) leker med konvensjonen, var det såkalt modernistiske fotografiet (*straight photography*) preget av en sterk realismekode og mange uskrevne lover: Motivet skal hentes fra hverdagen, aktørene skal ikke instrueres, fotografen skal ikke blande seg inn, og kameraet skal være enkelt, linsen skal på ingen måte fordreie motivet eller skape effekter som retter oppmerksomheten mot kamerateknologien, og under fremkallingen er det ikke lov å manipulere bildet på andre måter enn for å fremheve de «naturlige» kvalitetene i motivet. Og bildet skal helst være i svart/hvitt. Her er poengene satt litt på spissen for å tydeliggjøre de ofte implisitte føringene, dogmene kunne vi si, som lå bak en tilsynelatende enkel og streit tradisjon (*straight photography*-tradisjonen), som hadde virkelighetsformidling som høyeste ideal.

Den postmoderne fotografitradisjonen, derimot, inviterer til konstruksjon og manipulasjon. Motivet kan konstrueres og teatraliseres, effekter og kunstige omgivelser kan brukes, parodi, sitering og etterligging av filmer, gamle malerier og kommersiell reklame er lov, og fotografen kan instruere aktørene så mye han eller hun ønsker, kameraet skal helst være utstyrt med alle mulige teknologiske hjelpemidler og spesiallinser for å skape ytterligere *spacy* effekter, og i fremkallingsrommet kan man manipulere, dobbelteksponere og leke så mye man evner, og bildene er gjerne i farger, ofte svært dramatiske og *flashy* farger. Hvis den klassiske amerikanske realismefotografen Walker Evans (1903–1975) er erkeeksemplet på en modernistisk fotograf, er Cindy Sherman (f. 1954) erkeeksemplet på en postmodernistisk fotograf. Vibeke Tandberg står gjerne i den postmoderne tradisjonen etter Sherman, men

Tandberg spiller likevel i økende grad, særlig i bevegelsesstudiene, på auraen fra det vitenskapelige fotografiet.

Cindy Sherman ble berømt for en rekke teatrale fotoisenesettelser av seg selv på 1980-tallet. Hun slo gjennom med en stor serie forseggjorte filmstills som imiterte vilkårlig valgte kvinneskikkelser og filmpositurer fra 50-tallsfilmer. I serien *Centerfold* for bladet *Artforum* fremstilte hun seg selv som reklamepikemodell i forføreriske og pikante ungpikemodeller, gjerne liggende i undertøy, på en seng med lengtende og drømmeaktig blikk. Fargene er ekstremt sterke, og gjengivelsene er gjort på glanset papir som på en reklameplakat. Den neste serien er mer karnevalesk. Sherman iscenesetter seg selv i positurer og kunstige miljøer som imiterer og parodierer klassiske malerier. Særlig bildet av henne selv som Peter Paul Rubens' barokke Maria med nakne bryst(protuberans)er fra 1600-tallet, er mye omtalt. Senere går Sherman inn i en mer destruktiv og mørk fase hvor motivkretsen knyttes til vold, overgrep, horror og bestialitet. Kroppen fragmenteres og bildet desentreres. Kroppen og identiteten fremtrer som rester, ting, ekskrementer, blod, kjøtt. Bildene minner om et slags *crime scene photo, evidence*, bevismateriale. Interteksten beveger seg fra kunsthistorien til politihistorien på en dramatisk måte, men samtidig kommer det modernistiske maleriet inn bakveien ved at Shermans fotografier plutselig blir nærmest abstrakte. Felles for Shermans produksjon hittil har vært en voldsom dramatik, gestikk, teatralitet, tydeliggjøring av iscenesettelsen, og til tider en ekstrem grad av overdrivelse i forhold til forelegg.

Vibeke Tandberg minner kanskje først og fremst om Sherman gjennom bruken av seg selv som utgangspunkt for iscenesettelsen i nesten alle fotoseriene, men utover det stopper på sett og vis likheten, og forskjellene blir mer interessante. Det er som om Tandberg finner sin egen stemme ved å ta alt ned på et stillere og mindre dramatisk nivå. Interteksten er ikke bare de store begivenhetene, fasadene, reklamen, ikonene, filmene og maleriene, men de mer lavmælte hendelsene, mindre ikonografiske og mer personlige, private og intime narrativer. Selv om Tandberg anvender en teknologi (digitale billedbehandlingsteknologier som Adobe Photoshop) med enorme manipulasjonsmuligheter, er paradoksalt nok effektmakeriet mye synligere hos en predigital fotograf som Sherman, enn hos Tandberg. Jeg tror det er hennes lavmælte, restriktive og selvdisiplinerte bruk av en høymælt teknologi som gjør at Tandbergs bilder fremdeles kan overrumple.

Nye medieobjekter

Vibeke Tandberg fører kunsten og kunstdebatten inn i de nye mediernes tidsalder. Enkelt fortalt kan vi si at nye medier er teknologier som på en eller annen måte er knyttet til bruken av digitale teknologier, datamaskiner og lignende. Nye medieobjekter omfatter objekter som produseres ved hjelp av slike nye medieteknologier, men også eldre objekter som på ulike måter gjøres kompatible med datateknologien. Etter at datamaskinen kom og ble allemannseie i vår del av verden, har den tvunget nesten alle de gamle mediene og objektene inn i en ny medietidsalder. Mediefokuset har vært sterkt i den modernistiske tradisjonen, men på en særegen måte. Hver kunstart skulle jobbe med sitt spesifikke medium, søke en slags essens, en slags renhet. Maleriet skulle spesialisere seg på det male- riske, og denne prosessen innebar at alle «urene elementer» som det litte- rære måtte bort. Clement Greenberg var den fremste talsmannen for den posisjonen. Han mente at maleriet blir moderne ved å bedrive det som kjennetegner alle moderne vitenskaper eller disipliner, nemlig kontinuer- lig, redelig og åpenlys selvkritikk.

Slik jeg ser det, ligger modernismens vesen i at man bruker de metoder som er karak- teristiske for en disiplin til å kritisere den samme disiplin – ikke for å forkaste den, men for å gi den en mer solid stilling innenfor dens eget kompetansefelt.⁵⁹

Idet hver disiplin innenfor kunsten befester sitt særlige kompetanseom- råde, blir maleriet arena for å utforske hva som er spesifikt malerisk, skulp- turen blir arena for å utforske det skulpturelle, litteraturen det litterære, musikken det klangmessige, dansen bevegelsen, teateret det teatermessige og filmen det filmiske.⁶⁰ Kunstnerne skulle arbeide på et prosjekt som har til hensikt å utforske ethvert kunstnerisk mediums unike egenskaper.⁶¹ Kunstnerne inngår en slags kompetansemessig arbeidsdeling. Når vi altså står overfor en nye mediesituasjon, endres den kunstneriske paletten. Og det er her Tandberg kommer inn. Hva er det hun egentlig gjør?

Her er det viktig å understreke at Vibeke Tandberg ikke er fotograf; hun er en kunstner som bruker digital billedbehandling. Hun lager foto- grafier i en postfotografisk tid, kunne man si.⁶² Hva kjennetegner digital billedbehandling, og hvilket medium er det egentlig Tandberg jobber med? Mediespørsmålet er sammensatt. Kunstner og medieteoretiker Lev Manovich skriver i *The Language of New Media* at gamle medier blir nye medier gjennom en digitaliseringsprosess som gjør dem tilgjengelig for en

datamaskin, og dette skjer i dag med alle medietyper og de fleste representasjonsformer.

All existing media are translated into numerical data accessible for the computer. The result: graphics, moving images, sounds, shapes, spaces, and texts become computable, that is simply sets of computer data. In short, media becomes new media. This meeting changes the identity of both media and the computer itself. No longer just a calculator, control mechanism, or communicational device, the computer becomes a media processor.⁶³

Dataalderens omveltninger er omfattende. Datamaskinteknologien kan ikke leses isolert fra kulturen forøvrig. Den endrer helheten, tenkemåten, politikken og ikke minst mulighetene.

We may expect that the computer layer [the computer's ontology, epistemology, and pragmatics] will influence the cultural layer [not only art, but human interaction generally, new forms of communication, its organization, its emerging genres, its content].⁶⁴

Paradokset er at de nye mediene skjuler seg inntil de ligner på de gamle mediene i så høy grad at vi ikke lenger merker at de er her. De etterligner de eldre mediens grensesnitt via et grensesnitt som etterligner eldre medier. Bildet på en datamaskin kalles *skrivebordet*, innholdet utformes grafisk som gammeldagse gjenstander og får navn som dokument, mappe, søppelbøtte, tegneark og regneark. Den nye teknologien skjuler seg. Det gjør den ekstra raffinert. For å kunne klargjøre grunnleggende trekk ved nye medier snakker Manovich om ett hovedprinsipp: Nye medier forvandler all informasjon til numeriske koder som kan behandles raskt på en datamaskin. Kort sagt: *Media becomes programmable*, sier Manovich. Den nye medieobjektene kan omprogrammeres med enkle tastetrykk, fordi de er organisert frakturalt, dvs. i små, autonome informasjonenheter (piksler). Matematikk blir den usynlige mesterkoden. Han snakker om fire programmeringsprinsipper: modularitet, automatisering, variabilitet og transkoding. Disse funksjonene er virksomme når vi søker info på nettet eller i egne tekster, når vi laster ned, formaterer og ikke minst når vi arbeider med design, bilder eller film på en datamaskin. Photoshop-programmet, som brukes av alle som driver med litt avanserte former for billedbehandling, har blant annet mange filtre som automatisk modifierer bildet, fra enkle fargevariasjoner til gjennomgående omstruktureringer av et foto slik at det ligner et maleri av Van Gogh eller en annen type kunstner hvis navn her fungerer som navnet på en effekt, en *brand-*

name-effekt. Slike dataprogrammer har en tendens til å omdefinere kunsthistoriens kanon ut fra stileffekter som tilgjengeliggjøres for hver og en som kan bruke programmet. Man kan bli en *instant Van Gogh, Rembrandt* eller *Munch*. I tillegg til denne *low-level automation* snakker Manovich om en *high-level automation* som angår utviklingen av AI (Artificial Intelligence).⁶⁵ Det vanligste stedet hvor AI ble møtt på 1990-tallet, var i forbindelse med dataspill. De fleste av dem har en såkalt *AI-engine* som regulerer datakarakterens adferd.

De styrings-, redigerings-, ordnings- og endringsprinsipper som preger dataalderen, setter sitt usynlige preg på både politikk og kunst. Gamle medieobjekter var knyttet til en menneskelig skaper som manuelt samlet sammen tekstlige, visuelle og/eller lydelementer i en bestemt komposisjon eller sekvens. Denne komposisjonen ble lagret i et eller annet materiale og fastlagt én gang for alle. Mange kopier kunne skapes ut fra en master, og i pakt med industrialismens logikk, alle kopiene var identiske. Nye medieobjekter kjennetegnes derimot av variabilitet. De er som T-1000-mannen i *Terminator 2*, superfleksible. Det er mer typisk for nye medieobjekter at de danner et utgangspunkt for mange variasjoner. Vi kan med andre ord si at Vibeke Tandberg gjør sitt eget selv til et slags nytt medieobjekt. I stedet for at selvframstillingen skapes fullt og helt av en kunstner/forfatter, formes og omformes det like gjerne ut fra automatiserte programfunksjoner på en datamaskin. Et annet viktig trekk ved nye medieobjekter er at de på enkle måter kan lagre eller presentere samme innhold på en rekke forskjellige, delvis automatiserte, måter eller via ulike grensesnitt.⁶⁶

Digital billedbehandling innebærer altså:

- en endring av sted med hensyn til fotografisk produksjon: fra det kjemibaserte mørkerommet til datamaskinens elektroniske mørkerom
- fra papir til skjermbaserte plattformer
- enorme manipulasjonsmuligheter, lettvinnt og raskt
- globale informasjons- og kommunikasjonssystemer forenkler tilgangen på et ufattelig rikt visuelt arkiv
- det fotografiske bildet konvergerer med tidligere distinkte medier knyttet til lyd, video, grafikk og animasjon i interaktive multimedia⁶⁷

De nye teknologiene har altså store konsekvenser for *hvordan* bilder produseres, distribueres og brukes. I tillegg åpner digitaliseringen opp for bekymringer av typen:

Med nye og stadig mer sømløse måter å redigere og manipulere bilder på, endres den tradisjonelle oppfatningen om at 'et kamera lyver aldri'.⁶⁸

Det dukker opp nye epistemologiske spørsmål knyttet til hvilken type *kunnskap* henholdsvis digitale og fotografiske bilder gir, ontologiske spørsmål som «hva er et bilde?» må revurderes, og spørsmål knyttet til de nye bildenes (im)materielle eksistensform. Overgangen fra analog til digital billedbehandling har fått og vil få konsekvenser for vår omgang med bilder, vår følelse for dem, vår oppfatning av dem. Tandbergs prosjekter belyser flere sider ved dette, særlig fotoserien *Living Together*.

