

Åsmund Thorkildsen

Ungkarsspill

Fra racerbanens depot til galleriets *style site*

Hva ser Dag Alveng gjennom kameranlinsen? Hva ser han gjennom front-ruten? Hva er det han egentlig tenker når han passerer en motstanders bil under et løp? Hva kommer det av at det i fotografers og window shopperes og baneløpkjøreres og avantgardekunstneres virksomhet så ofte erfares en avstand, et skille, en forsinkelse – et stort glass som skiller dem fra det de egentlig er ute etter? Det handler om lyst og berømmelse, om konkurranse og troféjakt. Og det handler i stor grad om kunsten og kjønnsrollene i den moderne og postmoderne verden.

Hva er det som knytter Dag Alvengs arbeid som fotograf til hans lidenskap for baneløp med italienske biler? I et første møte med denne interesseforskynningen kan det synes som om det ene er en karriere og det andre er en hobby. Det er det vel også, men Alveng insisterer på at baneløpkjøringen er et *kunstprosjekt* som skal presenteres som utstilling, sammen med fotografier. Alvengs karriere som internasjonalt anerkjent fotokunstner går flere tiår tilbake, mens baneløpskjøringen har pågått i en syv-åtte års tid, omtrent like lenge som det tok Marcel Duchamp å sette strek for arbeidet med det komplekse, uavsluttede verket *The Bride Stripped Bare, by her Bachelors, Even* (1915–23), populært kalt bare *Det store glasset*.

Jeg skal i det forestående lese Alvengs kunst i lys av Duchamps og den tidlige avantgardens interesse for biler. En viktig inspirasjon for Marcel Duchamps *Store glass*, var en biltur tidlig på 1900-tallet sammen med vennen Francis Picabia, en bilgal dadaist og ektemannen til den vakre Gabrielle Buffet, som var med på turen, og som Duchamp skal ha næret sosialt uakseptable, lidenskapelige følelser for. Bilturen mellom Paris og Jura er blitt viktig i Duchamp-litteraturen, omtalt av bl.a. Linda Dalrymple Henderson i boken *Duchamp in Context* (1998).¹ Denne turen gikk gjennom et pastoralt landskap. Billyktene og lyskjeglen, bevisst-

heten om den umulig realiserbare kjønnsakten, og det faktum at det var i Jura Duchamp var innrullert som soldat (i uniform!) under opprustingen til den første verdenskrig, gir retningen til arbeidet både til *Det store glasset* og *Étant donnés*, slik disse blir lest i dette essayet. Åpenbaringen for Duchamp var altså en biltur gjennom landskapet koblet til ikke-fullendt erotikk. Med på bilturen var også Guillaume Apollinaire, ikke bare venn av Duchamp, men en av de mistenkte i forbindelse med tyveriet av Mona Lisa fra Louvres vegger på akkurat denne tiden, et tyveri med betydning for utviklingen av Duchamps verk, men mer om det mot slutten.

Glasset blir derfor den første termen i forenklingen som former den følgende fortellingen. Og det er i tillegg til bilens frontrute, kamaraets linser og glassnegativer, særlig ett glass av betydning her, og det er butikkvinduet. Marcel Duchamp har skildret hvordan det å stå foran et butikkvindu og se inn på de varer som er utstilt kan sammenlignes med seksuelt begjær, og nesten med kjønnsakten. Han bruker faktisk ordet «samleie» om det som skjer når man ser gjennom et glass og begjærer det som er på den andre siden.²

Det er nødvendig å forenkle for å kunne begrense de termer som gjør det mulig å skrive rasjonelt om noe så flyktig og komplekst som det å skape kunst i en moderne verden, der alt, selv landskapet og kvinnekroppen, ses fra bilen og i bygatene, speilet i og gjennom butikkvinduer. Det er en verden der menn setter ut som ungarer og der det kvinnelige dominerer gjennom allegoriske skikkelser som dekker store deler av ungkarenes synsfelt. Glassets transparens er en av de viktigste metaforer for modernitet: tett, men gjennomsiktig; tungt, men tilsynelatende lett, viser ting helt nært, men hindrer berøring. Glasset er bare en av mange «mediatorer», som preger de fleste erfaringsmodi i en moderne og postmoderne formidlet verden.

Marcel Duchamp
*The Bride Stripped Bare
by Her Bachelors, Even*
eller *The Large Glass*,
1915-23/1961
Moderna Museet,
Stockholm

¹ Øivind Storm Bjerke har gjort meg oppmerksom på denne referansen.

² The question of shop windows. To undergo the interrogation of shop windows ... The exigency of the shop window ... The shop window proof of the existence of the outside world ... When one undergoes the examination of the shop window, one also pronounces one's own sentence. In fact one's choice is «round trip». From the demands of the shop windows, from the inevitable response to shop windows, my choice is determined. No obstinacy, ad absurdum, of hiding the coition through a glass pane with one or many objects of the shop window. The penalty consists in cutting the pane and in feeling regret as soon as possession is consummated. Q.E.D. Marcel Duchamp, Neully, 1913. Siteri fra Marcel Duchamp, «A l'Infinitif, Speculations», Ed. Michel Sanouillet and Elmer Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp* (1973), Da Capo Press, reprint 1989, side 74.

Maskinen blir den andre term. I 1900-tallets fotografiske kunst er kameraets struktur som mekanisk billedmaskin tydelig helt fram til digital, elektronisk billedproduksjon endrer apparaturen, selv om det ytre kameradesign er beholdt, og det kanskje viktigste glasset – linsen – fremdeles er en vesentlig del av billedmaskinen. Og innen store deler av den modernistiske kunsten blir maskinen en metafor – eller snarere en stedfortreder – for det organiske. Dette har stor betydning for fremstillingene i dette essayet. For ikke bare maskinen, men maskinen i form av en automobil, var en utvalgt størrelse i kunsten allerede i Marinettis *Futuristiske Manifest* fra 1909. I punkt 4 skriver han de kjente linjene: «We declare that the splendor of the world has been enriched by a new form of beauty: the beauty of speed. A race-automobile adorned with great tubes like serpents with explosive breath ... a race-automobile which seems to rush over exploding powder, is more beautiful than the *Victory of Samotrace*.»³

Det er to forhold som allerede her må nevnes: For det første at det er en klassisk skjønnhet, plassert i Louvremuseet, i samme bygning som Mona Lisa, som er eksemplet hos Marinetti. Denne tidens kvinneideal er uttrykt i *la Belle Époque*s mytologisk, sensuelle figurfremstillinger. For det andre, denne assosiasjonen forsterkes ved beskrivelsen av de synlige motorrørene og slangene som kveilende slanger. Ikke bare er det et velkjent symbol fra beretningen om Adam og Eva, det var et symbol knyttet til farlig orientalistisk seksualitet gjennom de elegante bil-



Marcel Duchamp
Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage... (Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas...) 1946–66. Philadelphia Museum of Art.

ment» i Storbritannia og redaktør for *The Car Illustrated Magazine* fra 1902 av. Lord Douglas blir i denne sammenhengen en ungkar, og Eleanor Thornton en brud.

Det hører med til den moderne urbanitetens fremmedgjøring og hygienismens rasjonalitet å omtolke organiske strukturer og funksjoner til mekanisk konstruerte systemer der fragmenter settes sammen slik at de funksjonerer omtrent som en fysisk organisme – når det, som i organiske strukturer, tilføres energi. Denne forskyvningen ses i en del grafiske fremstillinger og bilder fra mellomkrigstiden, spesielt tydelig der det eksplisitt heter «Der Mensch als Industriepalast», som er overskriften på en planse til publiseringen av Fritz Kahns bok *Das Leben des Menschen*, Stuttgart (1926–31). På slutten av 1920-tallet var dadaismens (Duchamp, Francis Picabia, Max Ernst, Raol Hausmann, Hannah Höch) bruk av disse metaforene altså så innarbeidet at de kunne legges ut rent didaktisk i form av en plakat med naturfagundervisningens entydighet. Energi – i form av fossefall (elektrisitet), gass (flamme, opplysning og varme), olje (til forgasser, eksplosjon og smøring) – blir termer som legges inn under headingen: maskin.

Ungkar blir den tredje termen. Den har underlagt seg dandyen, flanøren, beileren, den identitetskritisk søkende kunstneren og dennes jakt på en plass i den effektivt administrerte verden. Ungkaren er en urban mann i det moderne og postmoderne. Ungkaren som en gitt størrelse entrer arenaen og bestemmes deretter av Glasset og Maskinen.

Han gjør det gjennom sin aktivitet mulig å knytte det erotisk ladede relasjonsspillet til det som befinner seg bak glasset og å benytte maskinen som apparat for lystproduksjonen og retningsgiver mot begjærsobjektet. Ungkar er en maskulin term. Ungkarspilllets deltagere er menn, men det utspilles overfor kvinner.⁴ Ungkarer er forfengelige, de viser sin forfengelighet og de søker ære, berømmelse og gunst. Ungkaren blir i dette spillet – som utspilles både i atelieret, i garasjen, på banen og i gallerirommet – aldri noe mer enn en ungkar, for glasset må ikke knuses. Nytelsen må utsettes, holdes nærværende, men også på avstand. Ungkar blir i disse spillene synonymt med Kunstner. Ungkaren blir den som hvileløst søker nye erobringer, som i avantgardens retorikk hele tiden må finne noe nytt, oppdage eller finne på, noe nytt, bryte med tradisjonen. Angsten

for påvirkning er ett av vilkårene for ungkaren som avantgardekunstner. Like viktig som det å hindre at glasset knuses er at påvirkningen ikke blottstilles. I den forenklingen som denne analysen stipulerer, innføres det derfor bare tre kunstnere, og tre verk: Dag Alveng og prosjektet *Eat My Dust*, som er utgangspunktet for utstillings- og bokprosjektet *Racing*; Marcel Duchamp og *Det store glasset* (avsluttet i *Étant donnés*, 1946–1966) og Leonardo da Vinci og *Mona Lisa* (ca 1503–1519).⁵ Det er viktig for en ungkar å oppfattes som attråverdig og «sterk». Ungkarsspillet er et heterospill, uavhengig av om de deltagende ungkarer i privatlivet, er ektemenn eller homoseksuelle. Ungkaren er en term som er meningsløs uten sitt objekt, *bruden*.

Analysen av Dag Alvengs verk – der fotografiene som han fortsetter å produsere, som en del av et større verk, der nå baneløpkjøring med standardbil inngår – blir å se strukturen i hans produksjon i forhold til en lesning av Duchamp. Fellesnevneren er fotografi, særlig i den euroamerikanske straighte tradisjonen som var så sterk i det amerikanske miljøet Marcel Duchamp ble en del av da han første gang kom til New York i 1915. Alfred Stieglitz' galleri og tidsskrift er uløselig knyttet til fortellingen om Marcel Duchamp og readymadene, ved at det refuserte readymadet *Fontene* (1917) ble fotografert av Stieglitz i hans galleri foran et maleri av Marsden Hartley, et maleri utført av en virkelig ungkar, som typisk nok viste tyske soldater i sine tradisjonsrike (ungkars)uniformer. Den fotografiske tradisjon Stieglitz var en ledende representant for, både gjennom eget kunstnerskap som fotograf og som formidler, har også hatt avgjørende betydning for Dag Alvengs fotografi. Alvengs fotografier, tatt analogt, i sort-hvitt, nøye eksponert, eller bevisst overeksponert, tradisjonelt og fagmessig klassisk kopiert på høykvalitets fotopapir, omfatter diverse temaer og strukturer. Men alle forholder de seg til den stolte, sentrale fototradisjon i det 20. århundre. Hans fotografiske prosjekt spenner fra tidlige konseptuelle øvelser, sterkt påvirket av Joseph Kosuths «Protoinvestigations» fra annen halvdel av 1960-tallet, over institusjonskritikk i form av strukturundersøkelser av de arkitektoniske omgivelser på et asyl (publisert



Marcel Duchamp
L.H.O.O.Q., Mona Lisa 1919. Moderna Museet, Stockholm

se boken *Asylum* i 1987), stemningsfulle, nyromantiske landskapsfotografier tatt gjennom mange år og publisert som boken *Sommerlys* i 2001 til *street photography* med dobbel og kvadruppeleksponeringer i opptak fra New York City. Alt dette kan gjenfinnes i analysen av *Racing*, men det kan også gjenfinnes i strukturen i Duchamps produksjon. Arbeider som *Pharmacie* (1914) og *Air de Paris* (1919), for så å bli fullendt i den pastorale bakken og bakgrunnen i *Étant donnés*, viser at det stemningsfulle, sene 1800-tallslandskapet og forestillingen om det stemningsproduserende gasslyset i den nye storbyen Paris, er tilstede som en romantisk understrøm hos Duchamp. Noe som riktignok må oppleves på avstand, men som like fullt er en virksom term eller setningsledd i verkenes visuelle distribusjon, eller som leksikale innslag («lexical items») som fyller ut disse syntaktiske strukturene med «ord». Det sier seg selv at pastoralen – det stemningsfulle fjellandskapet – bak kvinneskikkelsen i *Mona Lisa*, med sine elveløp, er noe av det som er «gilt» i *Étant donnés: Given: 1. The waterfall; 2. The Illumination Gas.*⁶

Det går en forbindelse gjennom Alvengs fotografier, fra landskapsbildene tatt på Hvasser og på Koster og til bildene fra Nordschleife og Südschleife, den lukkede banen i Tyskland, der han tester ut yteevnen til den assisterte readymaden – kjøremaskinen – den bearbejdede og trimmede Lancia Thema stasjonsvogna som brukes i baneløpene. Dis-

se relativt nye fotografiene fra den nye og nedlagte øvelsesbanen i Tyskland har enda sterkere kunsthistorisk ballast enn sommerfotografiene fra kysten av Skagerrak og ytre Oslofjord. Bildene fra Südschleife viser et romantisk forfall, fotografert i dunklet dagslys, der den bygde strukturen overgros av naturen, slik en ruin i engelsk romantisk billedkunst nesten skjules under vekster. I et av de store fargefotografiene fra Nordschleife, der horisonten synes å være svakt buet, vises overgangstiden fra ettermiddag til kveld, en stemning som ble fremdykket i tysk romantisk landskapsmaleri rundt 1800 av særlig Caspar David Friedrich. I en serie sort-hvitt fotografier fra den litt nedslitte Monza-banen i Italia fortsetter den tendensen.