Living Together

Vibeke Tandbergs *Living Together* (1996) utforsker nye sider ved relasjonen mellom selvet og mediene (i teknologisk forstand). Mens *Bride* tok for seg representasjoner i et offentlig rom, tar *Living Together* for seg representasjoner av det private rom. *Living Together* består av en serie på 27 fotografier som ser ut som om de er hentet fra et familiealbum. Vi møter to kvinner. De ser ut som venninner eller kjærester, søstre, tvillinger, det er uklart. Vi får se dem i en rekke intime situasjoner, på sengekanten, ved oppvaskbenken, på verandaen. Det kan se ut som om de er på hyttetur på Sørlandet. En av venninnene blir fotografert idet hun tisser bak en busk. På et annet er de på besøk hos mor eller tante. Fotorene er ikke velkomponerte eller forseggjorte. De gir seg ut for å være snapshots som vi alle kan ta, og som de fleste av oss har i fotoalbumet. De er preget av en overveldende alminnelighet, hverdagslighet, nærmest en ferietilstand.

Før jeg går inn på det litt uhyggelige ved bildenes fordobling av selvet gjennom en digital kloning og hva det innebærer, vil jeg se litt på hvilke sjangrer denne fotoserien drar veksler på og assosierer til. Den tydelige assosiasjonen til snapshots er påtakelig. Den kjenner vi fra familiens fotoalbum og i den mer estetisk orienterte fotoreportasjen, storytelling-reportasjen, selvbiografi- eller kollektivbiografi-reportasjen. Det er særlig to effekter som kan hentes fra snapshot-assosiasjonen: det enkle og det autentiske. De to henger sammen, men la oss se på enkelhet først. Det at bildet er tatt raskt og med et tilsynelatende enkelt kamera, gir et ekstra inntrykk av virkelig virkelighet, en reality-effekt. Vi jåler oss ikke til, her kommer en rekke fotos på løpende bånd, tatt akkurat slik, uten effektmakeri og uten forberedelser. Dette er *really*



Fra Vibeke Tandbergs serie *Living Together* (Bilde #9)

real. Denne direktheten eller liveness-feelingen gir også inntrykk av autentisitet. Vi er de vi er, slik er vi, akkurat slik. Bildene er også tatt til ulike tider av døgnet og i ulike situasjoner, men vi er oss selv. Vi spiller ikke, vi er naturlige, bare oss selv.

Slike bilder kan være befriende og behagelige for publikum. I motsetning til klassiske malerier preget av en tung retorisk selvframstillings-tradisjon som krever en rekke nøkler, er disse fotografiene intime og menneskelige. De er i kontrast til de klassiske maleriene ikke kodet, eller rettere, de følger autentisitetens og hverdagens kode. Denne kodingen er tilsynelatende en slags ikke-koding. Menneskene bare er, som du og jeg, ER. Bildet er som livet, som de første realistene sa. Fremstillingen er åpen og uavgjort, som livet selv. Det er altså livet, det reelle livet, som viser seg selv. Retorikk og teatralitet er borte. Dette er «ekte», de er «seg selv». Disse menneskene tar del i en «reell» bliven, i en åpning, i muligheter. Fotoet blir et punktult nedslag i en bevegelse som er uavsluttet og åpen. Bildet er ikke et mål i seg selv, men en registrering av individuelt liv i bevegelse. Dette er det menneskelige i det moderne, og det moderne i Tandbergs foto.

Tandbergs rekonstruksjon av den moderne alminneligheten er slående. Simuleringen av snapshot-estetikken og det private fotoalbumet

understreker dette. I fotokunsten har fotoreportasjen i svart/hvitt stått sterkt, gjerne knyttet til fremstillinger av det allmennmenneskelige, hverdagsmennesket og øyeblikket i hverdagen. Den postmoderne fotoreportasjen og tilnærming til fotoalbumet har oftere vært knyttet til det avvikende og det obskøne. Disse fototradisjonene er uttrykk for det menneskelige i kunsten. For det spontane, levende mennesket i utfoldelse, i væren, bliven. Alle midler brukes for å få til denne assosiasjonen. Tandberg blir ikke avvikende eller obskøn i form av såkalte krenkende eller vulgære fremstillinger. Alt ser ut til å være i sin skjønneste orden. Det uhyggelige kommer inn *via media*. Det blir skremmende innlysende for alle som ser nøyer på bildene, at situasjonen ikke er reell, ikke er fotografisk. Minst én av de to kvinnene er en simulasjon. Midt i menneskeligheten, midt i kjøttet åpner det seg altså opp en uhygge, som skyldes «en inntrerger». Hva har trengt seg inn, hva er det som forstyrrer idyllen? «Det er jo bare meg, meg en gang til. Jeg som iakttar meg selv.» Insisteringen på kos og hverdag blir bare enda mer uhyggelig. Dette skyldes kanskje først og fremst det småperverse faktum at begge kvinnene er representasjoner av Vibeke Tandberg. Her har vi altså å gjøre med to personer, to tegn, som referer til den samme substansen, Vibeke Tandberg. Det etableres en usikkerhet midt i bildets idyll. Hvem er hvem? Hvem er Vibeke Tandberg, hvem er hennes dobbeltgjenger? En av dem er en kloning eller en kopi av den andre. Tematikken er drømmeaktig, skjønn, men også marerittaktig, og kan gi assosiasjoner til monstre og andre fantasifigurer som man kjenner fra grøssere eller science fiction-historier. Hvem er den originale kvinnen, Vibeke Tandberg? Dataalderen har utvisket skillet mellom kopi og original. Skillet tilhører den analoge tidsalderens representasjoner, da fotografiske representasjoner viste tilbake til en faktisk substans i et faktisk rom.

Den uhyggelige splitting eller deling av én person i to selvstendige kvinner åpner opp for det enkelte forskere har kalt en *crises of the flesh*.⁶⁹ Kjøttet er blitt virtuelt. Intimiteten i *Living Together* forvandles til en kritisk sameksistens med ens digitale selv(bilde). En tradisjonell estetikk (realismens), en tradisjonell representasjonsteori (om tegnet og dets referanse) eller sannhetslære («bildet lyver aldri») er utilstrekkelig. Tandberg viser at dataalderen må føre til en endring av tradisjonelle filosofier. Digitaliteten utfordrer våre oppfatninger av substansialitet, kjøtt, identitet og kropp.⁷⁰ Digitale representasjoner er ikke lenger nødvendigvis et avtrykk av en substans utenfor bildet slik fotografiet alltid var det. Usikkerhet blir en ny grunnmodus med hensyn til representa-

sjoner. Det tradisjonelle analoge fotografiet innebar en transkripsjon av fysiske og rommelige substanser over på en materiell overflate som for eksempel det fotokjemiske, lysømfintlige papiret. Litteraturforskeren Roland Barthes mente i sin innflytelsesrike bok om fotografiet at fotoets lys- og skyggespill er et avtrykk av virkeligheten, av en substansiell referanse. Lyset i et fotografi kommer fra dets referanse, er en direkte utstråling fra det avbildete objektet.⁷¹ Fotografiet er derfor på underlige måter en unaturlig naturting, «magisk». Det finnes altså en sterk forestilling om en isomorf, eller analog, relasjon mellom en opprinnelig substans og bildet av den i forbindelse med fotografiets historie. Nye medieobjekter som digitale representasjoner kan manipuleres og endres på i det uendelige. Relasjonen mellom substans og bilde er ikke lenger en nødvendig eller indeksisk relasjon (fysiske spor av noe), men en arbitrær relasjon. Det digitale bildet overflødiggjør den nødvendige relasjonen til det rommet substansen innskrives i. Digitalitetens tidsalder er altså usikkerhetens tidsalder, eller det sosiologen Jean Baudrillard har kalt simulasjonens tidsalder.⁷²

Vibeke Tandbergs bilder forvandler denne usikkerhetsrelasjonen til en sanselig og estetisk relasjon eller motsatt, hun innfører dataalderens egenartete usikkerhet inn i kunstens trygge univers. Den tilsynelatende hyggelige, normale, dagligdagse og streite fremstillingen eller selviakttakelsen i hennes bilder infiltreres av en uhyggedimensjon, noe *unheimlich*. Bildets figurative og fortellende dimensjoner kom ofte i veien for den besinnelsen på kunstmediets egenart, som Greenberg var så opptatt av. Men Tandberg gjør tre ting samtidig her: hun innfører en hyggelig hverdagsfortelling *og* en uhyggelig simulasjon i samme bilde, *og* den uhyggelige simulasjonen kan paradoksalt nok leses som en greenbergiansk refleksjon over kunstens nye medium i en digital tidsalder.

Når hun skal rekonstruere den *moderne alminneligheten*, går hun altså til fotoalbumet. Fotografiet har på en måte blitt det apparatet som gjorde alle til om ikke kunstnere, så i hvert fall til aktører, borgere, som kunne iakttatt sitt eget liv, sin egen blivende, sine egne muligheter og valg. Fotoalbumet ble den folkelige måten å regulere og produsere selvet og biografien på innenfor den lille enheten kalt familien. Det dannet borgerens identitetsbase. Samfunnspliktene var tuftet på denne lille selvproduksjonsaktiviteten som var skjernet og dokumentert i familiens fotoalbum. Ved å innmontere digitaliteten i kjernen av denne basen, midt i familielivets idyll, stiller Tandberg indirekte helt vesentlige spørsmål for fremtidens politikk. Hvor nært inn på identitetsproduksjonen ønsker vi digita-

liteten, hvor langt vil vi gå i å erstatte vårt eget kjøtt? Kan vårt digitale jeg bli en samfunnsborger, hvilken type borger er dette? Her åpner Tandberg for en dialog med den nye politiske teorien som går under betegnelsen kyborgteori og fremtidens politikk.⁷³ Fremdeles har som sagt digitaliteten og de nye medieobjektene yndet å skjule seg. Tandbergs (u)hyggelige selvtakelsesformer bærer på en stor hemmelighet.

Kunsten som forsvant: Dag Solstad

Ved årtusenskiftet skapte professor i litteraturvitenskap Arne Melberg debatt ved å hevde at den interessante litteraturen i dag har en tendens til å falle utenfor det vi hittil har kalt litteratur. Synspunktet fantes allerede i boken *Mitt i litteraturen. Sjålvkritiska minnen frå Akademia med sex återbesök samt ett försök att tänka nytt* (2002). Vi møter her forskeren som en selvreflekterende essayist som plages av tre ting: «misstanken att jag kommit på fel spår, att jag borde ha gjort bättre och borde kunna göra bättre». Det er som om vi møter en speilvendt utgave av Nietzsche, som på slutten av sin karriere skrev selvbiografien *Ecce Homo* med det berømte kapitlet: «Hvorfor jeg er så klok». Et langt liv med bøker hadde ledet Melberg ut mot litteraturens periferier, mot en type litteratur hvor pendelen mellom liv og skrift hadde svinget i favør av livet, dvs. den interessante litteraturen filosoferte over livet, reisen og livet som reise. Denne litteraturen som verken var selvbiografi, diktning eller filosofi; denne hybridlitteratur hadde lenge befundet seg utenfor litteraturvitenskapen, utenfor det som hittil hadde vært adekvate forskningsobjekter for faget.

En av denne litteraturens fremste eksponenter, V.S. Naipaul, fikk faktisk nobelprisen i litteratur (2001) mens Melberg skrev sin lille refleksjon. Hva slags litteratur var det egentlig? Melberg lanserte begrepet *prosa med poetisk horisont* som betegnelse for dette nye. Termen er egentlig lånt fra Nietzsche.

Dette er en type litteratur som ikke kjennetegnes av litteraturens mest feterete egenskaper, nemlig negasjon og fiksjon. Her finnes sjelden negasjon i betydningen et språk som bryter med hverdagspråket til fordel for et såkalt litterært språk, og her finnes lite fiksjon i betydningen preget av fiktive referansepunkter på bekostning av referanser til historie, virkelighet og biografi. Den litterære trenden har altså snudd, mente Melberg. Reiseskildringer, selvbiografier, reportasjer, biografier og essays ser ut til å fylles med like mye litterær energi som det som tradisjonelt ble kalt litteratur, dvs. romaner, dikt og skuespill. Ikke bare V.S. Naipaul, men også Imre Kertesh' forfatterskap er et utpreget hybridlitterært forfatterskap som i høy grad preges av refleksjoner omkring Holocaust, og Günter Grass fikk nobelprisen det året han ga ut den essayistiske erindringsboken *Mitt århundre*. I Norge er forfatterskapet til Åsne Seiersted et eksempel som Melberg ofte trekker frem. Man kunne også ha nevnt Erlend Loes forfatterskap og John Erik Rileys, særlig hans bok om San Francisco, og det går selvfølgelig en linje tilbake til dokumentarismen i 1960-talls litteraturen.

Men den boken jeg har mest lyst til å trekke frem, utkom samme år som Melbergs *Mitt i litteraturen*. Jeg tenker på Dag Solstads *16.07.41. Roman*. Dette er en underlig tekst som består av mange ulike sjangrer og teksttyper: erindring, reiseskildring, topografi, fotnoter, foredrag. Det er mye å si om denne teksten. Her skal vi rette oppmerksomheten mot noen små, mindre kommenterte detaljer som tittel, fotnotene og partiet om Berlin. Hva er det Solstad gjør? Han skriver en «roman» som ikke ligner en roman. Boken er todelt. Han skriver en roman om en romanforfatter, ham selv, som i del 1 er på vei til Frankfurt for å presentere seg selv som romanforfatter på bokmessen der. Flyet kretser lenge rundt Frankfurt, men på grunn av tåke kan ikke flyet lande. Flyet lander i stedet i Berlin. Solstad må droppe bokmessen og ta inn på et hotell i Berlin: «Det ble mitt første besøk i Berlin,» skriver han. I del 2 er vi tilbake i Berlin flere år senere. Denne gangen er han i Berlin for å skrive en roman. Begge Berlin-reisene kretser omkring romanen. Den første Berlin-reisen skyldtes et uhell som medførte at han ikke kunne snakke på bokmessen om de romanene han har skrevet; den andre Berlin-reisen preges av mye snakk om en roman som skal skrives. De fysiske reisene i teksten kretser altså rundt romanen, men uten noensinne å komme dit – til romanen, slik vi kjenner den, eller til Frankfurt. Også teksttypene i *16.07.41* kan sies å kretse rundt romanen. Særlig fotnotene er som kjent utenfor teksten eller på grensen til teksten, i dens kanter, gjerne etterkanter. Også det lange innskutte essayet eller foredraget om romanen, ligger i ytterkant av romanen,

dvs. det ligger i tid i forkant av romanen som skal skrives, og havner helt *på kanten*, nærmest som noe upassende, i den «romanen» som er skrevet.

Vi begynner med tittelen. Allerede tittelen på boken innvarsler en komplikasjon eller et oksymoron. Det første kritikere kunne slå fast, var at tittelen er identisk med forfatterens egen fødselsdato. Tallet tilhører derfor annalene, historieskrivingen og befolkningsstatistikken. Det er et menneskes fødselsdato og det tallet samfunnet bruker for å identifisere dette mennesket. Tallet tilhører loven og rettsstaten like mye som enkeltmennesket. Alle offentlige dokumenter, politiavhør og reiseregninger skal signeres med navn, Dag Solstad, og fødselsdato, 16.07.41. Hvis man deretter tilføyer ordet *roman*, oppstår det bare problemer, og man innkalles til nye avhør. *Roman* indikerer som regel *fiksjon*. Men her brukes ikke etikettene primært på en reglementer måte, men snarere i et spill, i en slags performance. Tittelen er således både et performativt utsagn og en form for konseptkunst. Hva skjer hvis jeg kaller min egen fødselsdato for en roman, for en fiksjon? Spørsmålet tvinger frem en hendelse med poetisk horisont. Vi får «jeg, en fiksjon» eller «jeg, en roman». Eller som politisk allegori: «fødselsdatoer er fiksjoner» eller «rettsdokumenter er romaner». Tittelen blir en markering, en hendelse, med mange konnotasjoner. Den er synlig på bokens fremside og i alle de vinduer (butikk- og PC-vinduer) hvor boken vises frem. Slik lever tittelen sitt eget liv, og dens effekter, dvs. mulige meninger, blir i høy grad uforutsigbare. Det vi kan konkludere med foreløpig, er altså at denne boken (*mis*)*bruker* heller enn *nevner* den institusjonen vi kaller *sjangerbetegnelsen*. Ifølge språkbruksanalysen er et ord som nevnes i forbifarten, som regel et ord med en «udiskutabel, akseptert» betydning, men et ord som (om)defineres eller diskuteres, er et ord som brukes. Det som skjer i Solstads eksempel, er at ordet *roman* demonstrativt plasseres i en litt uventet sammenheng, dvs. det underlige er ikke at en Solstad-bok kalles roman, men måten det gjøres på, er uvant.

Starten på 16.07.41 er også uventet. Den første setningen – «Denne gangen skal jeg ut å fly» – avbrytes av en fotnote. Blar man bakover for å lese fotnoten, oppdager man at den inneholder en alternativ start på boken, dvs. den første fotnoten er delt inn i to avsnitt. Først får vi en alternativ åpning på romanen i anførselstegn, deretter får vi en forklaring. Forklaringen åpner slik:

Slik lød den opprinnelige begynnelsen til denne bok, som altså ikke ble den opprinnelige begynnelsen, men en forkastet forsøksvis begynnelse, rett nok den første i rekken. (Solstad s. 32 n. 1)

Åpningen fører altså leseren inn i et verk med flere begynnelse. Begynnelsen åpner verket på flere måter, den så å si avverker verket. Den gjør verket til mange potensielle verk. Den bryter med den tradisjonelle verksoppfattelsen som baserer seg på ideen om verket som ett organisk hele, med én klar begynnelse, midte og slutt. Fotnoten åpner opp en inngang inn til verkets opprinnelse. Vi får være med inn på forfatterens verksted for å lese en forkastet åpning. Det ferdig verket viser oss det uferdige verket. Paradoksalt nok åpnes to dimensjoner ved verket samtidig, verket og uverket, verket *og* resten.

Fotnoten kan mime en rekke sjangre og teksttyper. Når den kommenterer moderteksten, kan den minne om selvkritikk, korreks og selvbiografi. Når den kommenterer andre tekster, kan den minne om litteraturkritikk. Fotnoten er således beslektet med både biografien og med litteraturkritikken, men den er aldri begrenset av disse sjangrenes eller disse praksisenes skikk og bruk.⁷⁴

Grunnen til at man normalt vegrer seg mot å bruke fotnoter i skjønnlitteraturen, er antakelig at den gjør teksten «uskjønn» og i så høy grad påkaller andre sjangrer og systemer. Fotnoten tilhører i dag først og fremst den vitenskapelige litteraturen. Det er der den er påkrevd. Mange fotnoter er nærmest en garantist for at forskningen er god, etterrettelig og grundig. Når fotnoten dukker opp i skjønnlitteraturen, som den for alvor gjorde i Norden med Ludvig Holbergs *Peder Paars* (1719), er den veldig ofte brukt parodisk. Den latterliggjør pertentlighet eller obskur kildebruk. Et annet viktig moment ved fotnoten er dens bruk når store forfatterskap skal redigeres og samles i kritiske utgaver. Da oppstår det ofte en interessant sidesang til verket som åpner det opp fra innsiden, som røper litterære forelegg, utenomtekstlige inspirasjonskilder eller alternative utkast som man har funnet i forfatterens etterlatte dokumenter eller brev. Denne formen for redigering har, kan det se ut som, dukket opp som et begjær hos Solstad, i den forstand at han ser ut til å ønske å redigere sitt eget verk som en slags posthum utgivelse, men uten at han er død. Han fyller verket med en rekke potensielle kommentarer og forkastete utkast så å si før fremmede redaktører og kommentatorer får muligheten til å komme inn og gjøre det samme – etter forfatterens død. Slik foregriper han sitt eget ettermæle ved å redigere seg selv på forhånd.

Offentlighetsspillet

Fotnotene etablerer altså et spill med tiden, med nåtiden og ettertiden, med stemmen, mælet og ettermælet. I tillegg igangsetter fotnotene et kommentarspill. Her kan forfatteren kommentere seg selv slik leseren, kritikeren og journalisten kan kommentere en forfatter. Den kritikk- og kommentarpraksis som normalt omgir boken, befinner seg her *i* boken. Verkets utside blir en del av dets innside. Offentlighetsspillet innskrives i romanen gjennom et sinnrikt kommentarsystem med fotnoter og noters fotnoter. Enkelte anmeldere gikk så langt som til å si at de er enig med forfatteren, den opprinnelige begynnelsen burde forkastes. Slik dras kritikeren og leseren inn i en dialog med tekstens egne kritiske stemmer. Teksten foregriper altså ikke bare samtidens kritiske offentlighet, men også ettertidens offentlighet.

Tilstedeværelsen av fotnoter fungerer også som en permanent glipe i teksten som kan fylles med uventet materiale fra omkringliggende diskurser. Storsamfunnet utenfor teksten dras inn i den lille teksten, inn i fotnoten, inn i romanens spill. Dette illustreres godt i fotnote 1, kapittel 2. Forfatteren røper her at han tilfeldigvis støtte borti to norske samfunnstopper som han ikke husker navnet på. Han skjuler sitt ansikt og sin identitet ved å gjemme seg bak, liksom lesende på, en stor Beograd-avis. Han kan overhøre dem. Det er Bjørn Tore Godal og Gudmund Hernes, og på nærmest journalistisk vis trekker han slutninger ut fra tonefallet i stemmen til Hernes. Fotnotene legitimerer en åpenhet i teksten som gir den karakter av å være en brainstorm. Her, på dette tidspunktet, råutkasttidspunktet, kan alt noteres. Denne råheten forsvinner ofte i såkalte velredigerte og godt forlagsbehandlede manus, men her får den altså lov til å henge med helt til ferdig bok.

I fotnote 1 til kapittel 1 diskuteres den spesielle formen på den forkastede åpningen:

Det jeg prøvde på med den [forkastede åpningen], var å legge inn en tydelig tidssprekk mellom jeg som skriver og jeg som jeg-et i teksten. Jeg som skriver, er ikke identisk med jeg'et som handler, selv om begge er forfatter, og vel heter Dag Solstad, det samme navn som vil stå på tittelbladet som forfatter av denne beretningen. (32 n. 1)