3 Filippo Tommaso Marinetti, *The Futurist Manifesto*, 1909, sitert fra Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art, A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, Los Angeles and London 1968, side 286.

4 Disse termene brukes her metaforisk, og gjennomgående er at brud, jente, passivt mottagende, det som er gjenstand for beundring, giver av gunst, også trer inn i rollen som publikum, som tilskrives alle de nettopp nevnte egenskaper og funksjoner.

5 *The Anxiety of Influence* er tittelen på en bok fra 1973 av Harold Bloom, der han skiller mellom sterke og svake kunstnere. Det som kjennetegner sterke kunstnere er at de opplever angst når de innser at deres mesterverk allerede er skrevet av en tidligere: at én kom før dem til deres egen storhet. Løsningen blir å skrive boken allikevel, men på en måte som skjuler påvirkningen – og dermed bærer på angsten. Denne tolkningsmodellen anvendes her ved å lansere en tolkning der *Det store glasset* og *Étant donnés* (som her ses som ett verk), er *Mona Lisa* på nytt og at *Eat My Dust/Racing* er *Det store glasset* og *Étant donnés* på nytt. Denne lesningen blir et motbud mot avantgardistisk brudd- og fornyelsesretorikk. Grunnstrukturer endrer seg lite, men de leksikale innslag betinges av historiske endringer, endringer som gjør «nyverkets» maskerade mulig – og følgelig kunsthistorie mulig.

6 «Ungkarene» i *Det store glasset*, ofte kalt *The Malic Molds*, er bl. a. inspirert av mønsterbøker for militæruniformer. Malic er et ord Duchamp fant på, det rimer med «phallic» og betyr noe sånt som «mannaktig». Storm Bjerknes forskning i Marsden Hartleys kunst har vist at temavalget i Hartleys bilde er inspirert av homofile soldatvenner han traff i et undergrunnsmiljø i Berlin, der ordet «soldat» hadde konnotasjonen «homofil».

Édouard Manet, *Masked Ball at the Opera*, 1873., National Gallery of Art, Washington

Ved å tenke i kontinuiteter og ved å skille mellom grunnstrukturer, mer eller mindre lett avlesbare i organiseringen, syntaksen, i det manifeste verket, og de leksikale innslag, blir det mulige å se at det i tillegg til de fornyede innslagene, og metaforene som betinges historisk, ikke bare er snakk om grunnleggende fellestrukturer i tre utgaver av det i utgangspunktet gitte, samme begjærspillet. Det er snakk om grunnstrukturer av lang varighet, knyttet til menneskeartens fysisk-mentale organisering i seg selv og som kroppssubjekter i forhold til andre og til de naturgitte, ikke-humane omgivelser. I forholdet mellom Leonardo, Duchamp og Alvang finnes strukturer og relasjoner av lang varighet, nemlig det mellom natur og kultur, mellom menn og kvinner, mellom det fritt og tilfeldig voksende og det bevisst formede. Mekanikken og lysten, naturobjektene og idealobjektet, det naturlige og det industrielt fremstilte, er vilkår for en moderne verdensanskuelse som skal uttrykkes i kunstverk. Disse grunnstrukturene styrer fremstillinger med ulik historisk drakt (skiftende leksikale innslag) og ser tilsynelatende motsetninger som deler i ett strukturerert system, ikke som motsetninger eller kontradiksjoner som nuller hverandre ut eller må skrives inn i dialektiske setningsornamenter.

Hvis vi foreløpig legger det pastorale elementet – med alle dets metaforer og fluide mekanikker – til side og konsentrerer diskusjonen omkring maskinen, vil Alvengs omskriving av *Det store glasset* kunne analyseres. *Det store glasset* består av flere mekaniske elementer som ved å bli arrangert på en bestemt måte, i den sekvensen kunstneren har valgt å plassere dem, skaper et overordnet *flow chart*. Leseretningen i det maskine-



ri som er skrudd sammen i det store glasset er velkjent etter Jean Suquets skjema. Det begynner med energitilførsel ved vannhjulet nederst i venstre del, som genererer bevegelse som drar ungkarene rundt over vannhjulet, som så kaster en energivektor gjennom halvbuen av kjegleformede «sikter,» går over i sjokoladerivetromlene og setter i gang en bevegelse som skyter opp langs høyre side gjennom sirkulære stjernesymboler sett i perspektiv, avgir kulemerker i øvre panel og blåser inn i skyformasjonen øverst i glassfeltet, der trekk kommer inn gjennom tre åpninger (gardiner som blafrer i trekken), før bevegelsen havner på bruden, formet som et knokkel-stag-maskineri, nakent for kjøtt, hud og hår i øvre venstre del. Brudens respons på dette begjær, denne avkledning, kan leses som en utblåsing, gitt form i den sky- eller tarmformede figuren øverst i billedfeltet. En av Duchamps typiske ungkarsformler er utsagnet: «*intercourse vs masturbation, intercourse versus masturbation.*»¹⁰ Vi lar spørsmålet om hvilken side i denne balansen som skal vektlegges, ligge. Vi nøyer oss med å minne om at ungkarsrelasjonen mellom den som ser inn gjennom butikkvinduet og det som finnes bak det blir kalt *coition*, samleie, og at det dersom det skal konsumeres, sam-

leiet fullendes og bruden skal kunne ete sjokoladeraspet, må glasset knuses.¹¹ – Og, dermed vil spillet være over. *Det store glasset* blir et alternativ til et stort maleri, ved å bli håndlaget som et stort fotografisk negativ, en glassplate som fotografiet før cellofanfilmen benyttet seg av. Det har vært hevdet at Duchamp var inne på tanken å overføre elementene til glasset fotografisk, men manglet

teknologi til det. Uansett, slik det ble laget, kan det utmerket brukes til å lage fotografiske kopier i storformat. Som et av forslagene han skrev i «Further references to The Glass,» var at han på glasset vurderte å «Glue a magnifying glass. A Kodak Lens,» slik at glasset også ble apparat for fotografiske opptak.¹² Det er dessuten et annet trekk ved *Det store glasset* som kobler det til fotografiet, og det er via eksperimenter med å vise bevegelse gjennom trickfotografering, et fenomen som futuristene prøvde å vise i malerier, og som Duchamp selv utprøvde i maleriet *Nude Descending a Staircase* (1912). Eadweard Muybridges kjente serier av mennesker og dyr i bevegelsesanalyser er ett av forbildene for dette arbeidet, særlig synlig i halvbuen av de fem siktene, som muligens er én sikt som beveger seg i en bue. Det er en lignende metode, med å vise flere tidspunkter i ett billedspill som ligger bak Alvengs dobbel- og kvadrupleeksponerte fotografier fra gatene i New York. Men den tydeligste forbindelsen mellom *Det store glasset* og Dag Alvengs *Racing*, ligger i bilens mekanikk og alle dens metaforiske muligheter. En rallybil er en bil, men maskinen i *Det store glasset* er også en slags bil, Jean Suquets analyse har satt opp en rekke referanser ut fra posisjoner i det store glasset, og det finnes i listen over elementer i glassmaskineriet ord som: pinion, pulley, capillary tubes, suspension ring, rod, draught piston, altså navn på motor- og maskindeler.

Det som ikke umiddelbart er identisk og overfladisk likt i denne analysen av strukturen i *Det store glasset* og *Lancia Integralen*, er ikke av særlig betydning her, for ulikhetene er leksikale og metaforisk forskjøvet. Suquets skjema er utarbeidet etter studier av Duchamps notater til arbeidet med *Det store glasset*, og kunstneren selv bruker ikke helt uventet bilen som bilde på den maskinen han har konstruert i *Det store glasset*. Elektrisitet og forbrenningsmotor (bensin) nevnes eksplisitt, og han beskriver bevegelsen i ungkarsmaskinen slik: «As it gradually leaves the arbor, this blossoming is the image of a motor car, climbing a slope in low gear. (The car wants more and more to reach the top, and while slowly accelarating, as if exhausted by hope, the motor of the car turns over faster and faster, until it roars triumphantly». Bruden er: «The bride, at her base, is a reservoir of love gasoline (...) in contact with the sparks of her constant life (desire magneto) explodes and makes this virgin blossom who has attained her desire (...) The bride accepts this stripping by the bachelors, since she supplies the love

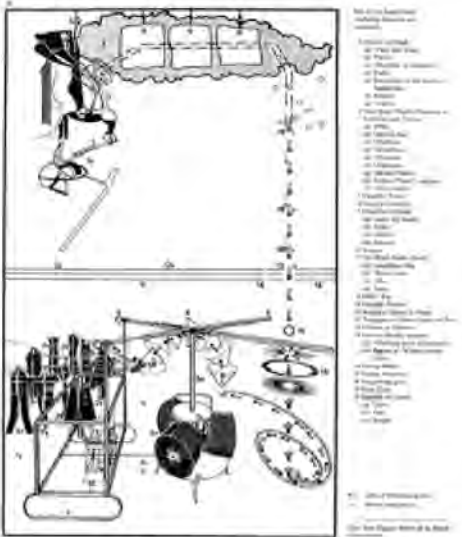
gasoline to the sparks of this electrical stripping.»¹³

Bruden er i overtak, for gjentatte ganger minner Duchamp om a bilens motor har «feeble cylinders». Bilen forlater en «arbor», definert som både et skogholt, en løvhytte og en dor eller en aksel. Siden Duchamp bruker ordene «As it gradually leaves this arbor, this blossoming is the image of a motorcar,»¹⁴ kan vi anta at det pastorale elementet ikke lenger er i bildet, men at den tvetydigheten som finnes i språket brukes til å skape metaforen: «blossoming» = en bil som «roars triumphantly». Disse passasjene hos Duchamp gir en etterklang av både bilturen Paris-Jura og Marinettis «like serpents with explosive breath.»

Det er samme tankestruktur som ligger bak bruken av maskinen og det mekaniske som et *flow chart* for ulike typer begjær og erotiske relasjoner. Det pastorale og strukturen *kultur-natur*, trekkes inn i Duchamps notater ved at han etter disse passasjene kaller begjær- og orgasmemaskinen for en «agricultural machine (...) Apparatus/instrument for farming». At kjønnsakten sammenlignes med en plog (ungkaren) som trenger ned i (penetrerer) jordskorpa (bruden) for å dyrke noe, er en svært velkjent metafor. Duchamp benytter seg av folkelige, vanlige, lite avanserte og lite kryptiske bilder og metaforer. Uansett når i historien slike metaforer oppstod (antageligvis for tusenvis av år siden), er de like gyldige i dag som tidlig i forrige århundre. Det norske, folkelige uttrykket for det kvinnelige kjønnsorgan går tilbake til na-

turfenomener som våt, eng, slette, vann, rør, kanal etc. Dette kan anses for å være gitt. Det er gjennom bilmekanikkens struktur og metaforer at maskineriet i *Det store glasset* møter Dag Alvengs Lancia og de elementer og relasjoner som følger denne. Ungkarene blir flere. Mekanikeren, Sjøårene, Teamet – og kunstneren-sjøåren. Ungkarene håndterer og omgir seg med *stand ins* for ungkarsstøpeformene eller draktene: fotografiapparat, girspake, stempler, sylinderrør, fastnøkler og skrutrekkere, oljekanner, smørepumper, fjæroppheng, stag, aksler, tennplugger, eksosrør: *malic molds*. Det skal mekkes, så skal det kjøres; det skal sykles, så skal det rives (sjokolade), så skal det skytes ut – som et prosjektil.

Hva er det som går rundt, som sørger for sirkelbevegelse? Vannhjulet, saksen på toppen av de tumlende sjokoladerivetromlene, tannhjulene, clutchskiva, hjulene. Sirkelbevegelser er gjennomgående i deler av Duchamps arbeid. Sykkelhjulet som i 1913 ble montert på en skammel, som en bevegelig skulptur på en sokkel. Dette er en form


 Jean Suquet, Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even (The Large Glass)*, 1915–1923, basert på Duchamps notater av Jean Suquet. Gjengitt med tillatelse fra Jean Suquet, faksimile.

^[1] Étant donnés er laget som en vindusdekorasjon, men glasset er erstattet av en bondedør, et pastotall innslag som spiller på idyllen i det kunstferdige landskapet kvinneskikkelsen er plassert i og der bakgrunnen er et håndkolorert fotografi. De to små hullene publikum ser igjennom gir assosiasjoner til titteskap der man kan putte på penger for å se kvinner kle av seg. At publikum blir til tittere, skamfulle skikkelser i det borgerlige musuem når de ser dette arbeidet, er påpekt av Rosalind Krauss. Dekorasjonens layout og situasjon er analysert perspektivisk av filosofen Jean-François Lyotard i boken Les TRANSformateurs DUchamp fra 1977. Tegningen viser at blikket til tilskueren forsvinner i det blottstilte skrittet til kvinnefiguren, som om hun skulle se en ny utgave av Courbets berømte Verdens opprinnelse fra 1866. Duchamps bakgrunn er det sené 1800-talls parisiske kunstliv (og ryktene om dets seksualliv). Hans verk er breddfullt av skjulte og omformede referanser til kjente verk og derers strukturer. Særlig viktige er Manets bilder av kvinners og menns erotisk ladede møter i det borgerlige samfunnets underholdningsliv. Linda Nochlin har gjennom sin studie The Body in Pieces – The Fragment as a Metaphor of Modernity, (London 1994) gitt inspirasjon til en tolkning – som hun slett ikke nevner, men som fremlegges her – nemlig at strukturen i Det Store Glasset allerede er på plass i Édouard Manets Masked Ball at the Opera fra 1873. I nedre del vises flosshattkleddede menn av borgerskapet i livlig passiar og flørt med maskekleddede kvinner. Det som imidlertid er det interessante her – og som er Nochlins anliggende – er den øvre delen av bildet, med dets sære avkortning av kropp. En rett horisontal stripe i balkongens gulv skiller gasslyskjermene fra ankene og føttene til en kvinne. De falliske glassbeholderne er plassert på rekke og rad i en sirkel festet til veggpillaren. Som ungkarene i Det store glasset, er de ikke-kompakte og således både falliske og vaginale. Men de inneholder flammene i gasslyset. Denne lesningen kobler så ungkarsuniformene i Det store glasset til gasslyslampen i hånden til den liggende kvinnefiguren i Étant donnés.

^[2] I en tolkningsmodell der kontinuitet fremheves og der angsten for påvirkning eksisterer parallelt med en beundring for fortidens mesterverker, ses et paradoks, nemlig det jeg vil kalle avantgardekunstens og modernismens «doble standard», der både nødvendigheten av og kravet til «det nye» fremheves og det samtidige opereres med en ahistorisk, «tidløs» standard, som begjæres i fortidens kunst. Fortiden forkastes, men ikke helt og fullt. For det er kun fortidens «evige standard,» som kan garantere innvekslingen av aktivitet i betegnelsen «betydelig kunstner». Derfor må det store verket lages om, og om, igjen.

^[3] Kunstneren selv kaller det en «blossoming» og knytter det til «this nude bride before the orgasm», Marcel Duchamp i The Writings of Marcel Duchamp, edited by Michel Sannouillet and Elmer Peterson, New York og Oxford, 1973, sitert fra Da Capo Press-utgaven fra 1989, side 43.

^[4] Ibid., side 163. Ordene er skrevet på et invitasjonskort han laget for kunstneren Enrico Donati i 1952.

^[5] Det tilfeldige faktum at det store glasset knuste under en lastebiltransport i New York, skal ikke tillegges symbolsk eller profetisk vekt her.

^[6] Ibid., side 83.

^[7] Ibid., side 43–44.

^[8] Ibid., side 43.

som ikke har noen hensikt i den sammensetningen, annet enn som en demonstrasjon av myk, velsmurt sirkelbevegelse, et minne om tom-bolaens lykkehjul, eller en henvisning til sykkelporten, en sport nesten uten like i Frankrike. Sirkelbevegelsen kommer igjen i hans *Rotary Glass Plates*, 1920, *Rotary Demisphere*, 1925 og *Rotorrelieffer*, 1935 – og altså i diverse elementer i *Det store glasset*. Sirkelbevegelsen blir en indikator på generering av energi, som kan assosieres i retning av utblåsing, stopper så opp for å tilføres ny energi. Ved å kontekstualisere disse elementene i den sosiale empiri, og la dem som løserevne meningsbærere få en betydning i samfunnstrukturens kobling av elementer, ser vi at disse elementene hos Duchamp kobler hjulet ikke bare til tivoli, der han opprinnelig presenterte rotorrelieffene, men til sportsfesten og feiringen av den seirende syklist, enda en viktig ungkar i dette spillet. Feiringen av en seier i et sykkelritt, på den spillarenaen som også billøpet hører til, skjer tradisjonelt ved at ungkaren på seierspallen omgis av sine bruder, som står ved ungkarens side, kysser ham (tenner ham) og blir illuminert med spruten fra den ristede sjampagneflaskens plethora.¹⁵ Duchamp nærmer seg racerbanen.

Sykkelløp og bruder, unkarer som kler bruden naken, til og med. Bikinipiken på bilreklamens panser, modellpiken på Hannah Höchs collage av BMW-mekanikk og brud, *Das Schöne Mädchen (The Beautiful Girl)* fra 1919–20. Pikene på motorsykkelen i Richard Prince's *Gangs*, de bikiniklede *bimbos* som er fast tilbehør på motorsykkelgjengenes treff, ungkarene støpt i etset glass i Sherrie Levines svake omskrivning av *The Large Glass*, Hannah Wilke som danser *strip tease* og filmes på den andre siden av det virkelige *Store glasset* i Philadelphia Museum of Art.¹⁶ I denne serien av fenomener, i dette settet, finnes også *pin up* piken på bilrevisitaleverandørens kalendere på bilverkstedets vegg. 1900-tallskulturen har mengder av slike koblinger, der disse potensielt falliske eller vaginale konvensjonelle typene blir bestemt på meningsnivå gjennom kontekst, videreføring og utbygging av kontekst. Sykkel, flaske, bil og unge damer. Denne teksten danner et så tett meningsfelt at en hanske, et hodeplagg, en styreholk, et svidd stempel, en smørepumpe, et stempel som beveger seg raskt inn i sitt hylster – nesten uten videre kan tolkes erotisk, og det uten særlig tvetydighet.¹⁷



Marcel Duchamp, Sykkelhjulet, 1913/1960, Moderna Museet, Stockholm

Hva betyr det så når Dag Alveng svir et stempel ved å tilføre motoren opp bakken i en undersjøisk tunnel så mye lystgass («roars triumphantly») at stempelet smelter, i motorens «lille død» eller «blossoming»? Er det helt tilfeldig at klengenavn på en bil er «kjerra,» som i hvert fall på norsk er et hunnkjønnssord? Bilens funksjon i ungarsspillene, der brunst, kraftutlanding og potensielle kræsj er et så utbredt fenomen at Tinguelymuseet i Basel sommeren 2011 arrangerte en storstilt mønstring under tittelen *Car Fetish*, der det erotiserte, kjønnskodete lystspillet ble presentert i en rekke kunstverk. Alle de metaforer og strukturer som er nevnt her er med, og utstillingen var et eldorado for folk som liker stylingen av raske og elegante biler.

Hvor skal så bruden posisjoneres? Og hvorfor konkurrerer ungkarer i motorsport og kunst, hvorfor skal motstandere legges bak, konkurrenter trykkes bort? Hva betyr egentlig uttrykket *Eat My Dust*, bortsett fra å gjøre oppmerksom på det åpenbare faktum at økt akselrasjon – som muliggjør forsering – på gamle grusbaner graver opp støv, som hindrer synsfeltet og setter motstanderen ut av spillet? Uttrykket *Eat My Dust* betyr flere ting. Fra den ene ungkaren til den andre: Your'e fucked, because I beat you (and won the bride). Til bruden betyr det: Eat My Champagne/Chocolate (d.v.s. Eat Me), som i følge innarbeidet amerikansk, urban slang vanligvis utsies fra en feminin posisjon i ungarsspråkspillet. Det gjøres i Duchamp-litteraturen et nummer ut av hans bruk av franske ordspill, ofte ved at omskrivningene gir erotiske assosiasjoner. For Alvengs del, med hans årelange personlige kontakt med

amerikansk dagligliv og språket på gaten, blir det den amerikanske, urbane slangen som gir mulighet for ordspillene. Ikke uventet er det de erotiske metaforer som dominerer, der både aggressive og mer løslupne forbindelser skapes. Uttrykket *Eat Me* kan for eksempel både bety at en matrett er så delikat anrettet at den innbyr til spising, det kan være et kraftuttrykk omtrent som kyss meg i r..., på norsk, eller det kan være en oppfordring til oralsex, som når det er utsagt fra den maskuline posisjonen også kan beskrives som «eating sushi» – slangområdet er i vekst. Det går i flerbetydningene til fenomener knyttet til mat og spiseorganer, drivstoff og motorer.

Spørsmålet blir: Er Bruden ferdigspist, er «Frihetsgudinnen» ferdigspist? En kannibalistisk lesning av *Det store glasset* støttes implisitt – men

sterkt – av Elias Canettis assosiasjonrekke vedrørende tenneses mytiske funksjon i menneskehetens forhistoriske liv, som former tankemønstre helt opp i moderne tid: «The example of modern architecture shows how difficult it is to separate smoothness from order. Their common history is old, as old as the teeth. The uniformity of the whole row of front teeth and the regular spaces between them stood as models for many different kinds of arrangements. Many of those which we take for granted today may originally have derived from them. The order of military formations, which is artificially created by man himself, is in myth connected with teeth: The soldiers of Cadmus, who sprang from the soil, were sown as dragon's teeth».¹⁸ Ungkarenes militære orden gjør dem til en tannrekke, klare til å spise. Om tannrekken skriver Canetti at den er, "... directly and uninterruptedly linked with his intake of food.»¹⁹

THE ITALIAN JOB – DAG ALVENG ON THE STYLE SITE

Spørsmålet er selvfølgelig hvordan det å mekke bil og å kjøre billøp kan presenteres som kunst? Det finnes særlig ett kjent forbilde, og det er beskrivelsen av Tony Smiths erfaring av å kjøre bil på den nyanlagte, den gang ikke åpnete, New Jersey Turnpike. Arkitekten og skulptøren Smith skriver om hvordan den totalerfaringen han har av høy fart i bil på en bane ga en opplevelse tradisjonell og inntil da moderne kunst, vanskelig kunne hamle opp med. Beskrivelsen er gjort notorisk gjennom Michael Frieds berømte artikkel *Art and Objecthood* fra 1967,²⁰ der beretningen gjøres symptomatisk for det performative, den ikke-mediumbestemte og teatralse praksis som truet med å infiltrere Kunsten. Vi kan ennå høre drønnenet fra en «race-automobile,» først i manifestet fra 1909, så på bilturen til Jura i 1912, så i arbeidet med *Det store glasset* i 1915–23, og igjen i 1927, med biljakten i Hermann Hesses roman *Steppeulven*, som blir drøftet senere i dette essayet. Men det er i dette grenselandet mellom *straight photography* og performance, mellom fotografiske kvalitetstrykk

og installasjon, mellom billedkunst og konseptkunst, at Dag Alveng hele tiden har befunnet seg. Men det er først med *Racing* at dette er utvidet og blir integrert i ett utstillingsprosjekt. For Alveng blir det å kjøre bilen en situasjonistisk erfaring, en performance utført på en arena. Han bruker selv uttrykket performance om det å kjøre baneløp, og det med god grunn. Det som skjer på en utstilling er at dette blir representert på en *style site*, formet som en allegori. Det er i utgangspunktet ikke noen selvfølge i dette. I en tid med strenge regler for hva som skal holdes innenfor kunstbegrepet for å kunne holde utenfor alt det som må holdes utenfor, i den forbaskede kulturen og det nyttebestemte kunsthåndverket, eller nede i dagliglivet, er det ved første øyekast en forskjell på kunstproduksjon og bilkjøring.