Fotnoten organiserer tekstuniverset hierarkisk i form av en tekst og en kommentartekst, en modertekst og en såkalt paratekst, dvs. en tekst utenfor moderteksten, men likevel innenfor bokens permer. Fotnoten danner således en intern selviakttakelsesmekanisme hvor teksten iakttar og kom-

menterer seg selv. Den spesielle fotnote 1, kapittel 1, kompliserer selviaktakelsesproblematikken ytterligere ved å diskutere en prinsipiell personlighetsspaltning. Han forteller at poenget med formuleringen i den opprinnelige, men forkastede åpningen til romanen var å etablere en splitting av subjektposisjonene, en tidssprekk mellom to «jeg»: et jeg som skriver, og et jeg i teksten. Relasjonen mellom disse to jeg-ene er sjelden fremtredende i en roman, men de spiller ofte en stor rolle i selvbiografier. En selvbiografi kjennetegnes ved en uskrevet kontrakt med leseren som erklærer at det finnes en identitet mellom den som skriver, og det jeg-et som det skrives om. I en roman, derimot, er dette på ingen måte et krav. Solstad har skrevet en tekst der relasjonen mellom jeg-ene er påfallende lik selvbiografiens leserkontrakt. Likevel har han altså kalt boken en roman. Bokens ufullendte og episodiske form fjerner den fra enhver klassisk selvbiografi, men likevel er den ikke en vanlig roman, snarere tvert om, den likner nesten ikke på noen andre norske romaner jeg har lest. Den kan minne om Arne Garborgs *Tratte Mænd*, men selv denne eksperimentelle dagbokromanen er altfor formfullendt i denne sammenhengen. Eller prosjektet kan minne om Ole Robert Sundes romaner, hvor identiteten mellom skriver og jeg er opplagt, men Sundes romaner er gigantiske barokke kirkebygg over egen familie og den store historien fra antikken til dag. Det er antiepos, men ikke antilitteratur, snarere tvert om, Sunde lader hver en minste krinkelkrok, hver minste bevegelse, med litterær suggestjonskraft. Solstad er mindre ambisiøs og mindre litterær. Han pludrer. Jeg tenker også på Svein Jarvolls tekster, hvor identiteten mellom skriver- og tekst-jeg ofte sammenfaller, men de er derimot, som Jarvolls *Melbourne-forelesninger* (1995), nærmest formfullendte essays med innslag av gresk, høylitterær latin og kroppslig vulgata, skrevet i forbindelse med en reise i Grekenland. Solstads Berlin-tur er nærmest en tulletur i sammenligning. Dens anliggende er uklart, uordnet og rett og slett rotete, uavklart, nærmest uredigert i all sin redigerthet. Den legger seg som en tverrplanke i litteraturens elv og lar vannet fosse fritt og vilt rundt seg. Den lager en forstoppelse i systemet, som om den vil hevne seg på statens innkjøpsordning for skjønnlitteratur, som tidligere med skjebnesvangre utfall har ment at Solstad er en løgner med hensyn til sjangermarkeringer. Han er helt på grensen – til litteraturen, til romanen. I dette tilfellet kan sjangermerket på romanomslaget være et skinn som bedrar. For eksempel da Solstad kalte sin bedriftshistorie *Medaljens forside* (1990) en roman, ble det ikke godtatt av Norsk kulturråd, dvs. romanen ble ikke kjøpt inn over statens innkjøpspost for skjønnlitteratur fordi innkjøpsko-

miteen mente at den ikke var en roman. Man godtok ikke forfatterens egenerklæring om at dette er en roman. Man stolte ikke på Norges fremste romanforfatter i et anliggende som i aller høyeste grad angikk romanen. En romanforfatter skal man ikke stole på, skulle man tro.

Litt senere i en fotnote til fotnote 1 i kapittel 1, altså i fotnote 1b, skriver Solstad at han ville tydeliggjøre en tidssprekk midt i jeg-ene, fordi han hadde

en snikende mistanke om at dette «jeg» ikke er noe jeg, men noe annet, noe som oppløser seg idet man begynner å granske det nøyere, f.eks. gjennom en slags ord- og tidslek, men også i denne oppløsning er det alltid jeg som skriver dette. Dette må åpenbart oppta meg mye, siden jeg pukket på å åpne min nye roman med denne lek, idet jeg skal ut å fly. (33 note 1b)

Gransker man det skrevne jeg-et nøyere, oppløses det. Det er som om det er et spesifikt skrift-jeg som har en annen eksistens enn det jeg-et som skriver. Skillet mellom disse to jeg-ene er kanskje selve litteraturens rom eller romanens rom. Det er det som muliggjør litteratur. Det er ikke snakk om et jeg som er fiktivt og et annet som er ekte, snarere tvert om, dette skillet er for enkelt. Når en forfatter skriver at dette handler om ham eller henne selv, dannes det en hinne rundt tekstens jeg som knytter jeget til forfatteren uten at det helt enkelt faller sammen med skriveren. Det etableres en refleksjon rundt jeget, et frirom, som kan kalles *forskjellen*, forskjellen mellom jeget i og utenfor teksten. Forskjellen kan man kalle en politisk forskjell i egentlig forstand. Den muliggjør tenkningen som tenkning, refleksjon, heller enn som ren påpekning av et faktum. Den lille forskjellen som finnes i det litterære jeg, åpner opp et fantasi- og refleksjonsrom som gjør det mulig å tenke livsutfoldelse og livsutkast uten at det behøver å gå fullstendig opp i en allerede levd eller en allerede referert virkelighet. Dette jeg-et overgår representasjonens absolutte enhet, og deri ligger den frihet som gjør det mulig å tenke politisk som utkast, som forslag til noe annet. Den romanen som verken er roman eller selvbiografi – helt og fullt – har kanskje en større mulighet for å åpne seg i retning av et slikt spill enn den «egentlige romanen», hvis den fins.

Alt i mitt liv er skrift

Vi hevdet over at Solstads tekst ikke helt enkelt lar seg plassere som verken roman eller verk eller ferdig tekst. Den befinner seg på et stadium midt

mellom det ferdige og det uferdige, men det kan kanskje sies at det er en roman på leting etter en roman, dvs. det lange partiet om byen Berlin, som minner om en ufullendt reiseguide til byen Berlin, er egentlig en skildring av en forfatter uten litteratur eller en forfatter på leting etter en god romanidé. Det er altså forfatteren uten litteratur, uten ideer og uten noe å skrive om, som beskrives her. Flere steder i romanen, særlig i Berlin-partiet, skildres forfatteren idet han rammes av en god romanidé.

Jeg gikk av på Wittenbergplatz og tok rulletrappa opp til ankomsthallen. Jeg skulle til KaDeWe for å kjøpe et par sko. Med en gang jeg kom ut på selve plassen og ble omringet av abonnementselgerne for Berliner Morgenpost, som vanlig, slo plutselig en lysende idé ned i meg. Nå hadde jeg det! Alt sto klart for meg. Det jeg hadde lett etter i årevis, nå var det kommet til meg igjen. Det var nøyaktig den samme lysende ideen som hadde slått ned i meg en septemberdag i 1997, i Moskva, da jeg sto på den andre sida av gata for den plassen der det står en statue av den store russiske dikteren Pusjkin. I et øyeblikk hadde alt stått klart for meg. En hel roman, tror jeg, eller i hvert fall en lysende romanidé, var risset inn på min bevissthets indre duk, og jeg hadde bare å avlese den. Men dessverre hadde den lysende ideen forlatt meg like så snart som den dukket opp. Stadig hadde jeg forsøkt å lete opp igjen det som sto så klart for meg den dagen i Moskva, men det hadde aldri lyktes for meg. Ikke før nå. Nå bare dukket den samme lysende ideen opp i meg, og jeg hadde bare å avlese den. Imidlertid skjedde det samme her på Wittenbergplatz i Berlin i begynnelsen av det nye årtusen som hadde skjedd i Moskva mot slutten av 1900-tallet, den lysende ideen forsvant like fort som den dukket opp. Fortvilet merket jeg at den bare forsvant, før jeg hadde maktet å avlese noe som helst på min bevissthets indre duk. Tanken glapp, kan man si, den simpelthen bare forsvant, enda jeg var årvåken og forsøkte å gripe den med en gang jeg hadde blitt vár at den dukket opp, for jeg vet jo at slike ideer så lett glipper. Grip den, tenkte jeg, og det var det dummeste jeg kunne ha gjort. For nettopp å utbryte, til seg selv, grip den, er å sette seg selv ut av spill. (85)

Berlin-partiet i Solstads bok er på mange måter en målløs vandring etter den lysende ideen som til stadighet kommer og forsvinner. Dette er en «roman» skrevet under fraværet av (nesten) enhver realisert romanidé. Det er en slags litteratur uten litteratur. Det er bare så vidt litteratur, bare så vidt kunst. Og dette utdypes flere steder i teksten, bl.a. i et l-a-n-g-t foredrag som forfatteren holdt på Sigrid Undsets litteraturfestival i Lillehammer. Hele foredraget er gjengitt i «romanen» under tittelen «Foredrag in extenso». Han var blitt bedt om å snakke om forfattermakt. Det likte han dårlig. Han ville heller snakke om kvalitet, men det er, som han sier, noe alle frykter. Foredragets emne blir påfallende morsomt i en roman som faktisk ut fra tradisjonelle standarder er en roman nesten uten romankvaliteter. Man kan også hevde at bare en forfatter med en aura og

historie på linje med Solstad selv, kan skrive og få gitt ut en slik tekst. Hans makt er stor nok og hans lesere velvillige nok til å godta det. Dette henger igjen sammen med det neste emnet som diskuteres, nemlig forfatterens egen plan over resten av sitt eget liv. Han rekker, som han sier, i beste fall å få skrevet tre romaner til, og han forlanger av seg selv at den neste blir noe helt nytt, noe helt annet. Den såkalte neste romanen er denne romanen: 16.04.41. Også her foretar teksten en folding om seg selv. Den bøyer seg som et Möbius-bånd og reflekterer over seg selv med stor patos. Normalt ville en forfatter ha plassert dette foredraget i en essaysamling eller i et tidsskrift eller en avis. Her inkorporeres i stedet en fremmed sjanger eller teksttype inn i sentrumet av en roman, som på ingen måte ligner en roman.

Oppsummerende kan vi si at Solstad i 16.07.41 utforsker romanens grenser, dens betingelser. Han gjør dette ved å ta i bruk en rekke teksttyper og fysiske bevegelser som *kretser* omkring romanen. Begge grepene *iakttar* romanen på ulike måter (dens idé og planene om å skrive), romanens institusjoner (bokmessen i Frankfurt og Litteraturfestivalen på Lillehammer) og forfatterskikkelsen (tekstens jeg). Han forteller helt mot slutten av 16.07.41 hvorfor forfatterskikkelsen har opptatt ham så sterkt. Hans far døde da han var 14 år: «Jeg har ikke vært meg selv siden far døde. Jeg har vært forfatteren Dag Solstad» (211). Da faren døde, ble gutten Dag til forfatterskikkelsen Dag Solstad, i hvert fall som idé. Mye av 16.07.41 kan sies å handle om nettopp dette, forvandlingen av livet mot forfatterskapet, mot skriften. Teksten er organisert omkring måter å iakttar disse forvandlingene på. Når kom kallet, når kommer romanideene? Spørsmålene drøftes gjennom det vi kan kalle passasjer, på mange nivåer. Teksten starter i en avgangshall, en flyplass. Denne innledende passasjen foregriper en rekke andre passasjer. Passasjer mellom teksttyper, mellom hovedtekst og fotnote, passasjer gjennom Berlin, i splittelsen mellom litterært jeg og biografisk jeg, og vi hadde nesten sagt i passasjen mellom fiksjon og virkelighet, men det sier vi ikke, fordi skillet virkelighet/fiksjon ikke lenger er det konstituerende begrepet for litteratur her, som Arne Melberg også var inne på. Å bli romanforfatter er ikke lenger det samme som å skrive fiksjoner, i hvert fall ikke hvis man skriver romaner som 16.07.41. Her er fiksjon/virkelighet-skillet erstattet av passasjer mellom teksttyper. En viktig teksttype er reiseskildringen eller topografien, stedsbeskrivelsen. Forfatteren går og går, beveger seg. Den fysiske bevegelsen blir som en allegori over den metafysiske bestemmelsen av jeket og romanens ide. Her kan man åpne romanen opp mot en rekke nye

lesemåter. Man kan gå til Michel Foucault og se på hvordan forfatteren øver seg i selvomsorg ved å dra til Berlin og gjennom rutinemessige spaserter gjennom byens gatenett, regulerer sin atferd for å komme inn i den konsentrasjonen som kreves for å skrive en roman. Eller man kan ta ham på ordet og si som han skriver et sted, at han drar til Berlin fordi der ser nesten ingen på tv, «bare tyrkerne». Han flykter unna tv, tv-ens dominans og innflytelse på litteraturen, skulle man tro, og inn i det fremmede. «Hva slags mentalitet får mennesker som forneker TVen som livsstil? Foreløpig vet man lite om det» (54).

Eller man kan si med Niklas Luhmann at tekststypene i *16.07.41* fungerer som et system av selviakttakelsesstrategier. De muliggjør observasjoner av annen orden, de gjør det mulig å diskutere skriveprosessen mens man skriver, gjør det mulig å diskutere romanen mens man skriver en roman. Innslagene av essays og atskilte fotnoter tydeliggjør denne strategien. Tekstens typografi og Berlins topografi regulerer selviakttakelsen på to nivåer. Begge deler etablerer en geografi som rammer inn iakttakelsesformer. Selviakttakelsen er også slående i den forstand at den første forbausende episoden i romanen er en overraskende oppmerksomhet som skjenkes forfatteren av en person som vinker til ham. Denne personen er ingen hvem som helst, men en herre som føres ut av flyplassens avgangshall mellom to politimenn. «Arrestanten hilste på meg. [...] Jeg så nærmest måpende etter dem.» Forfatteren iakttas, og han vet ikke hvem som vinket til ham. «Det kan ha vært en leser. En av mine lesere. Måten han hilste på, kan tyde på det» (11).

Dag Solstad = 16.07.41 = roman. Selvfølgelig, denne mannen er mer lik jeg-ene i sine romaner, disse oppløselige jeg-ene, enn ethvert tenkelig jeg utenfor teksten. Han er ikke annet enn et forfatter-jeg som kan utspille en rekke jeg-som-seg-selv i roman etter roman uten noensinne å komme til en løsning eller et endelig jeg. Dette minner litt om det Solstad skrev om i et essay allerede i 1968, antakelig påvirket av datidens såkalte attityderelativisme. Essayet het «Nødvendigheten av å leve inautentisk». Det skulle presentere forfatterskapet og livssynet til den polske forfatteren Witold Gombrowicz. Ifølge ham er både samfunnets og individets måte å fremtre på et spørsmål om former i bevegelse. Solstad oppsummerer: «All den stund Formen blir noe mennesket påtar seg for å møte utfordringen fra noe som er der fra før av, bestemt av andre, blir mennesket aldri identisk med seg selv.» Summen er at «mennesket ikke kan, ikke bør, være identisk med den han gir seg ut for å være». Ifølge Solstad demonstrerer Gombrowicz dette i alle sine bøker. Noen vil kanskje si at Solstad jobber

med noe av det samme. Jeg vil snarere si det slik: Hvis dette var en filosofisk tese som måtte bevises mot det som Solstad og Gombrowicz på 60-tallet kalte et idealistisk livssyn, er denne tesen nå blitt et grunnvilkår for våre jeg både innenfor og utenfor litteraturen. Jeg tror faktisk at Solstads siste «roman» ikke forsøker verken å bevise eller motbevise Gombrowicz's tese, tvert om, han tar den for gitt. I dag er *selviakttakelse* et grunnvilkår som man ikke lenger oppfordres til, men som man forventer ligger der som et premiss man snarere kan opponere mot ved å innta en positur som i åpenlys, teatralisk patos påberoper seg oppriktighet i form av et «Det er selvfølgelig som alltid jeg som skriver dette». Men sagt i en roman, hva betyr det da?

Selviakttakelsen som her plasseres paradoksalt nok innenfor en fiksjon, er samtidig en avfiksjonalisering, eller det nærmeste forfatteren Solstad kan komme den egentlige Solstad. «Alt i mitt liv er skrift» (164), sier han. Solstads liv er et liv viet romaner, et liv med romanfigurer. En bok om Solstad ville ikke være sannferdig om den ikke ble skrevet som en romanrefleksjon. Hele hans identitet er knyttet til det navnet som har figurert på romanenes forsider, og kritikere og venner av ham har gang på gang insistert på romanfigurenes selvbiografiske trekk. I romanen *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige* (1984) sitter forfatteren selv og venter på sin egen romanhovedperson. Han har selv vandret ut og inn av sine romaner, som fiktive, som en annen, som skrift. Her går han skrittet helt ut og forteller om seg selv som romanfigur i en roman som handler om å skrive den store romanen, noe helt nytt.

Solstads *16.07.41* fremviser flere av de trekkene som ser ut til å omdefinere romanen eller litteraturen for tiden. Det som skaper denne «romanen», er stoff og teksttyper som vanligvis plasseres utenfor romanen. Utsiden folder seg inn her, og det er nettopp dette som demonstreres i mange nyere tekster. Det er skrittene og mekanismen *mot* romanen som blottstilles, mot romanen i alle dens betydninger. Dette er en roman på vei mot essayet, på vei mot selvbiografien, på vei mot reiseskildringen, på vei mot foredraget, på vei mot fotnotene, kommentarene og digresjonene. Her er det ikke primært romanen som produkt som nytes, men veien *mot* produktet, og denne veien ser ut til å ta form av å være en omvei – om Berlin.

Mot en ny offentlighet

Enkelte toneangivende filosofer som Jürgen Habermas, Hans Skjervheim og Jon Hellesnes har ved flere anledninger reist en advarende pekefinger mot det de kaller tendenser i postmodernismen. De tenker særlig på det de kaller en farlig tendens blant enkelte kunstnere og estetisk orienterte filosofer og kritikere til å trekke slutninger ut fra kunsten og tro at de kan være gyldige innenfor andre områder som politikk og filosofi. Denne kritikken berører en rekke viktige spørsmål som omhandler kunstoffentlighetens vilkår. I det hele tatt, hvordan skal man kunne snakke om kunst uten å overtre en grense eller begå noe «farlig»? Hvordan kan man diskutere kunstens aktualitet uten å berøre den samtiden den i aller høyeste grad angår?

La oss først se på noen av de bekymringer som de nevnte filosofene er opptatt av. Det er ikke vanskelig å være enig med Jon Hellesnes i at det har visse fordeler å skille mellom rasjonaliteten på kunstfeltet og rasjonaliteten innenfor vitenskap og politikk, og at det kan få katastrofale følger hvis medisin baserte seg utelukkende på estetikk. Hellesnes mener at postmodernister begår et såkalt *estetisk mistak*, hvor man ser bort fra skillet mellom ulike rasjonaliteter.

Det estetiske mistaket går ut på å forveksle den estetiske vurderings- og tenkjemåten med ein allmenn tenkjemåte. Dermed analyserer ein stadig fleire fenomen i estetiske kategoriar, noko som er karakteristisk for ein variant av postmodernismen.⁷⁵

Denne påminningen fra Hellesnes er viktig. De bevegelsene som vi har observert i samtidskunsten i kapitlene over, kan kanskje beskyldes for å innebære en forveksling av en estetisk tenkemåte med en allmenn tenkemåte. Men stemmer det? Spørsmålet er komplekst. Hellesnes sier: «Bakgrunnen for kritikken min av dette mistaket er ein normativ teori om samfunnsmessig differensiering.» Hellesnes forsøker altså å tenke allment eller normativt omkring spørsmål som angår den problematiske spesialiseringen i det moderne samfunnet. Dette er en omfattende tematikk, men kort fortalt kan vi si at moderniteten innebærer en kritikk av Platons enhetslære, dvs. læren om at det finnes en ideell identitet mellom det sanne, det gode og det skjønne. For Platon hang de tre områdene kunst (som da omhandlet det skjønne), politikk (som omhandlet det gode) og vitenskapen (som omhandlet det sanne) sammen. Det var bare mulig å skille dem fra hverandre i de tilfeller hvor relasjonen mellom dem var blitt pervertert, for eksempel ved at kunsten plederte for det onde heller enn det gode. Modernitet i Max Webers forstand innebærer derimot en innsikt i at det skjønne kan være ondt og en løgn kan være vakker. Weber bruker poeten Charles Baudelaire og hans «vake» diktsamling *Ondskapens blomster* som eksempel. Dette er *kritisk*, men Weber gjør det mulig å leve med en slik *krise* ved å etablere et skille mellom feltene vitenskap, politikk og kunst. De fungerer ut fra ulike rasjonaliteter, mente han. Man kan nyte dårlig moral innenfor kunsten. Man kan etterleve en såkalt estetisk rasjonalitet, så sant man gjør det utelukkende innenfor estetikkenes område. Platons idealistiske enhetslære erstattes altså av en differensieringstese. Der Platon tolket avvik fra enheten som en perversjon, tolker man i dag motsatt drømmen om enhet mellom områdene som en perversjon. Fascisme og stalinisme er eksempler på moderne perversjoner i form av en estetisering av politikken. Statslederen får karisma lik en gud, og hans tilsynelatende godhet fremvises i form av overdådige makt demonstrasjoner, flaggparader, uniformering, palasser, monumenter, plakater og velklingende slagord. Webers differensieringstese har altså fått en fornyet aktualitet i etterkant av det 20. århundres store politiske tragedier. Ofte ble en delforklaring på tragedien knyttet til en sammenblanding av politikk og estetikk. Store deler av tysk romantisk kultur fra Hölderlin til Wagner og til filosofen Nietzsche ble til tider dyrket under nazismen. De ble tolket som dype og autentiske uttrykk for nasjonalsosialismen. Det faktum at deler av den tyske romantikken har fått en renessanse i dag, ser enkelte på som et faretegn. Blant filosofene har det dukket opp en heftig debatt omkring inter-

essen for Nietzsche. Hvorfor skal man nå på ny begynne å interessere seg for Nietzsche? Har vi ikke lært, spør kritikerne seg.

Hvorfor er denne debatten interessant med hensyn til norsk samtidskunst? Jo, det handler som sagt om hvordan man skal eller kan forstå kunst, hvordan man kan snakke om kunst, og ikke minst hvilken samfunnsrelasjon kunsten opererer med eller gjør operativ. Jeg skal ikke gjøre et stort poeng av Nietzsche her, men han representerer på underlige måter et stort og sammensatt problem for det 20. århundre som fremdeles er aktuelt i dagens kunstdebatt. Det er riktig at Nietzsche ble sitert av både Hitler og nasjonalsosialismens intellektuelle. Søstera til Nietzsche var en aktiv nasjonalsosialist. Hun redigerte (og sensurerte) deler av brorens skrifter slik at de var lett omsettelige for nazismen. Dette sies ikke for å unnskyldes noen av Nietzsches til tider drastiske uttalelser om overmennesket, men for å fremheve hvordan uheldige kontekster fremhever løsevne deler på bekostning av andre, som for eksempel Nietzsches sorg over jødehatet som han så i Tyskland. Spørsmålet om kontekstualisering og redigering tas ikke opp av Jon Hellesnes. Men dette tror jeg bare er en del av problemet Nietzsche for de nevnte filosofene. Det de ikke har vært i stand til å berøre i samme grad, er Nietzsches aktualitet. Hvorfor er han aktuell? Vi tror Nietzsches aktualitet berører noen av de utfordringer som dagens kunst preges av. Disse utfordringene kan vi kalle uttalelsens (ståstedets) og grensens problem. Nietzsches aktualitet innenfor samtidsfilosofien skyldes nettopp hans utforskning av nye talemåter, omskrivninger av tradisjonelle filosofiske problemer og ikke minst hans syn på kunsten som en sentral kilde til slike fornyelser. Nietzsche bevegde seg derfor på filosofiens grenser. Hans interesse for omskrivninger, talemåter og uttalelsens ståsted førte til en intens utforskning av sjangrer og til en utprøving av selvbiografiske skrivemåter som langt overgikk moderne filosofiske skrive- og talemåter. Jeg tror dette er en av de dypereliggende bekymringene for kritikere som Habermas og Hellesnes. Det ser man tydeligst i deres kritikk av Nietzsche-inspirerte filosofer som Jacques Derrida. Habermas valgte tidlig i debatten å kalle Derrida en litterat heller enn en filosof, blant annet fordi Derrida synliggjorde problemet *stilvalg* som et fortrenget filosofisk emne. Ignoreringen av *stil* til fordel for *sannhet* innebar for en moderne filosof at man skulle skrive uten stil (som om det var mulig). Måten Derrida synliggjorde sin egen talemåte, sitt eget uttalelsessted, på, dvs. fremvisningene av forutsetningene for at han talte som han gjorde, minnet Habermas altfor mye om en litterær og kunstnerisk strategi. Det lot seg altså ikke gjøre ut fra Habermas' begrensede begreps-

apparat å analysere Derridas resonnement innenfor en filosofisk rasjonalitet. Det var derfor bedre å plassere ham utenfor filosofiens grenser.⁷⁶

Grenser på spill

Nietzsche gjennomførte innenfor filosofien det Marcel Duchamp og avantgardistene gjennomførte innenfor kunsten et par tiår senere. De kritiserte grunnlaget for de tradisjonelle oppfatningene av de disiplinene de fungerte innenfor. Nietzsche kritiserte tradisjonelle sannhetspretensjoner innenfor filosofien. Dette gjorde han kritisk ved å se på de faktiske litterære og religiøse metaforene som preget store deler av filosofien på den tiden. Han lot oppmerksomheten gå i retning av måten filosofi ble bedrevet på, dvs. han så på filosofenes eget språk, han tok språket på alvor. Han avslørte sider ved den filosofiske praksis som den tradisjonelle filosofien lot være å tematisere. Noe av det samme gjennomfører Duchamp og avantgardistene. De godtok ikke at kunst primært handler om å lage skjønne gjenstander, men at kunstbegrepet selv er viklet inn i en rekke kategorier og institusjonelle forutsetninger som forblir utematisert av tradisjonell kunst. De sprenget kunsten innenfra slik Nietzsche sprenget filosofien innenfra. Når Hellesnes faktisk advarer mot at Nietzsche nå på ny har blitt «stoverein», skyldes det altså ikke at vi har glemt nazismen, men at vi på mange måter først nå befinner oss i en tilstand *etter* Nietzsche og Duchamp. Deres måte å bedrive filosofi og kunst på er ikke lenger et eksepsjonelt unntak, men snarere et selvfølgelig utgangspunkt for en stor gruppe kunstnere, filosofer og forskere innen en rekke disipliner – og det har tatt minst et halvt århundre før vi havnet i en slik tilstand.