I en tid da kunst var noe som best ble utøvet innen strengt definerte og adskilte medier, historisk bestemte praksiser som maleri, skulptur, trykkteknikker, tegning, vannfarvemaleri o.s.v., ville det vært vanskelig å akseptere det å mekke og å kjøre bil som kunst, dersom det ikke drives så langt i beherskelse og presisjon at det i seg selv opphøyer det til kunst, som en mediumsspesifikk presisjonsaktivitet i futurismens og modernismens ånd.²¹ Men i løpet av 1900-tallets moderne bevegelser har det parallelt med det mediumsspesifikke løpt en linje der kunstnere har angrepet det strenge kunstbegrepet og den klare adskillelsen mellom livet og kunsten. Når Duchamp har blitt et forbilde for senere kunstnere, skyldes ikke det bare hans måte å leve et alternativt, passivt og avslappet liv på, uten lønnsarbeidets forpliktelser (i særlig grad betinget i nødvendigheten av viljen til ikke å oppgi ungkarsrollen), men også at han nektet å underordne seg mediene og deres tradisjoner. Han sluttet å male og begynte å lage verk som forholdt seg fritt til tradisjonelle kunstmedier. Han introduserte også et element av tilfeldighet ved at gitte forutsetninger settes i spill i nye kontekster (hele hans *readymade*-prosjekt), og han beveget seg over i en forståelse av at

^[1] Sherrie Levin, Bachelors, 1989, og Hannah Wilke, Through the Large Glass, 1976.

^[2] Rent eksplisitt ble dette tross alt ikke hos Louise Bourgeois i hennes mammut av en installasjon på utstillingen Robert Storr kuraterte i Museum of Modern Art i 1991, under tittelen Dislocations. Men bare, ikke rent eksplisitt: Verket Twosome bestod av to store sorte sylindre – opprinnelig bensintanker! – hvor den ene gikk mekanisk ut og inn i den andre, noe kritikeren Kay Larson i New York Magazine kalte det «big IN-OUT.» Hun uttrykte sin tolkning av verket slik: «This rumbling byplay elicits all possible associations with the big IN-OUT (...) The great motor/engine/machine that drives us to couple...» Men det kjempemessige harde rør som går ut og inn i et rundt omslag/hylster kunne ikke unngås å bli lest duchampsk. Metaforen og det tvetydige forsvinner derimot i den banale entydigheten i filmscenen der karakteren spilt av Marcello Mastroianni i filmen La Grand Bouffe, trekker ut et stempel av den gamle Bugattien og agerer erotisk med det overfor den innleide bruden.

^[3] Elias Canetti, Crowds and Power, 1960. Sitert fra den engelske oversettelsen fra 1984, side 208.

^[4] Ibid., side 209

^[5] Michael Fried, «Art and Objecthood», (1967). Deler av Smiths skildring er gjengitt i essaysamlingen, Michael Fried, Art and Objecthood Essays and Reviews, Chicago and London, 1998, sidene 157–158.

^[6] Dag Alveng er selv tvetydig på dette punktet. På den ene siden mener han at fordi han er kunstner, er alt han gjør følgelig kunst, dersom han påstår det som kunst, en repetisjon av 1960-tallets konseptuelle holdning, uttrykt av bl.a. Robert Rauschenberg, Robert Morris, Donald Judd og Keith Arriatt på den tiden. Forfatteren av denne teksten stiller seg tvilsom til den udiskutable gyldigheten av en slik påstand. Men Alveng aspirerer også til å bli bedre til å kjøre og er stolt over å komme høyt på resultatistene. Noe av motivet er ønske om å finne ut hva som skal til for at man kan bli virkelig god til å kjøre bil. Han har etter mange år innsett at Øyvind er den beste føreren på teamet, og at han ikke kan bli like god racerbilfører som fotograf. Men selv om han ser på dette som en slags slacker-aktivitet, at han, som Harald i det norske TV-showet Senkveld, gjør ting han IKKE kan, med full åpenhet rundt muligheten for å mislykkes, er han samtidig på jakt etter å fotografere og møte Il Dottore, Valentino Rossi, verdens kanskje mest anerkjente motorsykel- og racerbilfører i dag. En motorsportens kunstner om noe slik kan sies å være mulig. Et Alveng-foto av Il Dottore, ville vært som et trofé.

kunstverks mening og fortolkningsmuligheter er avhengig av plassering og posisjon. Duchamp var en av de første som lagde scenbilder i form av sine bokser med småkopier av egne verk, *The Green Box* (1934) og *Box in a Valise* (1938–42),²² men også som installasjonskunstner med sin berømte trådinstallasjon på utstillingen *First papers of surrealism exhibition* i New York i 1942. Det er også nylig vist til Duchamps arbeid som interiørdesigner, både i forbindelse med utstillingsdesign og installering av funksjonelle møbler i privatsamleres hjem. Richard Meyer diskuterer denne siden ved Duchamps kunstneriske praksis i artikkelen «Big, Middle-Class Modernism».²³ Han begynner med: «While organizing a small exhibition at the Whitney Museum of American Art some years ago, it occurred to me that curatorial display might be understood as a glorified form of interior decoration. Once the loans were secured, the artworks received, the condition reports completed, and the exhibition essay written, what remained was the task of arranging objects and effects – placards, display cases, lighting fixtures, wall colors, and in this case, a single piece of furniture: a bench – to look their best in the room.» Objektet for artikkelen er utstillingen til det avantgardistiske Société Anonyme i New York i 1920, en utstilling som ble gjen-skapt i Armand Hammer Museum i Los Angeles i 2006. Utstillingen hadde en meget spesiell utstillingsdesign, stilet av ingen ringere enn Marcel Duchamp. Meyer har funnet fram til et memo som viser en av oppgavene i arrangementet, som sier: «Galleries and Reading Rooms Decorated by Marcel Duchamp».²⁵

Duchamps er sitert på at han motarbeidet smak, men blir allikevel knyttet til det stilfulle ved at han lot den refuserte readymaden *Fontene* bli arrangert av Stieglitz for fotografering i dennes galleri, foran Marsden Hartley-bildet *The Warriors*, fra 1913. Alfred Stieglitz kommenterer selv denne situasjonen i et brev til Georgia O’Keeffe, stemplet 23. april 1917, og deler av brevet blir sitert av Meyer med det følgende: «The ‘Urinal’ photograph is really a wonder – Every one who has seen it thinks it beautiful – And its true – It is. You’d like it. It has an oriental look about it – a cross between a Buddha and a Veiled Woman – And the Hartley background is great.»²⁶ A veiled woman! Hva er bruden

i bildet, annet enn en naken kvinne etter at sløret er trukket bort?²⁷ Den orientale stemningen er typisk for det sene 1800-tallets og tidlige 1900-tallets estetisme, ved alle maleriene og tekstilene og de elegante gjenstandene som fylte hus og leiligheter til den kulturelle overklassen i *beaux-arts*- og jugendperiodens Vesten. Både hjemmene, galleriene og museumsrommene var steder som var stilet og fylt med «atmosfære», og det er i slike interiører vi finner tidlige nedslag av den lett henslengte, avslappende samværsformen som senere er uttrykt i loungeestetikken og rockescener: persiske tepper²⁸, gjennomhullede skjerm Brett, portierer, orientalske lykter, vannpiper, tea på messingbrett, piperøk, silkeslåbrok, Bostonbregner og Fez.

STYLE SITES UTLEDET AV AVANTGARDENES ARENAER FOR KUNSTUTFOLDELSE

De arbeidene innenfor dadaismen som la ut maskinstrukturer og deres visuelle grammatikk, og satte bruksgjenstander i andre funksjonelle sammenhenger, har vært en viktig impuls bak neo-dadaens og mye av dens akademiske arvtagere innen samtidskunsten. Dette gjelder først og fremst arbeidet med installasjoner og utformning av arenaer for *actions and events*, og der det krysses mediums- og kompetansegrenser i utførelsen av verket. På 1950-tallet ble dette kalt arenaer med *events*, på 1960- og 70-tallet ble det kalt *environments, assemblage, happenings, performance, installations, site specific, non-sites, situations* o.s.v. I nyere tid er denne praksisens ferskeste utgaver betegnet som *style sites*,²⁹ som er viklet inn i en setting av stilobjekter og spres i massemedienes informasjonskanaler. Web’en inneholder i dag en rekke personlige og kommersielle *style sites*, der *style* i vid forstand sikter til at tøy og persona er plassert/situert. Ina Bloms analyser lokaliserer stilbregrepet til komplekse sosialteknologiske situasjoner og de nyeste kunstpraksisers tendens til å trekke inn stilikoniske modernistiske møbler og objekter i arbeidet. En *style site* blir altså det sted der stilelementer – tradisjonelt forstått – trekkes inn i aktivitetssoner, ofte preget av et mediert ny-nyromantisk stemningslys, i form av lamper og TV-skjermer. Disse aktivitetssonene er strukturert slik at det kan oppstå deltagerinnflytelse, og har funksjon av å

være steder der subjektiviteter utvikles og sosiale relasjoner gjennom interaksjon kan oppstå i et antatt ikke-institusjonelt eller ikke-administrert offentlig rom.

Rosalind Krauss er en av de kunsthistorikere og kritikere som mest systematisk har arbeidet med avantgardekunsten på 1900-tallet. I en analyse av den tidlige avantgardens interesse for mekanisk ballett, beskriver hun strukturer som nesten er definisjonen av *style sites*. Krauss beskriver det som skjedde da europeiske og amerikanske kunstnere på 1900-tallet beveget seg i retning det teatrale. Følgende beskrivelse av hva som skjedde, i essayet «Mechanical Ballets: light, motion, theatre», peker fram mot Bloms analyser over 30 år senere. Krauss: «Now it is beyond question that a large number of postwar European and American Sculptors became interested both in theatre and in the extended experience of time which seemed part of the conventions of the stage. From this interest came some sculpture to be used as props in productions of dance and theatre, some to function as surrogate performers, and some to act as the on-stage generators of scenic effects. And if not functioning in a specifically theatrical context, certain sculpture was intended to theatricalize the space in which it was exhibited – by projecting a chancing play of lights around that space, or by using such devices as audio speakers or videomonitors to connect separate parts of a space into an arena contrapunctually shaped by performance.» Hun kaller dette videre «ambient space», og det er en elektronisk, mediert apparatur som strukturerer og danner stilelementene i oppsettene.³¹ Disse analysene går langs den dadaistisk, avantgardistiske linjen som trekkes opp her. Om lysarbeider av Laszlo Moholy-Nagy og Francis Picabia skriver Krauss: «Both artists created work expressly for the stage and thought about the function of this work as something fused with the unfolding temporal and dramatic events upon that stage; moreover they both considered light as energy rather than static mass and therefore as a medium which is itself temporal.» Om Moholy-Nagys lys og bevegelige skulptur, *Light Prop for a Ballet* (eller *Light-Space modulator*) fra 1923–30, heter det: «Like a human figure, the *Light Prop* has an internal structure that affects its

outward appearance, and, more crucially, an internal source of energy that allows it to move.»³³

Automater, menneskelignende maskiner, er avhengige av tilført energi for å kunne bevege seg. I dette tilfellet elektrisk strøm til lyspærer. I Duchamps tilfelle blir begjær, vannfall eller belysningsgass de energikilder som skal til for at bruden skal nås og for at flammen til frihetsgudinnene skal lyse. Også Krauss lanserer her forestillingen om generatorer: det tilføres energi og oppsettet struktureres slik at det oppstår en kunstnerisk struktur som blir et bilde på sammenføring («elision») og bevegelse. Her er the *style site* i sin nåværende, syntaktiske form allerede på plass.

Dag Alvengs baneløpkjøring kan beskrives ganske enkelt. Han skaffer seg en bil, i dette tilfellet er det stilikoniske helt vesentlig. Det dreier seg om italienske standardbiler fra etterkrigstiden, garantert mer enn 15 år gamle, i løpserien *Corsa Italiana*. Selve denne situeringen (det vi kan kalle *ItalianPostwarModernStyleSite*) medfører estetiske valg, der bilen bare blir en indeks i et leksikalt felt fylt av historisk stedsspesifikke ikoner i form av representasjonen av filmstjerner, modernistisk interiørdesign, arkitektur og forestillingen om det søte liv, *La Dolce Vita*. Med til leksikonet her hører skikkelser – kulturelle markører – som Sophia Loren³⁴, Marcello Mastroianni, Gina Lollobrigida, Federico Fellini, Gio Ponti, Carlo Scarpa, Olivetti, DOMUS, Milano, Fiat, Alfa Romeo, Lancia, Maserati, Ferrari, Bugatti, Giro d’Italia, Monza, Capri, Martinireklamer, Cortina d’Ampezzo (Ford Cortina, et engelsk ekko av Italiensk stil) o.s.v. o.s.v. Elsa Schiaparelli, Murano, Prada, Campari ... listen er lengre og alle vet hvordan den kan bygges på. Med til denne listen hører også smågutters fascinasjon for racerbilløp. For gutter av Alvengs generasjon er Stirling Moss et begrep, som Basse Hveem og etter hvert Trond Schea ble det på hjemmebane. På 1960-tallet var det ikke uventet britiske forbilder. Trond Schea kjørte tross alt ikke italiensk, men britisk bil: Ford Cortina. I Stirling Moss’ tid – han sluttet å kjøre etter en alvorlig ulykke i 1962 – var sikkerheten ikke så god. Så mange som 3–4 ledende førere omkom under løp i året. En av disse var Marquis de Portago,³⁵

^[1] Disse boksene sammelignet kunstneren selv med små «portable museums», og ved at de kan åpnes og tingene presenteres, minner de sterkt om den omreisende handelsmanns koffert med vareprøver. Denne situasjonen, hentet fra arbeidslivet og skjøvet inn i kunstlivet, viser også til fascinasjonen med display og den psykoseksuelle situasjonen foran et butikkvindu. Flere av surrealistene, neo dadakunstnerne og popkunstnerne arbeidet da også med vindusdekorasjon, en slags installasjoner og et display, en mediert fremstilling av objekter for begjær og salg.