Felles for de kunstverkene som har blitt analysert i denne rapporten, er undersøkelsen av vilkårene for de diskursene de beveger seg innenfor. Felles for litteratene er kryssingen av flere sjangrer som reiseskildring, biografi og essay. Disse nye grensedragningene og urenheterne i kunsten fremviser og problematiserer vedtatte grenseformasjoner som *roman*, *dikt*, *fotografi* og *maleri*. Solstads undersøkelse preges av at han skriver fra en *romanposisjon*, mens Larsson skriver fra en *lyrikkeposisjon*. Vibeke Tandbergs overskridelser skjer blant annet ved å sette tidligere atskilte praksiser opp mot hverandre. På den ene siden spiller hun på en rekke eldre kunstarter og selvfremstillingformer – malerkunst, selvportrett, teater, pantomime, maskespill – og nyere kunstarter og selvfremstillingformer som fotokunst, film, installasjon, happening, performance, computerbasert

kunst. I tillegg klinger disse kunstneriske formenes respektive vitensformer med, for eksempel naturvitenskapenes rom-, perspektiv- og persepsjonsstudier, de eldre menneskevitenskapene frenologi, fysiognomi, psykosomatikk, hysteri og bevegelsesstudier, og overvåkingsteknikker knyttet til foto, film, video og nye digitale medier. I de analyserte kunstverkene etableres det spenninger og fluktlinjer mellom teknikkene, kunststartene, sjangerne og teksttypene – og ikke minst, mellom de regimene som Hellesnes helst så at lå milevis fra hverandre: vitenskapen og kunststartene. Det er som om det er energien og spenningene i forholdet til vitenskapene og de ikke-litterære sjangrene som skaper kvalitetene i disse verkene, heller enn tradisjonelt sett artsspesifikke egenskaper som skjønnhet. Som vi har vært inne på tidligere, det er ikke fiksjonsaspektet som særpreger disse kunststrategiene, men snarere det reflekterende, en reflektert og lekende selviakttakelse. De etablerer en særegen form for kunnskapsrelasjon som former både det som sies, *og* den som taler. Kunstpraksisen er både form og formgiver. Samtidig muliggjør disse nye kunstformasjonene at flere iakttakelsesformer gjøres objektivbare. Kunsten gjør dem tilgjengelige for nye iakttakelser.

Niklas Luhmann mente at kunsten fremviser og objektiverer måter samfunnet og selvet iakttar seg selv på. Dette perspektivet får ny mening med de omtalte kunstnerne i denne rapporten. De ulike sjangrene, formspråkene og medieringene kan sees på som ulike måter å observere på, de er både observasjonsteknologier *og* objektiverte selviakttakelser. Den realistiske romanen fra Balzac var et effektivt instrument i observasjonen av det borgerlige samfunnet i Frankrike på 1800-tallet. De omtalte kunststrategiene i denne rapporten er langt mer polyvalente og heterogene. De kombinerer flere forskjellige strategier, teksttyper og sjangere. Som instrumenter eller teknologier blir de mer omfattende og sammensatte. De etablerer nye måter å tenke, å filosofere på – og ikke minst, nye måter å iakttar seg selv og andre på. De danner en observasjonsteknologi som vender blikket innover og utover samtidig, og de bruker en hel rekke linser eller sjangere for å gjøre dette, og alle gjennomgår den samme doble vendingen eller invaginasjonen. Det er galt å si at kunstverkene folder seg om seg selv. Det er ikke det som skjer, snarere tvert om. De ser like mye utover som innover på seg selv og sin egen praksis. Disse kunstneriske strategiene igangsetter ikke bare en estetisk relasjon, de befinner seg ikke bare innenfor en estetisk sfære; de vitner om både estetiske, etiske og logiske investeringer. De reflekterer over nye eller potensielle standarder for kunsten (det estetiske), for selvet (det etiske) og for tenkningen (det

logiske). De utspiller seg i relasjonen mellom sfærene, mellom sjangerne, formspråkene og mediene. En vurdering og en full verdsetting av disse strategiene krever et rikt monn av innfallsvinkler og investeringer som ikke vinner på å insistere på veletablerte og på forhånd fastlagte diskurs- og fortolkningsgrenser. Verdien ved disse strategiene kan sies å ligge i den risikoen de er villig til å ta, og det risikable ligger, for å si det kort, i den vågale overskridelsen av grenser. Disse verkene folder seg både utover og innover; de fremviser, viser frem, overskridelsene eller trafikken over grensen mellom verkenes utside og deres innside. Dette er med på å gjøre dem både fullendte og helt åpne, både autonome og ekstremt urene. Vår oppgave som rapportører, formidlere, intellektuelle, er ikke å advare mot disse foldingene eller mistakene, men å se hva de tilfører samfunnet og debatten på godt og ondt. Her må vi ikke forstå *debatten* simplistisk som en «ordveksling», men i all sin rikdom, som mer enn ord, mer enn argumenter, som både visuelle, perseptuelle og konseptuelle investeringer.

Institusjoner og fluktlinjer

Vi kan moderere Hellesnes' bekymring. Han mente at det estetiske mistaket «går ut på å forveksle den estetiske vurderings- og tenkjemåten med ein allmenn tenkjemåte». Problemet med denne oppfatningen er at den hviler på en rekke implisitte og utematiserte ideer. For det første, hva er «den estetiske vurderings- og tenkjemåten», går det an å snakke om en spesifikk estetisk tenkjemåte? Innenfor horisonten av en ideell romantisk estetikk fantes kanskje denne tenkjemåten som en spesifikk og egenartet tenkjemåte, men går vi nøyere til verks, som en rekke romantikkforskere og filosofer har gjort, kommer man oftere frem til at en slik spesifisitet er svært vanskelig å etablere. Friedrich Schlegel, Novalis og Nietzsche har produsert et gigantisk opus som det er vanskelig å spesifisere. Selv poeter som til tider forfektet en såkalt estetisme og en ren kunst, Huysmans, Mallarmé, Valéry og Proust, endte opp med å produsere en svært broket blanding bilder og refleksjoner i sine tekster. Dagens kunstnere har, som vi har sett, i kanskje enda større grad åpnet et territorium for kunst og refleksjon som er så mangslungent at mange gamle kategorier nå står for fall.

Vi skal ikke legge alle grenser bak oss. På ingen måte. Det har en viss verdi å opprettholde kunstakademier, forfatterskoler, estetiske fag, kunstnerstipendier, vide innkjøps- og stipendieordninger og kultursider med ansvar for kunst og estetikk. Men man må ikke se på disse institusjonene

som garantister for at en kunstner holder seg innenfor sine grenser eller baserer seg utelukkende på en «estetisk tenkemåte». Nei, disse institusjonene og de disiplinene de forfekter, finnes snarere som baser for investeringer i et spill, et politisk *og* estetisk spill. Disse basene representerer i ulik grad ekspertregimer på en tradisjon som kalles *Kunst*, og særlig de førstnevnte utdanner spilldeltakere til feltet, men det er viktig å ha klart for seg at den kunnskapen som investeres i spillet, i stadig høyere grad er blitt en kunnskap som i mindre grad kan kalles spesifikk. Dette skyldes ikke bare det faktum at det er lenge siden kunstneren ble sett på som en håndverker, altså en aktør med en spesifikk kunnskap knyttet til ett håndverk (hogging i stein eller tre, blanding av oljemalinger, brevskrivingskunsten, talekunsten, klassisk dans og stemmebruk). Den sammensetningen av energier som stimulerer kunstnerisk praksis i dag, er mindre spesifikk fordi vi har brutt med imperativene fra både håndverkstradisjonen (lær deg ett håndverk!) og den Clement Greenberg-aktige modernismen (utforsk ett mediums spesifikke egenskaper!). Og ikke minst, vi har brutt med disse tradisjonenes fremste tabu: forbudet mot å blande, forbudet mot urenhet. De praksisformene som man arbeider med innenfor kunstfeltet i dag, er paradoksalt nok en kunnskap som kontinuerlig forsøker å bryte ut av forestillingen om et homogent felt til fordel for et større spenningsfelt, et *potensielt* felt. Kryss og skjæringspunkter mellom kunnskapsformer og disipliner, og ikke minst fluktlinjer tvers gjennom bevoktede grenseområder, er stikkord og praksisformer innen kunstfeltet, som vi nå så vidt begynner å få et språk for å forstå. Disse praksisformene er blant de mest vitale innspillene i dagens offentlighet. Vi vet ikke alltid hvordan de skal forstås, brukes eller undersøkes, men skritt mot et språk, mot et mangfold av språk, som kan innskrive dem i en fremtidig politisk og demokratisk debatt, er blant de viktigste skrittene vi kan ta mot en ny og rikere offentlighet.

Noter

Forord, side 3

1. Eivind Røssaak: Postmoderne tider? Kunst og virkelighet i dag eller kan kulturpolitikken forhindre kunstens forsvinninger? I: Svein Bjørkås (red.): *Kulturelle kontekster: Kulturpolitikk og forskningsformidling bind I*. Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2002. S. 233–247.

Innledning, side 7–9

2. De siste ti årene har Norsk kulturråd produsert og publisert om lag 40 større og mindre rapporter i en egen rapportserie, se oversikt på www.kulturradet.no.
3. Kapittel 2 er tidligere publisert i en lengre versjon, se Eivind Røssaak: Kunstens møte med massemediene. I: Siri Meyer og Svein Bjørkås (red.): *Risikoner: Om kunst, makt og endring*. Oslo: Norsk kulturråd – rapport 33, 2004:64–83.
4. *Det politiske* tenkes her i motsetning til *politikk* (dvs. partipolitikk). Det politiske tenkes snarere som det som angår vilkårene for atferd, språk og humanitet. Dette skillet er velkjent i fransk filosofi, og kommer til uttrykk i f.eks. Philippe Lacoue-Labarthe og Jean-Luc Nancy: *Retreating the Political*. London: Routledge, 1997.

Kapittel 1, side 11–26

5. Postmodernismen er et omfattende fenomen. Her tenkes den snevert som en kategori som dekker teoretiske, kunstneriske og estetiske diskurser, heri inkludert poststrukturalismen og dekonstruksjonen. For en mer omfattende diskusjon av termen postmodernisme kan man oppsøke bøker av bl.a. Scott Lash (*Sociology of Postmodernism*,

- 1990), Frederic Jameson (*Postmodernism*, 1991) eller undertegnedes gjennomgang av dette feltet i *Det postmoderne og de intellektuelle*, Oslo: Spartacus, 1998.
6. Begrepet *diskursiv formasjon* eller *diskursformasjon* er hentet fra Michel Foucault. Vi baserer oss særlig på begrepets bruk i kunstteorien og da særlig litteraturteoretikeren Stephen Greenblatts bruk av begrepet. Greenblatts teori og dens relasjon til Foucault er diskutert i E. Røssaak *op.cit.* 1998.
 7. Se Siss Vik: Den biografiske vendingen i skjønnlitteraturen. *Morgenbladet* 5. juli 2002; Jon-Ove Steihaug: *Abject/informeltrauma: discourses on the body in American art of the nineties*. Oslo: FOR ART, 1998; Eirik Vassenden: Risiko i litteraturen. *Vagant 1–2/2003*; Geir Gulliksen: *Virkelighet og andre essays*. Oslo: Oktober 1996. Se også de omfattende danske antologiene av Britta Timm Knudsen og Bodil Marie Thomsen (red.): *Virkelighedshunger: nyrealismen i visuel optik*. København: Tiderne skifter, 2003; og Karin Petersen og Mette Sandbye (red.): *Virkelighed, virkelighed! Avantgardens realisme*. København: Tiderne skifter, 2003.
 8. De nevnte tenkerne står likevel for et bredt og interessant forfatterskap omkring disse tendensene. Det finnes en del sentrale bøker på norsk av Jürgen Habermas (*Borgerlig offentlighet*, orig. 1962), Richard Sennett (*Intimitetstyranniet*, 1974) og Christopher Lasch (*Den narcissistiske kultur*, orig. 1980). En klassiker av Daniel Bell er *The Cultural Contradictions of Capitalism* (1978).
 9. Se særlig Michel Foucault: *Seksualiteten historie. Bind I–III*. Overs. av E. Schaanning. Oslo: Exil, 1999–2002.
 10. Alle sitater i dette avsnittet er hentet fra Michel Foucault: At skrive sig selv. Overs. av N. Brügger og O. Vigsø, i N. Brügger et al. (red.): *Foucaults masker*. Oslo: Spartacus, 1995.
 11. Michel Foucault: *op.cit.* 1995:189.
 12. En fin introduksjon til Luhmanns systemteori er Georg Kneer og Armin Nassehi: *Niklas Luhmann – introduksjon til teorien om sociale systemer*. Overs. av N. Mortensen, København: Hans Reitzels Forlag, 1997. Se forøvrig hovedverket N. Luhmann: *Sociale systemer: Grundriss til en almen teori*. Overs. av J. Cederstrøm et al. København: Hans Reitzels Forlag, [1984]/2000; N. Luhmann: *Art as a Social System*. Overs. av E.M. Knodt. Stanford: Stanford U. Press, [1995]/2000; og N. Luhmann: *The Reality of the Mass Media*. Overs. av K. Cross. Oxford: Polity Press, [1996]/2000.
 13. Det hersker en viss uenighet om hvordan begrepet *Selbstbeobachtung* skal oversettes. En norsk innføringsbok bruker «selvbetrakning» (se Terje Rasmussen: *Luhmann: kommunikasjon, medier, samfunn*. Bergen: Fagbokforlaget, 2003). På engelsk brukes gjerne «self-observation», på dansk brukes gjerne «selviagttagelse». Vi har oversatt Luhmanns *Selbstbeobachtung* med «selvbetraktning» for å skille det fra vår rapportens begrep «selviakttakelse».
 14. Sitatene er hentet fra Kjetil Jakobsens doktoravhandling, *Kritikken av den rene autonomi*, Oslo: Unipub, 2004, se særlig kapittel 3. Den inneholder en omfattende utlegning av Luhmanns kunstteori.
 15. Et mulig paradoks i Frieds interessante artikkel er at kritikken hans passer heller dårlig på det han ville kritisere nemlig, minimalismen, men den passer godt på neoavantgardens performancekunst, den er oftere *teater* i Frieds mening. Se M. Fried: Kunst og objekthalitet [1967]. Overs. av S. Grøgaard. *Agora nr. 4/2000–1/2001*:42–67.

16. Kanskje et brudd med denne nære relasjonen til massemediene kommer først med den såkalte høymodernismen innenfor romanhistorien med forfatter Virginia Woolf og Samuel Beckett. Høymodernismen satte kravet om et «annet språk» (enn medienes) svært høyt.
17. Jeg tenker på arbeidene til Erich Auerbach på litteraturfeltet og E.H. Gombrich på kunstfeltet.
18. John Ellis: *Seeing things. Television in the Age of Uncertainty*. London: I.B. Tauris Publishers, 2000. S. 31.
19. Se f.eks. Thomas Jung: *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002.
20. Vi skal ikke se på reality-tv her, men viser likevel til en del relevant litteratur på området. Medieforsker Espen Ytreberg har lansert begrepet *selvspill* som en fin betegnelse på den type selvscenesettelse som en del nye massemedieformater inviterer til. Man skal innmontere seg selv og det private, men på en måte som samtidig innebærer en rollespillaktig distanse (se E. Ytreberg: *Selvspill i radio. «Mamarazzis» ukonvensjonelle popjournalistikk*. Oslo: Unipub, 2002). Også forskere som Anne-Britt Gran (i *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*. Oslo: Dinamo forlag, 2004) har nylig utforsket den nye selvscenesettelsesmentaliteten. En teoretisk studie av beslektete fenomener finnes i Hans Hauge: *Liv og litteratur i risikosamfunnet*. Århus: Forlaget Modtryk, 1998.
21. Også litteraturprofessor Kjersti Bale kom nylig frem til en konklusjon som til dels faller sammen med denne undersøkelsen. Hun oppsummerer tilstanden slik: «To allerede velkjente påstander om tendenser i de siste tiårenes norske litteratur, er at 80-tallslitteraturen var preget av selvreflekterende språkekspesimering og 90-tallslitteraturen av en vending mot virkeligheten. Jeg vil hevde at disse både avløses og videreføres på 2000-tallet av en tendens til utforskning av den litterære institusjonen, ofte ved hjelp av humor, ironi og parodi.» (Se Kjersti Bale: *Tendenser i nyere norsk litteratur*. *Nytt Norsk Tidsskrift* 3–4/2004:444).
22. Bøkene finnes på engelsk. Se Jean-Luc Nancy: *An Inoperative Community*, 1991, Maurice Blanchot: *The Inavowable Community*, 1988 og Jacques Derrida: *Politics of Friendship*, 1997.

Kapittel 2, side 27–39

23. Roman Jakobson: Hva er poesi? Overs. av E.B. Hagen i A. Kittang: *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, [1933]/2003. Side 124.
24. Begrepene *massemedia* og *massemedier* vil brukes noe om hverandre i dette kapitlet. Det skyldes at vi på den ene siden snakker om massemedia som et moderne, mytisk, monolittisk uhyre, og på den andre siden brukes massemedier/ene i mer konvensjonell forstand først og fremst om utviklingen av aviser, radio og tv, og primært om deres funksjon som moderne nyhets- og skandalemedier. Begrepet massemedier dekker her altså ikke tekniske medier som trykkekunst (bøker), digitale medier (IKT) eller populære medier som film, DVD, CD-er, osv.

25. Jeg baserer meg her delvis på Marius Wulfsberg doktoravhandling: *Det litterære rommet: en studie i Stéphane Mallarmés og Maurice Blanchots forfatterskap*. Oslo: Det historisk-filosofiske fakultetet, Universitet i Oslo: Unipub, 2002.
26. Walter Benjamin: *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*. Overs. av T. Karlsten. Oslo: Gyldendal, 1975.
27. For ordens skyld minner jeg om at jeg nå ikke snakker om litteraturens og kunstens møte med massemediene i betydningen Gutenbergs trykkpresse (jf. Marshal McLuhans medieteorii). Jeg snakker om den moderne litteraturen og kunstens møte med de moderne nyhetsmediene, de første boulevardavisene og lignende.
28. Denne tesen om Baudelaires paradigmatisk rolle utvikles flere steder i Walter Benjamins forfatterskap, bl.a. i hovedverket: *Paris, 1800-talets hovedstad: passgearbetet. Bind I–III*, overs. av U.P. Hallberg, Stockholm: Symposion 1992, og i artikkelen «Om noen motiver hos Baudelaire», overs. T. Karlsten i A. Kittang mfl. (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 1991.
29. Charles Baudelaire omtaler dette som kunstens evne til ikke bare å representere virkeligheten, men til å være eller falle sammen med det vesentlige i nået: «sa qualité essentielle de présent» (Charles Baudelaire: *Le Peintre de la vie moderne. I: Charles Baudelaire: Critique d'art*. Paris: Gallimard, 1992. Side 344). Den norske oversettelsen bruker i stedet uttrykket «er samtid» (Charles Baudelaire: *Kunsten og det moderne liv*. Overs. av K.A. Haugen. Oslo: Solum, 1987. Side 102).
30. Charles Baudelaire: *Prosadikt*. Overs. av T. Stubberud. Oslo: Dreyer, 1981. Side 14.
31. Det finnes også forskere som mener at prosadiktet ikke er en egen sjanger, men heller en glidende mellomtilstand midt mellom prosaen og poesien, midt mellom diktet og novellen, midt mellom diktet og artikkelen, at prosadiktet er både postpoetisk og preprosaisk. For mer om dette og det franske prosadiktets utvikling, se Marit Grøtta: *Prosadiktet. En prosaisering. Baudelaire, Mallarmé, Michaux og Ponge*. Hovedfagsoppgave i litteraturvitenskap: Universitetet i Oslo, 1998.
32. Disse to prosessene betegnes ofte innenfor kunsthistorien som henholdsvis modernismens første og andre fase. Den første fasens paradigmatisk uttrykk er Manets *Olympia*, og den andre fasens er Duchamps *Fountain*. Man kunne antakelig konstruert et lignende skjema innenfor de andre kunststartene også. Innenfor scenekunsten kunne man tenke seg at det Peter Szondi har kalt Ibsens prosaisering av teatret, som i tid delvis faller sammen med Baudelaires prosaisering av poesien, utgjør den første modernismefasen, og at for eksempel ekspresjonismen og absurdismen (og Artauds ekstremisme) i teatret utgjør den andre modernismefasen. På musikkfeltet kunne man kanskje tenke seg at utviklingen fra Wagner til Schönberg og Stravinskij danner en lignende prosess. Hvis man videre skulle fastholde en slik monolinær pedagogisk historiografi, kan man innenfor litteraturfeltet si at utviklingen går fra Baudelaires prosaisering av poesien til Woolfs og Joyces poetisering av romanen.
33. Baudelaire: *op.cit.*: side 120.
34. Relasjonen kunst/ikke-kunst er blitt diskutert i store deler av den moderne estetikk- og modernismedebatten. For Paul de Man (i «Literary History and Literary Modernity» i hans *Blindness and Insight*, 2nd edition, London: Methuen & Co, 1983) er Baudelaire den kunstneren som tidligst og tydeligst aktualiserer denne problematikken innenfor modernismen. De Man trekker imidlertid linjene for denne debatten helt tilbake til

- kampen mellom de gamle og de moderne på Det franske akademiet på 1690-tallet. Andre sentrale tekster som tar opp kunst/ikke-kunst-relasjonen på en pregnant måte, er blant annet Theodor W. Adornos *Estetisk teori*, overs. A. Linneberg, Oslo: Gyldendal, 1998; Roland Barthes: *Litteraturens nullpunkt*, overs. L. Tufte, Oslo: Cappelen, 1970; og Thierry de Duve: *Kant after Duchamp*, Cambridge: The MIT Press, 1996.
35. Det er ikke plass til å ta for seg alle detaljene i randsoneologikkens brokete felt her, men jeg har forsøkt andre steder: Se for eksempel Eivind Røssaak: *Sic. Fra litteraturens randsoner*. Oslo: Spartacus Forlag, 2001. Eivind Røssaak: *Postmoderne tider. Kunst og virkelighet i dag – eller kan kulturpolitikken forhindre kunstens forsvinninger?* I: S. Bjørkås (red.): *Kulturelle kontekster. Kulturpolitikk og forskningsformidling, bind I*. Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2002.
 36. I Tyskland har man viet en storstilt utstilling til denne typen «død» eller randsoneproblematikk (se katalogen, Bruno Latour og Peter Weibel (red.): *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Karlsruhe: Center for Art and Media, 2002). Kunstfilosofen Arthur C. Danto har skrevet om kunstens død fra Hegel til Andy Warhol i *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.
 37. Sitert etter den norske oversettelsen av Marshall McLuhans *Understanding media* (1964), som har tittelen: *Mennesket og media*. Overs. av O. Angell. Oslo: Pax, 1997. Side 189.
 38. Det påpekes ofte i estetikken at det er en sammenheng mellom det sublime og det monstrøse. Man kan kanskje si at massemediet er monstrøst og for så vidt, og dette er blasfemi, sublimt – i den forstand, hvis det kan fattes, at det sublime også ble forbundet med noe ufattelig, skremmende, avgrunnsdypt som man både fryktet og æret – i den forstand, hvis det kan fattes, at man ble tiltrukket av det. Det kan tenkes at den modernistiske roman, jf. poenget om modernismens andre fase slik den ble beskrevet over, utviklet seg parallelt *med* og *mot* det monstrøse ved massemediet. Dette kan man kanskje se i den nye kunstens desentrertethet og splittethet. Alle de store modernistiske romanene, av Kafka, Proust, Joyce, Woolf og Musil, har en slik skremmende og monstrøs side ved seg, som ofte knyttes til det polyloge og heterogene ved deres struktur. De så å si både henger og ikke-henger sammen samtidig. De eser.
 39. Walter Benjamin: Om noen motiver hos Baudelaire. Overs. av T. Karsten i A. Kit-tang mfl. (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 1991. Side 315–316.
 40. Her kan selvfølgelig en rekke faktorer spille inn: artisten Håvve Fjells status som kunstner, denne utstillingens status innenfor kunstfeltet, samt konkurrerende utstillinger og kunstdebatter som eventuelt pågikk samtidig.
 41. Store deler av Norsk kritikerlags medlemsblad, *Krit.sirkelen* nr. 17 og særlig nr. 18/1999, var viet denne oppsigelsessaken.
 42. Mark Poster skriver om en overgang fra «the broadcast model» til en «second age of mass media»: «In film, radio, and television, a small number of producers sent information to a large number of consumers. With the incipient introduction of the information «superhighway» and the integration of satellite technology with television, computers and telephone, an alternative to the broadcast model, with its severe technical constraints, will very likely enable a system of multiple producers/distribu-