^[2] Richard Meyer, “Big, Middle-Class Modernism», October 131, Winter 2010, Jeg er takknemlig overfor professor Øivind Storm Bjerke som gjorde meg oppmerksom på artikkelen.

^[3] Ibid., side 69.

^[4] Ibid., side 73.

^[5] Ibid., side 84.

^[6] Det er denne situasjonen, en arrangert, stillfull setting, som er bakgrunnen for benevnelsen Buddha eller Madonna of the Bathroom. Ved ordet Madonna, som er lik Jomfru, knyttes forståelsen av Fontene direkte til bruden i Det store glasset. For før bruden ble brud, var hun jomfru i Duchamps tankeunivers.

^[7] I det samtidskunstneriske oppsettet for en demovideo med bandet Red Hot Chili Peppers, var det nettopp persiske tepper som var lett henslengt under mikrofonstativer, høytalere og kabelveilene mellom dem.

^[8] En systematisk fremstilling av dette fins i Ina Bloms bok, The Style Site, Berlin, 2007.

^[9] Den subjektformasjonen det der er snakk om ligger et stykke fra det integrerte selvet i det liberale, humaniske selvet til «autonomous man», eller en bevisst formet personlighet som kunne blitt resultatet av eksistensielle møter med abstrakt ekspresjonistisk malerkunst. Blom tar flere steder i boken opp dette med subjektivitet, og det kommer fram at det er et åpnet, plastisk, dynamisk, lett formbart (malleable) subjekt det er snakk om, ikke en dannelse av personlighet. Situasjonen for den nye subjektbildelsen kan nærme seg et ekstatisk felt, der grensen for den individuelle kroppen (eller snarere kroppssubjektet) blir uklar og forsvinner gjennom utelatelse av skiller eller sammenglidning («elision») i en ny utgave av romantikkens velkjente «oceanic feeling»: – «The video works of artist and musician Daniel Pflumm seem to play alongside and intensify the act of smoothing out space and the elision of bodies facilitated by ambient music. In these productions, made for play in art galleries and club spaces alike, the specificity of bodies is not simply but prominently absent». (Blom, side 186.) Blom understreker tidlig i boken at denne style site er historisk spesiell og unikt nåtidig, altså avantgardistisk: «What is primary is the historical and aesthetic specificity of the style site, and the need to account for this specificity.» (Blom, side 15).

^[10] Rosalind Krauss, «Mechanical Ballets: light, motion, theatre», Passages in Modern Sculpture, Cambridge, Massachusetts, 1977, sitert fra paperbackutgaven fra 1981, side 204.

^[11] Op.cit. side 207.

^[12] Op.cit., side 208.

^[13] For ungkarer av Alvengs generasjon er det ikke mulig å tenke på dette leksikonet uten at vi kommer på Sophia Lorens klengenavn i urban, norsk 1950- og tidlig 60-talls slang: Navnet Sofia Loren, ble til «Soffia med låra», en riktig duchampsk slang-generering, fra ett lydbylde til et annet. Dette var en av våre småguttungkarers forsmak på L.H.O.O.Q., den slibrige tittelen på Mona Lisa-postkortet med påtegnet bart og fippskjegg. Poenget med denne assisterte readymade er allerede til stede i vår «dybdegrammatikk». Denne lille påminnelsen er en støtte til dem som legger vekt på populærkulturens betydning som kilde til avantgardekunst.

minnet i Frank Stellas sølvfarvede *shaped canvas*, med samme tittel fra 1960, et abstrakt maleri formet som skjema for en racerbil i fart. Igjen for gutter av Alvengs generasjon – som forfatteren av disse linjer tilhører – var et populært tegneserieblad viet racerløp, nemlig bladet *Tempo*, der en av de mest minnerike figurene var Mr. X, eller «Føreren uten ansikt,» som han ble kalt i bladet. Dette er deler av Dag Alvengs *style site visuals*, hans leksikale forråd.

Bilen blir satt på verksted, i dette tilfellet på *Inges verksted* i Son. Inge, Dag og Øyvind, førsteføreren, er teamet som diskuterer, mekker, og planlegger løpene. De interagerer. Løpene foregår rundt omkring på lukkede baner og i avstengt rallyterreng. Slike løp, med teknisk støtteapparat, kjøredresser, hjelmer, og alle signalflaggene i forbindelse med løpet, premielister og premieutdelinger, utgjør til sammen ungkarenes *style site*, og bruden(e) følger med. Med til *style siten* hører fraktetappene og treningsrundene på Nordschleife i Tyskland. Alt dette er lokalisert og stedsspesifikt, det er i prinsippet offentlige steder, men like lite – eller mye – institusjonaliserte som kunstbiennalene, galleriene og museene der den internasjonale samtidskunsten bygger sine *style sites*. Og ikke minst gjelder dette selve verkstedskalet, med alle dets stilelementer: bilmerker, leverandørlogoer og reklamemateriell, smørebokser, olje- og besinkanner, lakktyper, tennplugger, verktøy, sveiseapparater, gassbeholdere (formet som «ungkarer»), tvinger, metaldeler, bildeler, gummi, slanger, pakninger, muttere, flyttbart arbeidslys med kabelslynger liggende løst, kabelkveiler løst slengt på gulvet etter at bilen er strippet bar av overflødig bekleddning, til og med – og transistorradio og kalendre. Bruden er pent og pyntelig plassert tolv ganger etter hverandre i kalenderen, og en ny blir avslørt for hver månedssyklus. Kalenderpikene er i utgangspunktet *veiled women* som blir avslørt to ganger, først ved at de er kledd halvnakne (*stripped bare*), og at en ny avsløres hver måned når den gamle brettes over og kommer på baksiden. Det svidde stemplet troner som et trofé i verkstedet og på utstillingen, sammen med et lite metallskilt, en firkantet stålskive med fem store bokstaver sandblåst inn i det blanke, knallharde underlaget: bokstaven F, etterfulgt av bokstaven I, så bokstaven T, fulgt av enda en T og avslutningsvis E.

FORMET – LANGSOMT UTLEDET

Det er i denne atmosfæren og på disse *style sitene* at Dag Alveng ikke bare kjører for å vinne, men også fotograferer omgivelser og selve arenaen, og tar *onboard* videooptak fra bilen under løp. Alt med motor- og

skrenselyder, og på banen, ofte mot et bakteppe av høytalt rockemusikk. Denne opprinnelige *style siten* blir forenklet, idealisert og forflyttet til gallerirommet i en utstilling. Den opprinnelige sosiale konteksten og syntaksen i de situasjoner som nettopp er beskrevet, blir stilisert/kuratert på utstillingen, og gjennom det blir det hele representret, mediert, formet som kunstverk. Denne representasjonen av noe som allerede i det virkelige liv er formulert som en *style site*, med en både generativ syntaks og leksikale innslag (alle dingsene med sine meningspotensialer og historio-seksu-sosiale assosiasjoner), fyller tradisjonelle, formale vilkår til et moderne og postmoderne kunstverk.

Det er særlig viktig å se på ett spørsmål her, og det er spørsmålet om form, siden avantgardekunst fra dadaismen og fremover ofte er påstått å være antikunst, uten antropomorfe og/eller andre estetiske former. Det kan tenkes at dette hadde en viss påstands- og overbevisningskraft i en historisk situasjon på 1910-tallet, da dette var en nødvendig påstand for å skape tilstrekkelig avstand til kunst som noe knyttet til tradisjonelle medier, hovedsakelig maleri og skulptur. Men sett i ettertid, ikke minst med tanke på alle de praksiser som Duchamps arbeid har generert, er det nå nødvendig å se på strukturen og formen i hans verk. Han var selv svært opptatt av at dette egentlig var hypoteser, og at de var avhengig av et senere publikums medvirkning, interesse for, tolkning og forståelse av disse tingene for å avgjøre om de var kunstverk eller ikke. Som han uttrykte det i retrospekt i en samtale

med Pierre Cabanne: «To put it another way, the artist exists only if he is known (...) I believe very strongly in the 'medium' aspect of the artist. The artist makes something, then one day he is recognized by the intervention of the public, of the spectator; so later on he goes on to posterity. You can't stop that, because in brief, it's a product of two poles – there's the pole of the one who makes the work, and the pole of the one who looks at it. It gives the latter as much importance as the one who makes it. Naturally no artist accepts this interpretation. But when you get right down to it, what is an artist? As much as the furniture maker, say Boulle, he's the man who owns a 'Bouille'. A work is also made of the admiration we bring to it.» Han uttrykte noe lignende i essayet «The Creative Act,» der han hevdet: «All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act. This becomes even more obvious when posterity gives its final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists.»³⁷ I denne holdningen åpnes det for situasjoner og arenaer

der publikum realiserer verket gjennom en deltagelse, der verket, som et skrevet skuespill med scenehenvisninger, «oppføres». Det er dette som ligger i performance, happenings og events. At verket blir realisert gjennom (sam)handling.

Det er to forhold som særlig må nevnes når det gjelder påstanden om at readymadene og *Det store glasset* og *Étant Donnés* har lite med kunstnerisk form og tradisjon å gjøre. For det første Duchamps påstand om at readymadene er valgt tilfeldig og at det ikke er gjort formvalg eller meningsstyrende valg. Det er sikkert riktig. Men i ettertid, og sett i lys av vår lesning av *Det store glasset /Étant donnés*, genererer flere av dem former og strukturer som kan leses inn i samme tolkningsmønster. For det andre gjelder det å ta inn over seg dette med språkets inntrengen, at denne kunsten arbeider med begreper, med tegn og kontekst. Det kan hevdes, og slik har deler av ettertiden forstått ham, at Duchamp var den første som for alvor bringer inn den «lingvistiske vendingen» i billedkunsten, og i dette essayet tas det for gitt. I en av samtalene med Pierre Cabanne på 1960-tallet, uttaler Duchamp følgende om hvorfor malerkunsten hadde degenerert til dekorasjon, og derfor måtte overskrides eller forkastes: «Art is taking more the form of a sign, if you wish; it's no longer reduced to a decorative role. This is the feeling that has directed me all my life».³⁸ Han viser i samme bok at han er fullt innforstått med «the Vienna Logicians»,³⁹ og deres vektlegging av tautologien, som jo fikk så stor betydning for den tidlige engelsk-amerikanske konseptkunsten, som åpent erkjente Duchamp som sitt utgangspunkt. Vi skal imidlertid ikke tilbakeføre Duchamp til å bli en ren konseptuell kunstner.