- tors/consumers, an entirely new configuration of communication relations in which the boundaries between those terms collapse. A second age of mass media is in the horizon.» (Mark Poster: *The Second Media Age*. Cambridge: Polity Press, 1995. Side 3). Mark Poster utdyper sine synspunkter ytterligere i en samtale i Eivind Røssaak: *Det postmoderne og de intellektuelle. Essays og samtaler*. Oslo: Spartacus, 1998.
43. Jeg ser ikke bort fra at bevegelsen henimot heterogene minoriteter også vil besvares av en voldsom «macdonaldisering» eller en homogeniseringens glade latskap.
 44. Se blant annet Marit Strømmen: Kunst er alltid politisk (et intervju med kunstneren Gard Eide Einarsson), *Klassekampen* 30.12.02. Gard Eide Einarsson diskuterer også denne problemstillingen i et intervju med multikunstneren Vito Acconci i *UKS-forum* 4/2002 (Gard Eide Einarsson: A Talk with Vito Acconci).

Kapittel 3, side 41–57

45. Walter Benjamin [1936]: Kunstverket i reproduksjonsalderen. I: W. Benjamin: *Kunstverket i reproduksjonsalderen: Essays om kultur, litteratur, politikk*. Utv. og overs. av T. Karlsten. Oslo: Gyldendal, 1975.
46. Se kapitlet «Modsigelse og konflikt» i N. Luhmann: *Sociale systemer*, 2000.
47. I debatten om nyere fransk litteratur har det vært hevdet av forskere som Michel Deguy at dette trekket ved litteraturen har gjort filosofen Jacques Derrida til en av de viktigste fornyerne av det franske språket i siste halvdel av det 20. århundre, og Derridas påvirkning på f.eks. Larssons skrivemåte er til tider åpenbar, og han innrømmer det også selv i et lengre dikt i *Natta de mina*.
48. Dvs. innkjøpsordningen er for tiden i ferd med å utvides til å omfatte også visse typer «verdifull sakprosa».
49. Vi siterer fra den svenske originalutgaven, S. Larsson: *Natta de mina*. Stockholm: Norstedt, 1996. Et utvalg av Stig Larssons sene tekster finnes også i norsk oversettelse, se S. Larsson: *Åpenhjertig på en ny måte*. Overs., utv. og etterord av E. Stueland, forord av H. Engdahl. Oslo: Tiden, 2004.
50. Hvem er egentlig Schmidt? Det finnes så mange. En av mine informanter svarte følgende i en e-post: «Det rör sig om Arno Schmidt, den underbara galningen. Stig hade lagt märke till att det förekommer en «Jacobis dotter» både i Joseph Conrads novell «A Smile of Fortune» (i samlingen Twixt Land and Sea) och i Arno Schmidts gigantiska roman *Zettels Traum* (i Conrads fall mera exakt «Jacobus's daughter»). Denna omständighet kunde Stig inte gärna betrakta som en slump. HE.»
51. En kritiker beskriver treffende sitt møte med S. Larssons sene tekster, i en anmeldelse av det norske Larsson-utvalget som nylig utkom: «Stig Larsson spiller med seg selv og leserens hode på en helt særegen måte. De er en slags distraksjoner, ser det ut til, hvor famlingen kommer for den klare talen, hvor et fravær (av tanke) går sammen med et nærvær (av en bevissthet).» (Susanne Christensen: «Konsentrert på en annen måte.» *Morgenbladet* 24. desember 2004–6. januar 2005:58).
52. Sitert etter Hans Fredrik Dahl et al. (red.): *Kinoens mørke og fjernsynets lys: Levende bilder i Norge gjennom hundre år*. Oslo: Gyldendal, 1996. S. 289.
53. Etter redaktørskiftet i *Vinduet* i 2005 ble det annonsert at nettsatsingen tones ned.

Kapittel 4, side 59–77

54. Ina Blom intervjuet i Jon Refsdal Moe: Med Ina Blom i Babylon. *Morgenbladet* 1.–7. august 2003.
55. Antallet menn er noe usikkert. Katalogteksten til Tandbergs retrospektivutstilling ved Astrup Fearnley opererer med 10 menn, andre tekster om Tanberg opererer med 11 menn og altså 11 bryllup. Vi følger den siste katalogteksten fra Astrup Fearnley: 10 menn.
56. Se særlig i verket *Seksualitetens historie, bind 1*.
57. Fredric Jameson er kjent for bl.a. sin bok *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), hvor han i manges øyne feilaktig kritiserer en rekke postmoderne kunstnere innenfor alle kunstarter, som bl.a. Andy Warhol, for bare å skape «tomme overflater».
58. Se bl.a. Walter Benjamin: *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*. Overs. av T. Karlsten. Oslo: Gyldendal, 1975.
59. Clement Greenberg: Modernistisk maleri [1960]. I: C. Greenberg: *Den modernistiske kunsten*. Overs. av A. Øye. Oslo: Pax, 2004. S. 141.
60. I dag kritiseres denne holdningen av flere grunner. For det første, hva innebærer denne mediumsorienteringen, og hvor riktig er denne beskrivelsen av modernismen? Ser man på noen av de filmkunstnerne som tok mediumsspørsmålet på alvor, er resultatet svært sammensatt – og urent. Mange av dem arbeidet bokstavelig talt fysisk med filmrullen, ikke ulikt Jackson Pollocks *drip-paintings*. I stedet for å fremkalle filmen, skrapte man på den (som i Georg Landows *Film In Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles*, osv., 1965–66; Wilhelm og Birgit Hein, *Rohfilm*, 1968), perforerte den med en hullmaskin (Dieter Roth, 1965), malte på den (Harry Smith brukte fett, maling, tape og spray på 35 mm filmmateriale allerede i 1947), dekte den med fingeravtrykk (Peter Weibel: *Fingerprints*, 1967) eller limte sommerfugler på den (Stan Brakhage: *Mothlight*, 1963). Men kan ikke det å male på en filmrull like mye være et urent møte mellom to (potensielt sett konkurrerende) estetiske praksis- og representasjonsformer (malekunst og filmkunst), som en undersøkelse av det ene mediets materialitet?
61. For mer om dette se bl.a. Arild Fetveit: Modernisme, medieforskning og fotografiets digitale forvandling. I: *Mediært 3/2003*.
62. Mange forskere er uenige om hva overgangen til bruken av digitale billedbehandlings-teknikker har å si for foto- og billedkunst. En av de som tidlig snakket om drastiske omveltninger og en post-fotografisk tidsalder, var William T.J. Mitchell i *The Reconfigured the Eye: Visual Truth in the Post-Photographical Era*. Cambridge MA: The MIT Press, 1992. Han mener bl.a. at digital billedbehandling fører fotografiet nærmere malerkunsten.
63. Lev Manovich: *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001. Side 25–26.
64. Poengene i hakeparentesene er Manovichs egne ord oppsummert av undertegnede.
65. Resultater av denne avanserte forskningen finnes overalt (i medisin, industri, romfart, overvåkning, i filmeffekter, osv.). Det har også blitt eksperimentert med datamaskiner som kan skrive dikt og romaner, *bots* som har blitt lagt ut på Internett (det er programmer som kan simulere samtaler), og New York University designet et virtuelt

teater med virtuelle skuespillere som justerte atferden sin i *real-time* ut fra brukerens reaksjoner. Ved MIT har man også utviklet et *smart camera* som kan følge visse typer handlinger. Det er denne teknologien som brukes i fjernstyrte raketter og såkalt smarte fly, fly uten pilot. Man regner med at om kort til vil det være vanlig med et grensesnitt hvor datamaskinen snakker til deg. Men den viktigste egenskapen i forbindelse med automatisering er nok, som Manovich sier, evnen og muligheten til å ordne enorme mengder nytt og gammelt stoff på mediedatabaser, som i enkelte tilfeller bare er et museklikk unna. De gamle medieteknologiene, fotokameraet, filmkameraet, kassettspilleren, lydbåndopptakeren, videospilleren, osv., gjorde at vi akkumulerte enorme mengder mediemateriale som ble lagret i foto-, film- og lydarkiver verden over. I den nye medierevolusjonen kan disse nå lagres i store mediedatabaser, og den gamle drømmen om det totale biblioteket kan potensielt sett realiseres. Dette har ført oss inn i et nytt mediesamfunn hvor spørsmål om tilgang, gjenbruk og derav følgende opphavsrettslige problemer dessverre på sett og vis har blitt et mer presserende problem, enn ønsket om å skape nye bilder. Dataprogramutviklere og hackere snakker derfor om en ny type avantgarde, som vil være dem som lager programmer, fora eller nye offentlige, dvs. virtuelle, nettsteder, som kan organisere og tilgjengeliggjøre mest mulig materiale gratis.

66. Stikkord her er menybasert interaktivitet (velg-hvor-du-vil-gå-inn), hypermediering (fotnoteprikket), periodevise oppdateringer (supplementer, nye paratekster) og ikke minst «skalabilitet» (ulike utgaver), dvs. at det samme objektet kan komme i flere varianter, størrelser: nærbilde eller fjernbilde. I tillegg har man *auto summarize*-funksjoner. Fotnotens renessanse i den postmoderne litteraturen (som hos John Erik Riley, Dag Solstad eller parentesene til Ole Robert Sunde) kan i dag reflekteres over som en versjon av dataalderens prinsipper (hypertekst, osv.) anvendt eller imitert i et gammel medium, boken.
67. Punktene oppsummerer noen poenger fra Martin Lister: *Photography in the age of electronic imaging*. I: Liz Welles (red.): *Photography*. London: Routledge, 1997.
68. P. Wombell: *PhotoVideo: Photography in the Age of the Computer*. London: Rivers Oram, 1991.
69. Vivian Sobchack: *The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic 'Presence'*. I: Hans U. Gumbrecht og K.L. Pfeiffer (red.): *Materialities of Communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
70. For mer om dette, se D.N. Rodowick: *Reading the Figural, or, Philosophy After New Media*. Durham: Durham University Press, 2001.
71. Roland Barthes: *Det lyse rommet: Tanker om fotografiet*. Overs. av K. Stene-Johansen. Oslo: Pax, [1980]/2003. Side 108f.
72. Jean Baudrillard: *Simulacra and Simulations*. I: J. Baudrillard (red. M. Poster): *Selected Writings*. Cambridge: Polity Press, 1988. Vi går fra *reference* til *divine irreferance*, ifølge ham.
73. Også på dette feltet har særlig kvinnelige forskere som Donna Haraway gått lengst i å tenke ut nye værensformer, deltakelsesformer og politiske former. Store deler av forskningen på dette området er samlet i Kristin Asdal et al. (red.): *Teknovitenskapelige kulturer*. Overs. av E. Røssaak. Oslo: Spartacus, 2001.

Kapittel 5, side 79–89

74. E. Røssaak: *Sic. Fra litteraturens randsoner*. Oslo: Spartacus, 2001. Side 99.

Kapittel 6, side 91–96

75. Jon Hellesnes: Det estetiske mistaket. *Klassekampen* 17.12.2004:8–9.

76. Denne kritikken av Derrida finnes også hos Skjervheim og Hellesnes. Undertegnede har analysert denne debatten mer utførlig annet sted; se E. Røssaak: *Det postmoderne og de intellektuelle*. Oslo: Spartacus, 1998.