Ikke bare utførte han alt arbeidet med storverket med hendene, som en historisk avleggs objektprodusent; noen av hans viktigste former/figurer/tegn, som bruden og sjokoladeriveren, ble utarbeidet i temmelig tradisjonell malerteknikk. Og det lille maleriet av en gammeldags kaffekvern, en slags prototype på de senere maskiner, ble malt som ledd i en «utsmykning» av brorens kjøkkendører. Målestokken både på de innkjøpte elementene (som var *readymade*) og de håndlagede arbeidene var i en antropomorf størrelsesorden, og således knyttet til kroppsfenomenologien. Dessuten har de karakter av å være «conceptual firsts,» altså de tingene vi griper etter og finner i vår umiddelbare nærhet under det tid-

lige, avgjørende stadiet i språkutviklingen. Han påpekte selv at hans interesser ikke gikk utelukkende til det celebrale, rent begrepelige: «Please note that there doesn't have to be a lot of the conceptual for me to like something. What I don't like is the completely nonconceptual, which is purely retinal; that irritates me.»⁴⁰

Felles for de enkleste readymadene, sykkehjulet, flasketørkeren, urinalet/fontenen og snøskuffen og skrivemaskintrekket, er knyttet, ikke bare til at de er typiske eksempler på signifikanter, løsrevne meningsbærere i deres fristilte situasjon, som altså er preget av tilfeldighet, men at de også har en eller annen funksjon knyttet til menneskelig aktivitet og gjøremål. Kroppsnærheten åpner også for de typisk erotiske assosiasjoner. Sykkelhjulet er løsrivet fra sin ordinært funksjonelle kontekst, nemlig festet med skrue, aksel og mutter til gaflene på sykkelrammen. Betraktingen av sykkelhjulet er en merkelig praksis i forhold til et dialektisk, avantgardistisk tidssyn, der tidens kraft endrer virkeligheten gjennom dynamiske oppløft og endring. Sykkelhjulet får nettopp ikke sykkelen til å bevege seg fremover (mot utopien), men står helt stille som perfekt bilde på gjentagelse, en syklisk, ikke-hendelses, ikke-fremdriftspreget tilværelse. Noe er gitt som et uforanderlig prinsipp. Det er noe innestengt med sykkelhjulet som går og går, slakker sakte av, stopper opp, helt til det tilføres ny energi, akkurat som vannhjulet nederst i *Det store glasset*. Sykkelhjulet blir tegn på en ungkar som løper og løper, men aldri når bruden. Det blir bildet på ungkaren foran butikkvinduet, som løser tur-returbillett. Flasketørkeren er en serie stive metallpinner (ungkarer) til å tre våte flaskehylstre (bruder) på. Urinalet er til å urinere i, men dette

kan først skje når den feminine konturen med den myke åpningen er koblet på sin funksjonelle – og ordinært «meningsfulle» kontekst. Snøskuffen brukes med begge hender til å skyfle bort snøfonner, og er en tilfeldig ubrukelig gjenstand store deler av året, kun en høyreist, stiv figur. Underwood-trekket er en myk kappe, et hylster (brud) til å legge over/tre på en hard metallmaskin (ungkar) eller en potent, fallisk fontene, en sammenstilling kunstneren selv gjør eksplisitt i iscenesettelsen i *The Green Box*. Der henger *Air de Paris* over Underwoodtrekket, som igjen er plassert over *Fontene*. Til venstre er et tidlig maleri av bruden, til høyre er *Det store glasset* og til høyre der igjen ungkarene. Det hele er formet



Marcel Duchamp, Fontene, 1917/1963, Moderna Museet, Stockholm



Marcel Duchamp, Flasketørker, 1914/1963, Moderna Museet, Stockholm

^[35] Marquis de Portago omkom 8. august 1957 i Mille Miglia-løpet. Tj tiiskuere omkom i ulykken.

^[36] Marcel Duchamp i Pierre Cabanne, Dialogues with Marcel Duchamp, London 1971. Sitert fra Da Capo Press-utgaven fra 1987, side 70.

^[37] The Writings of Marcel Duchamp, side 140.

^[38] Ibid., side 93.

^[39] Ibid., side 107.

^[40] Ibid., side 77.

som en tradisjonell albertavle med midtfelt og lukkbare sidepaneler/dører. Flasketørkeren er åpenbart erotisk og har sin relativt sterke omskrivning («rewriting/»transformation») i Robert Rauschenbergs *Monogram* (1955), der en utstoppet geit penetrerer et gummihylster i form av et bildekk.⁴¹ Dersom vi anser sjokoladeriveren og kaffekvernen som malte – representerte – readymades, ser vi samtidig at verket *Det store glasset/Étant donnés* er langt mer tradisjonelt formulert som et kunstverk enn readymadens mer lingvistiske, strukturalistiske og refleksjonskrevende formulering.

Det store glasset/Étant donnés er et representerende verk, men noen av deres leksikale innslag kan utledes fra de dypere genererte figurene som er nevnt i forbindelse med readymadene. Disse figurene, «meningsbærerne» ('vehicles') eller signifikantene, ble i årene 1915–23 satt sammen til en mekanisk struktur utført som blyglassmaleri, i årene 1946–66 til en senromantisk pastorale, utført som en vindusdekorasjon eller et tablå. Begge disse tolkningene bygger på verkenes leksikale innslag, som kan festes historisk temmelig presist til den unge Duchamps europeiske verden. Industrisamfunn og storbyen Paris, og de siste, varme sensommerstråler fra senromantikkens pastorale og den erotiske tiltrekningen i glansen av de preraphaelittiske skjønnheter fra *la Belle Époque*, rett før de kaster hanskene og resten av den elegante drakten og skrider, naken ned trappen. Akten som skrider ned trappen, naken, er en idealkvinnen fra *la Belle Époques* salonger, en figur som den bokstavelig talt falne «Frihetsgudinnen» i *Étant donnés* er avledet av.

Begge deler av Duchamps store todelte verk er formet som allegorier og har derfor i utgangspunktet en litterær form, og gjennom sin syntaktiske struktur, grammatikk og semantiske nivå skiller det seg fra det retinale, såkalt non-figurative maleri de ble laget som et alternativ til. Grunnen til at dette påpekes er at dette er strukturer som gjenfinnes i nyere avantgardekunst og meget av den akademiske samtidskunsten. Dette er også strukturen i flere av de siste 20 årenes installasjoner, performanser og nyere relasjonelle og sosiale *style sites*, og følgelig også anvendbare på Dag Alvangs prosjekt. Det er åpenbart at dette er allegoriske strukturer, sett i lys av de to sentrale tekstene som inspirerer forskningen på dette feltet, nemlig Walter Benjamins *Det tyske sørgespilletts opprinnelse* (1925) og Craig Owens viktige dobbelartikkel, «The Allegorical Impulse, Toward a Theory of Postmodernism I & II» (1980). I Duchamps allegoriske maskiner er strukturen like oppstykket som syn-

taksen i en setning, men sammenhengen er så konsentrert og innrettet at leseretningen og sammenhengen er enkel å fastslå gjennom kunstnrens beskrivelse av dens maskinmessige funksjon, selv om dette altså ikke henger sammen som en organisme. I Alvangs *style sites*, både på verkstedet og hele festivitasen i forbindelse med billøp, og i utstillingsrommet, er strukturen nødvendigvis mer spredd og mer fragmentarisk. Men det er en sammenheng, som lett kan avleses som allegorisk form. Mekanikken i å lage en allegori kan utledes av mekanikken i å bygge en bil av deler, å sette sammen deler slik at hjulet går rundt og fører bilen – eller fortellingen – fram.

FOTO – MOTOR

Det er særlig ett fotografi av Dag Alvang som bygger en solid bro mellom bilen og landskapsfotografiet. Det er et sylskarpt, ny-saklig, presisjonistisk sort-hvitt fotografi av bilmotoren han har vært med å bygge. Dette er ikke bare et vakkert fotografi i seg selv. Det er laget i den store euro-amerikanske fototradisjonen, den type fotografi som Imogen Cunningham, Lewis W. Hine, Paul Outerbridge, Hans Finsler, Paul Strand, Edward Weston, Charles Sheeler, Walker Evans og mange andre satte en standard for i mellomkrigstiden. Samtidig som dette fotografiet danner en direkte, meningsfull forbindelse mellom Alvangs fotografi og hans bilkjøring, er det gjennom sin nyskrivning av tidlig, saklig fotografi en referanse til dadaismens interesse for maskiners utseende, deler og mulige funksjon, i en poetisk mekanikk.⁴³ Og samtidig viser dette fotografiet Dag Alvangs opprinnelige base som internasjonalt kjent fotograf. I den lange, varierte tradisjon innen fotografiet som har utviklet seg i akkurat de hundre årene som er gått mellom *Nude Descending a Staircase* og *Eat My Dust/Racing*, kan vi spore de ulike tilknytningspunktene til Alvangs fotografiske oeuvre.

Dag Alvangs gjennombrudd som fotograf kom som en skandale, da han i det relativt nye Fotogalleriet i Oslo, som han hadde vært med å grunnlegge på slutten av 1970-tallet, viste serien *Vegger*. Dette var en serie sort-hvitt fotografier av den hvitmalte murveggen i gallerirommet. Bildene ble fremkalt i en størrelse som gjorde at de var i samme målestokk som motivet – altså en annen problemstilling enn den som gjelder kontaktkopier, der kopien er identisk i størrelse med glassplaten eller negativarket. Disse fotografiene ble deretter rammet inn og

montert akkurat der motivet befant seg, slik at de 1:1 dekket motivet ved å gjenta det som representasjon. Det er riktig fremholdt at dette var et svært tidlig og viktig nedslag av konseptuell kunst i Norge. Det stemmer, og det vakte stot ståhei og kritikk. I forbindelse med 35-årsjubileet for Fotogalleriet i 2009 slo Lars Elton i avisen VG stort opp Dag Alvangs skandalegjennombrudd. Artikkelen siterer kunstneren med: «Idéen slo ned i hodet som et lyn en søvnløs natt (...) Jeg var opptatt av konseptkunst og idéen ville ikke gi slipp».⁴⁴ Og i dette tilfellet har nok Alvang fått denne idéen, som en original idé, nesten som en åpenbaring, slik den modernistiske kunstteorien gir uttrykk for det. *Vegger* var en omskrivning av tidligkonseptuell kunst i New York-miljøet, der Mel Bochner og Joseph Kosuth arbeidet med denne type problemstillinger knyttet til fotografisk representasjon og begrepsstrukturer. Poenget ved å påpeke dette, er todelt. For det første at det her skal legges opp til en lingvistisk modell for hvordan den moderne avantgardekunsten har utviklet seg ved å generere nye praksiser utledet av noen sentrale premisser som er gitt i kulturen, og noe også gitt i menneskenaturen. Og for det andre å understreke at Dag Alvang, som til tross for at han er en internasjonalt anerkjent og en av landets ledende straighte fotografer, hele tiden har vært en konseptuelt orientert neo-dadaistisk kunstner, noe ikke minst hans performancesamarbeid med andre kunstnere på 1970- og 80-tallet vitner om. Når han i boken *Photoicons* (1997) blir spurt om sine forbilder nevner han aller først: Marcel Duchamp. Litt uventet, men relevant når man ser hans helhellige produksjon i de utledede mønstrene denne teksten legger frem.

I tilfellet *Vegger* vil det være absurd å hevde at fotografiet er en kopi uten en original, siden den virkelighet som er empirisk avsatt på negativarket gjennom indeksen, finnes rett bak det kopierte negativet. Bildet gjengir 1:1 det det avbilder. Dette er en struktur velkjent fra den tidlige konseptkunsten der kunstverket ofte ble ansett for å være tautologier, der de mest didaktiske verkene bestod av en beskrivelse eller en verbal representasjon av det de var, for eksempel *Five Words in White Neon*, Joseph Kosuths neonskilt. Verkets uforming og fysiske eksistens er en beskrivelse/representasjon av det som verket er laget av/laget som, *Five Words in White Neon* er nemlig akkurat *Five* (1. ord og i hvitt og i – neon), *Words* (2. ord og i hvitt – og i neon), *in* (3. ord og i hvitt ...), *White* (man skjønner tegningen), *Neon*.

I diskusjonen om Alvangs New York-bilder har det flere ganger blitt fremhevet at menneskene er alene, ensomme, i bevegelse i storbyens rutenettstruktur. Dobbeleksponeringene er til og med gjort til gjenstand for en masteroppgave i kunsthistorie ved Universitetet i Oslo (Monica Holmen, 2010). I alt det som er skrevet om disse bildene, oppgaven inklusive, er det en vesentlig ting ved dem som ikke vies stor oppmerksomhet, og det er billedrommet i dem. Flere er inne

på det selvfølgelig i at dette er fotografier som viser fotosensitivt avtrykk av mer enn én hendelse, at det er et tidsaspekt ved dem. Det er jo tautologisk selvinnlysende, det er dobbel-eksponeringer, to hendelser festet til film, etter hverandre, i tid. Det er som om man hører henholdsvis to og fire klikk når man ser bildene. I oppgaven er det en presis beskrivelse av bildenes tilblivelse og hva som skiller dobbel- og flereksponeringer av samme negativ i kameraet fra eksempelvis *sandwiching*, der ett fotografisk trykk blir resultatet ved at to semitransparente negativopptak er lagt oppå hverandre før de kopieres på papir i mørkerommet. Men det mest åpenbare ved dobbeleksponeringene, og det er tydeligere der siden fireopptakseksponeringene er gitt et rutemønster ved at kameraet er snudd tre ganger 90 grader rundt etter første opptak, er at det i dobbeleksponeringene fremtrer en effekt som er et resultat av den fotografiske fenomenologien. Negativarkene er – som eldre tiders glassplater – i utgangspunktet helt lyse, og under eksponering blir de gradvis mindre transparente, til motivet helt til slutt forsvinner i det mørke, ugjennomsiktige negativ. Første opptak må svakt undereksponeres for å gi mulighet til neste opptak, som må svakt undereksponeres for at ikke det første opptaket – som ufremkalt fremdeles er lysfølsomt og blir mørkere ved ny eksponering – skal forsvinne. I det fotografiske trykk, der begge opptakene er synlige, blir effekten at det ene motivet ser ut som om det ses gjennom glass, eller at det speiler seg i en glassrute, f. eks. et *shop window*, som er det glasset vi oftest møter i klassisk *street photography*. Bildene i serien *This is MOST important*, har denne effekten i særlig sterk grad.⁴⁵ I mange *street photographs* er det enten butikkvindusruter som motivet er fotografert gjennom eller det er et motiv som ses reflektert i ruten – som indeks gjennom speiling. Billedrommet blir her en representasjon, en visuell struktur som gjentar fysikken i et klassisk stor-, eller mellomformatkamera. I Alvangs dobbeleksponeringer er dette så åpenbart at den mørke bygningsprofilen, bygningen i bildet *Man against building* (1996) ser ut til å speile seg i ett av flatenivåene i bildet, et nivå som i sin effekt konstitueres av det blasse, lyse, dugg- eller støvaktige skimmer som ligger over bildet av bygningen bak bilen. Dette sjiktet – et tydelig avlesbart sjikt/opptak – funksjonerer visuelt i dette fotografiet som en vindusrute nær tilskueren. Dette sjiktet som i virkeligheten ligger bak mennene foran i bildet, blir ved å representere negativarkets fysiske realitet i det ene opptaket å oppleve som et butikk- eller kafévindu hele gatescenen ses gjennom. Det er dette samme virtuelle «vinduet» (negativarket) som også den mørke bygningskronen speiler seg i fra et sted bak fotografen. Dette er ikke en helt logisk måte å oppleve et byrom på. For den mørke husprofilen kunne nok tenkes å ha speilet seg i et butikkvindu, men da måtte dette ha stått midt i gaten som under et filmsett. Men denne logiske bristen er en kunst-

^[1] En langt svakere omskriving eller transformasjon av begge disse verkene er Jason Rhoades lille «smultringfabrikk» – installasjonen My Bother/Brancusi – vist på Whitneybiennalen i 1995. Små smultringer ble tredd ned på høye, rette stålpinner, som kanskje kan kalles «smultringtørkere». Duchamps readymades genererer slike verk, som igjen hypotetisk er generert fra et enda dypere lag i menneskets formevne. Det er fremdeles snakk om the big IN-DUT-game, som vi kaller det her.

^[2] Uttrykkene avantgardekunst og akademisk om samtidskunst brukes som nøytrale begreper. Det ligger ikke noen støtte i dette til idéen om at avantgardekunst hele tiden er overskridende og samtidens sanne og autentiske uttrykk. At slike praksiser i dag er akademiske disipliner er udiskutabelt. Det paradoksale som ligger i begrepet «akademisk avantgardekunst» skal ikke tas opp her.

^[3] Dadaistene – Duchamp innbefattet – lagde ofte «maskiner» som ikke ville fungere etter ordinære mekaniske prinsipper. De ble metaforisk omskrevet og metaforisk drevet. Dette, sammen med dadaistenes forsøk i uvanlig grammatikalsk setningsoppbygging med et gryende semantisk sammenbrudd, har ført til forestillinger om at alt dette er meningsløst, som gjennom sin unndragelse av logikk og rasjonalitet og fornuft blir «hevet opp» gjennom en «kreativ akt» til noe enda mer Meningsfullt, enn den som kan demonstreres i språket. Det er denne dialektiske elastisiteten som gjør at svært nakne, tomme verk kan illegges et massivt betydningspotensiale.

^[4] Lars Elton, «Veggene som provoserte fotomiljøet», VG 3. februar 2009, side 36–37.

^[5] Jeg har diskutert dette med glassruter og spellinger i fotografi, som noe tilhørende mediets fenomenologi og tradisjon, i forordet til Tom Sandberg – Photographs (Astrup Fearnley Museet 2000).

nerisk betingelse for at det skal konstitueres et billedmessig sjikt som mannen og gaten bak ham skal kunne «ses gjennom».

Poenget med denne analysen er at disse bildene i liten grad handler om tid, bortsett fra det trivielle faktum at det altså er to eksponeringer, som nødvendigvis må komme etter hverandre i tid. Det er ingenting i bildet som sier hvor lang tid det er gått mellom de to eksponeringene, det kan være alt fra et par sekunder til mange uker. Tid er altså ikke noe viktig tema i disse bildene utover det selvnlysende, men trivielle. Dette faktum blir derimot kunstnerisk interessant hvis vi flytter fokus fra tid til rom, siden dobbeleksponeringen skaper et visuelt rom, som blir å forstå som representasjonen – en mekanisk fremstilt, kunstferdig formulert utgave – av det urbane rom, rent fysisk, slik det oppleves på gateplan i New York Citys reelt svært brede, men relativt sett smale, trange og dype gatesjakter. Et urbant rom med gateliv der butikker, restauranter og inngangslobbyer åpner seg mot fortauet. Det er umulig å gå der, stå stille der, ta bilder der eller bli tatt bilde av der, uten en akutt erfaring av avstand fra egen kropp til andre kropp



Dag Alving,
Man Against Building,
2001

er og til de byggede flater som fortau, kjørebane, butikkvindu, husvegg, konstituerer. Det er vanskelig å tenke seg at problematikken bak avantgardens arbeid med kropp og ladet rom, med scenografi og interaksjon, er helt løst fra denne urbane erfaringen i Kirchners Berlin, Schwitters Hannover, Benjamins og Duchamps Paris, og Duchamps, Arshile Gorkys og Dan Grahams New York City, erfaringer som for drøye hundre år siden må ha fortonet seg som et sjokk. Det er dette urbane fenomen disse bildene greier å fange og uttrykke. Flyktige møter med mennesker i bygde omgivelser med en akutt følelse av at blikket og resten av kroppen er en radar som hele tiden peiler og registrerer avstanden til og bevegelsene til disse andre elementene eller kroppene. Disse romlige apparatene oppleves selvfølgelig alltid i et rom-tid kontinuum, men her i disse fotografiene er det de romlige aspektene som er viktigere enn tidsflyten. Den urbane flow som oppleves på New Yorks overfylte fortau i rushet, motiver av menneskemylder i flow, er typisk nok noe som har unnlatt å fange Alvingens interesse. Det romlige, stillbildet av frosset bevegelse i bygde omgivelser, er så sterkt at den urbane flow er stoppet, ikke én, men to ganger. Det er fotografiapparatets rom og speilingsstruktur som representerer og er utledet av det urbane kamera («byrommet»), d.v.s. de gater der disse scenene

er snappet opp.⁴⁶ Kan det hevdes at kopien her, illusjonen av et dugget/skittent vindu foran mennene, er en kopi uten original? Det kan hevdes hvis man krever at et empirisk butikkvindu skal være originalen til et fotografisk avtrykk, en indeksal «kopi» av denne originalen. Men det er her ikke snakk om den type tenkning. For denne «kopien» har så visst en original, og det er altså det som skjer rent fysisk i negativarket (som er like originalt, empirisk som en glassrute ute på gateplan) når det eksponeres.

Vi er i en kunstnerisk virkelighet der selve kameraet, fotoapparatet, blir en maskin som genererer bilder (av noe), og de bilder som produseres er utledet fra denne dybdestrukturen gjennom transformasjon og omskrivninger. Rasjonaliteten i denne logikken kan følges trinn for trinn og nedskrives i meningsfulle, grammatikalske setninger. Denne lesningen fremstiller dette som en prototypisk New York-erfaring, storbyen som overtok som modernismens hovedstad etter Paris, og som ikke bare ble flanørens steder, mens også den engstelige, fremmedgjorte nevrotikers byrom. New York-erfaringen er ikke utelukkende en ambient opplevelse av flyt og sammenglidning, men også en erfaring der kroppene ikke bare oppleves som spesifikt individuelle, men som engstelige kroppene som krever isolasjon og en minimal fysisk avstand til andre. New York City er ikke byen der man berører andre mennesker hvis man kan unngå det, ikke stedet der man ser folk inn i øynene, men stedet hvor man raskt hører ordene «Hey, where are my fifteen inches!» hvis man skulle være så uheldig å komme en annens kroppssubjekt for nær.

Det at en fysisk og reflektert opplevelse av avstander, andres tilstedeværelse, lukking og åpning av tomrommet rundt egen kropp, angrep, påvirkning etc. er vesentlige i opplevelsen av en storby, finner også sin eksistensielle tolkning i deler av den senmoderne kunsten mellom ca. 1947 og 1970. Denne kroppserfaringen, regulert av romlige parametre og avstandene mellom fysiske hindre er uttrykt abstrakt i minimalistisk ikke-relasjonell kunst og i den selvskapende, våkent aktualiserende værensform som kreves av ensomme individer i fremmedgjorte omgivelser. Dette siste, som er en kombinasjon av tolkningen av effekten av action painting og minimalismens objektkunst i romlige, eksterne relasjoner, er gitt en meget presis analyse av Sheldon Nodelman i tolkningen av maleri-installasjoner av Brice Marden, David Novros og Mark Rothko.

Han skriver om hvordan disse kunstnerens utstillings-sites virker på betrakteren: «The immaterial possesses in fact a forceful physical impact, reaching out of the void to transform our conduct in the here and now. Just as the apprehension of the picture as such and of its overall graphic scheme will affect our gross physical movement in space, so the subtle alterations in visual behavior which it induces are transmitted from tiny muscular and photochemical modifications in and around the eyes to the nerves and muscles of the whole body, profoundly affecting our inward experience. (...) In these late works Rothko undertakes to open an irruption in the fabric of natural experience, to open it, as it were, vertically (...) the spectator's sensation to be lifted up and out of his familiar space into a new and grander ...»

Den deltagende, medskapende, prosessuelle og performative måten publikum blir trukket inn i under slike samtidskunstsituasjoner, ligger bak bl.a. Rosalind Krauss' lesning av den mekaniske ballett og lys/kinetiske skulpturers innflytelse på happenings og postminimalismens arbeider. Det er disse strukturene, som nesten kan ses som eksperimentelle set ups i en pavlovsk eller behavioristisk forskningslab, som muliggjør diskusjoner av kunstsituasjoner som arenaer for personlighetsutvikling eller subjektdannelse. Dette er et stort og viktig tema i 1900-tallets kunsthistorie, og selv om det er felles strukturer her, er det viktig å få fram de forskjeller de ulike arenaene, eller style sites, viser. Det som er felles for dem er at det er de utvendige, fysiske relasjonene verket åpner for som gjør det mulig med fysisk-mental deltagelse og interaksjon fra publikum. De forskjeller som består i de leksikale innslag og de relasjoner som den eksperimentelle organisering av forskningslaben innbyr til, åpner for ulike typer subjektproduksjon og varierte opplevelser av isolasjon eller fellesskap – og ulike samfunnssyn. Det foregår her en formidabel ideologisk kamp hva gjelder forståelsen av det moderne og postmoderne individs betingelser i en mediert verden. Det gjelder en både forrommesig, syntaktisk og psykologisk struktur som er typisk for det urbane men-

nesket de siste 150-årene.⁴⁸ Påvisningen av den romlige strukturen i Alvingens New York bilder, styrker ytterligere forbindelsen mellom hans fotokunst, via avantgardens og neo avantgardens arena- og scenografiske site-kunst, og den performative baneløp kjøringen.

ALLE PIKER ER DINE! INNKAST EN MARK

Etter å ha berørt Ina Bloms analyser av hvordan style sites og deres åpne, mediabaserte struktur blir arenaer for plastisk personlighets- eller subjektformasjon og a new collectivity, lest mot et bakteppe av maskinmetaforer for ulike typer begjær, vises det blant alle ungarromanene, spesielt til én som binder Duchamps ungarer til fenomenet style site, nemlig Hermann Hesses *Steppeulven* fra 1927. Boken handler om ungareren Harry Haller, en asosial, melankolsk, søkende, schizofren kunstner, akademiker, fremmedgjort småborger. En person splittet i en dyrisk og human side, som begråter det borgerlige, kapitalistiske mellomkrigssamfunnets tap av skjønnhet og storhet.⁴⁹ Boken ligger idémessig og kronologisk midt mellom *Det store glasset* og *Étant donnés*. Siden boken så direkte beskriver en tidligmedial utgave av en style site – en tilbakeskriving av 1990- og 2000-tallets



Dag Alving,
This is MOST important,
1996

style site til Duchamp-generasjonens urbane medieverden, med gasslysets, elektrisitetens, kjønnsplasmaenes og tivoliets under – trekkes her linjen fra *Det store glasset*, over *Steppeulven* og *Étant donnés*, til samtidens style sites og Dag Alvingens *Racing*. Duchamps forsøk med visning av rotorrelieffene på tivoli mot betaling, og de to boksene, som egentlig er små loppesirkusutgaver, reiseutgaver, salgsprøvepresentasjonskofferter av museet uten vegger, har en parallell i Steppeulvens avsluttende forvandling, etter maskeradeballet, rusen og de amorøse stemninger i ballrommene. Han gis da nye rusmidler av Pablo, den mørkhudede jazzmusiker og subjektivitetsfornyelsestivoliets teaterdirektør. Men før dette har Harry lekt ungarer, og blitt – sin modne alder til tross – kalt en

47 Sheldon Nodelman, *Marden, Novros, Rothko: Painting in the Age of Actuality*, Seattle and London, 1978, side 57–58.

48 Prototypen for mer intime arenaer og de stillmessig domestikerte installasjonene som er objekt for Bloms analyser av 1990- og 2000-tallets style sites, er de moderne storbyenes bygde fellesarenaer. Et tidlig eksempel på hvordan butikkvindu og passasjen langs og mellom dem blir en arena for en ny subjektformasjon og personlighetsadferd, er de første varemagasinerne og glassoverbygde galleriene i Paris, Milano, Napoli, Berlin, London. Forbildet for både Duchamps og Alvingens ungarer spill er dandyen eller flanøren, tidlig bekrevet av Walter Benjamin i hans analyse av fremvisningen og selvspeilingen i Paris, i *Passasjeverket* (1927–40).

49 Hesses bok inngår i en serie lignende verk, der en melankolsk ungarer begråter det musikklassiske Europa som ligger som en ruin på bruddstykkene av *la Belle Époque*s sensuelle utskielser og bedårende spillteater: Thomas Mann, *Døden i Venedig* (1912), Thomas Bernhard, *Betong* (1982) og W.G. Sebald, *Vertigo* (1990). Det pastorale bakteppe og den evighetslengende musikkskjønnhet og den bløgende, fluide, androgynne/vekkjønne, biseksuelle erotikk som ligger ved begrepet *la Belle Époque* og dets avslutning i secessionens Wien, finnes i flere passasjer i *Steppeulven*. Dette påpekes siden det i dette essay gjøres et nummer av å identifisere Bruden med Frihetsgudinnen, bare ett av mange eksempler på preræfælmens, estetismens, symbolismens, beaux arts' og wienersessionens, langstrakte bløgende, strebende, allegoriske, konturutflytende kvinneskikkelser.

46 Alvingens kontakt med neo-avantgarden spores også i disse fotografiene, for transparens, speiling, illusjon om kontinuerlig rom stoppet fysisk av speilflaten, er problemstillinger som fikk stor betydning i minimalistisk skulptur og performance, for eksempel en rekke arbeider av Robert Morris, mens spillet som underlag for stillbilde, men med et potensielt handlingsrom for tilskuereens bevegelse, var utgangspunkt for Michelangelo Pistolettos berømte *Mirror Paintings* fra slutten av 1960-tallet.

gutt. Bruden i hans liv: «Hva heter du egentlig?», spurte hun plutselig. «Harry.» «Harry? Det er jo et guttenavn. Og du er bare en gutt, tross de par grå stenkene i håret. Du er en gutt, og du trenger én som tar seg litt av deg.»⁵⁰ I perioder frekventerte han også kneipen «Stahlhelm», som han beskriver som sitt «forhenværende tilfluktssted, hvor skuffede menn tilbragte sine kvelder, drakk vin og lekte ungarer».⁵¹ Ungkarene er step-peulver, gutter og menn som ser på kvinner, bak glasset, gjennom titehullene, bak døren, på kalenderbildet. Steppepeulvene er ungkarer som jobber med subjektivtetsformasjoner.

Men Harrys forvandling skjer ikke før han trer inn i Pablos verden: «Vi er jo her i et magisk teater, her finnes det bare bilder, ingen virkelighet».⁵² Det magiske teater er altså en helt og holdent medial verden, der virkeligheten er de psykiske strømninger i deres virtuelle, estetiske *style time*. I denne verden er Steppeulvens, ungkarens subjekt, helt plastisk, oppdelt og det formes interaktivt i møte med speilene, dørene og skiltene i Pablos vidunderlige nye verden: «Et ørlite øyeblikk så jeg den velkjente Harry, skjønt med et uvanlig blidt, lyst, leende ansikt. Men ikke før hadde jeg dradd kjensel på ham, så falt han fra hverandre, en skikkelse til løste seg ut fra ham, så en tredje, så en tiende, en tyvende, og hele det veldig veggspeilet ble fylt av bare Harry’er eller Harrybiter, tallrike Harry’er som jeg bare fikk lynforte gjenkjennelsens glimt av. Enkelte av disse mange Harry’er var så gamle som jeg, noen var eldre, noen eldgamle, andre ganske unge, unge menn, gutter, skolegutter, skøyergutter, barn. Femti-årige og tyveårige Harry’er løp og hoppet mellom hverandre, tredve år gamle og fem år gamle, alvorlige og glade, verdige og komiske, velklede og fillete og også helt nakne, hårløse og langhårete, og alle var jeg, og hver og en av dem ble sett og gjenkjent av meg i lynforte glimt, og så forsvant de. De løp fra hverandre til alle kanter, til venstre, til høyre, innover i speilets dyp, ut av speilet. En av dem, en ung, flott fyr hoppet leende i Pablos favn, slo armene rundt ham og løp av sted sammen med ham. Og én som jeg likte spesielt godt, en vakker, sjarmerende ungdom på seksten, sytten år, løp lynfort bortover korridoren og studerte innskriften på alle dørene med største iver. Jeg løp etter, ble stående foran en dør, leste påskriften:

<p>ALLE PIKER ER DINE!</p>	
<p>INNKAST EN MARK</p>	

^[1] Hermann Hesse, Steppeulven, 1927, side 68–69 i den norske utgaven fra 2007.

^[2] Ibid., side 133.

^[3] Ibid., side 150.

^[4] Ibid., side 151.

^[5] Sitert fra Noam Chomsky, On Language, New York, 2007, side 133.

^[6] Øivind Storm Bjerke og Åsmund Thorkildsen, Leonard Rickhard, Oslo 1995, se Åsmund Thorkildsen, «Ur-verket – urverker – underverker – En teoretisk undersøkelse av strukturen i Leonard Ricksards modellbilder,» sidene 43–75 .

Den vakre unggutten spratt lynfort i været, og med hodet først styrtet han seg inn i innkastsprekken og forsvant bak døren.»⁵³

HAR DET STORE GLASSET EN SETNINGSSTRUKTUR? HVA KAN I SÅ FALL UTLEDES AV DEN?

<p>Creativity is predicated on a system of rules and forms, in part determined by intrinsic human capacities. Without such constraints, we have arbitrary and random behavior, not creative acts. The constructions of common sense and scientific inquiry derive no less from principles grounded in the structure of the human mind. Correspondingly, it would be an error to think of human freedom solely in terms of absence of constraint.</p>	
<p>Noam Chomsky, «Some General Features of Language», i Reflections on Language, 1975⁵⁴</p>	

Dadaismen har oppnådd en spesiell prestisje i avantgardekreterser fordi den påstår å være anti-kunst og meningsløs betydningsfull, men samtidig en paradigmatisk nåtidskunst som ved en eller annen dialektisk manøvre funksjonerer som en maskin for frembringelse av den til enhver tid nye kunsten. Man får inntrykk av at antikunsten egentlig er den virkelige kunsten. Og nettopp Marcel Duchamp har arbeidet bevisst (ikke-tilfeldig) med tilfeldighetsprosedyrer og interesseløse valg. Er så Duchamps arbeider fremdeles anti-kunst? Er hans frihet et resultat av «solely absence of constraints»? Før det svares ja eller nei på disse spørsmålene må det følgende presenteres: De to store, *Glasset og Étant donnés* har en struktur som ikke bare er grammatikalsk strukturert, men narrativt – en fortellerstruktur som kjennetegner setningers oppbygging og sammensetting. Fortellerstrukturen i slike verk er muliggjort av begrensninger, biologisk og fenomenologisk gitt hos mennesker. Like lite som den abstrakte ekspresjonismen kunne ha vært utført av dyr, ikke engang så høye primater som penselsvingende sjimpanser, kunne kjente Duchampverk som *Three Standard Stoppages* (1913) eller *Fontene*, vært utført av et dyr, slik rotter kan sies å utføre og «lære» labyrintforsering i en laboratoriumssituasjon. Duchamps tilfeldighetsarbeider er eksempler på tilfeldighet brukt historisk tilsiktet i en dialektisk bevegelse med en retning mot det tidlige 1900-talls formalisme uttrykt i de tradisjonelle kunstmediene.

For å kunne utlede formen på disse narrative strukturer må flere forhold belyses. I boken *Leonard Rickhard*⁵⁵ har jeg analysert slike strukturer i forhold til åpnings- og lukningsmønsteret i Ferdinand de Saussures fonetiske analyser, Roland Barthes’ analyse av strukturen i fortellinger og bruken av dynamiske, fremovergenererende setningspassasjer i moderne lyrikk, særlig i Charles Ohlsons praksis og teorier om *Projectile Verse*. De visuelle strukturene som der lokaliseres i den dadaistiske kunsten og gjenfinnes som elementer i Rickhards modellbilder, kan utdypes med en henvisning til den syntaktiske strukturen i Noam Chomskys lingvistiske teorier. I boken *Syntactic Structures* fra 1957 legger han hovedvekt på tre grammatikalske regler: regler for frasestruktur, regler for transformasjoner og morfofonemiske regler.⁵⁶ Allerede i dette radikale verket, som er begynnelsen på den såkalte generative grammatikken, tas forholdet mellom språkets syntaktiske og semantiske nivåer opp. Hovedsaken er studiet av syntaksen så løsrevet fra meningsdannelse (det semantiske) som mulig. Han er da også feilaktig beskyldt for å fremme synspunkter om at en setnings mening er løsrevet fra dens syntaks. Han oppsummerer med bl.a. denne påstanden: «Grammar is best formulated as a self-contained study independent of semantics.»⁵⁷ Han går videre med å moderere dette noe: «In other words, one result of the formal study of grammatical structure is that a systematic framework is brought to light which can support semantic analysis. (...) The notion of ‘structural meaning’ as opposed to ‘lexical meaning’, however, appears to be quite suspect, and it is questionable that grammatical devices available in language are used consistently enough so that meaning can be assigned to them directly. Nevertheless, we do find many important correlations, quite naturally, between syntactic structures and meanings».⁵⁸ Det er dette, at det både kan defineres en formal, abstrakt formal side i setningsstrukturer og en meningsdel, og at det allikevel er forbindelser mellom form og mening selv om disse altså kan skilles fra hverandre, som gjør at vi analogt kan snakke om et kunstverks formale struktur, syntaks og dens leksikale innslag som muliggjør mening og fortolkning. De leksikale innslag er mer tilfeldige (historisk påvirket) og utskiftbare enn de strukturelle, formale egenskapene, hvis transformasjoner blir regulert av reglene i den generative grammatikken.

Dette er grunnen til at Chomsky kan operere med begrepet grammatikalske og ikke-grammatiske setninger og setninger med ulik grad av grammatikalitet. Med andre ord, noen setninger blir akseptert av

språkbrukerne som grammatikalske setninger, og slike er egnet til å gi mening, til å uttrykke refleksjon, teori, forme idéer, uttrykke synspunkter og så videre. De setninger som er ugrammatikalske er ikke bare nonsense, rent meningmessig, men de kan også avfeies som ikke-setninger rent grammatikalsk. Men det finnes grader av grammatikalske setninger, setninger som er grammatikalske selv om de ikke har noen mening, altså slike som semantisk sett er nonsense. Setningen «Pirots karulize etalically» er ikke meningsfull på engelsk, og de tre ordene finnes ikke i det engelske leksikon. Den er simpelt-hen nonsense, men Chomsky anser det allikevel for å være en grammatikalsk setning, som har en struktur som tilfredsstillr de formale krav til grammatikken i en engelsk setning. Slik uttrykker han dette: “For example, in the sequence ‘Pirots karulize etalically’ we know that the three words are noun, verb, and adverb by virtue of the *s*, *ize*, and *ly*, respectively».⁵⁹ På grunn av dette kan grammatikken settes på tekniske formler, noe som er en betingelse for det abstraksjonsnivået, den idealisering og forenkling som gjør det mulig å fremstille et så komplekst teoretisk system som den generative grammatikken. Vi ser her at p.g.a. elementer i ordene som representerer funksjoner i grammatikken, kan leksikale innslag som ikke engang tilsvarer noe kjent ord i selv den største engelske ordbok, brukes korrekt grammatikalsk. Et eksempel på en nonsensesetning som allikevel er grammatikalsk og inneholder kjente ord og bøyninger, er en etter hvert kjent setning: «Colorless green ideas sleep furiously».⁶⁰ I en diskusjon med den franske lingvisten Mitsou Ronat i 1977, sier Chomsky om denne setningen: «But it seems to me that a grammatical sentence may not have any literal meaning (...) Furthermore, I tried to show that every clear formulation of a hypothesis concerning the alleged necessity to define syntactic notions in semantic terms led to incorrect results. Thinking about these questions led to what was later termed the hypothesis of *autonomy of syntax*.»⁶¹

En enda kortere og enklere setning enn «Colorless green ideas sleep furiously,» må derimot avskrives fordi den i motsetning til denne har en umulig grammatikalsk struktur, syntaksen er ikke en del av grammatikken, selv om ordene i den hører til i leksikonet. I en serie utledninger og tranformasjoner av en enkel setning, kunne han for eksempel sammenligne setningen: «who did John discover pictures of?» – som er en grammatikalsk setning, og semantisk uproblematisk selv om et bytte av verbet «discover» med «find» ville gjøre den enklere

^[1] Noam Chomsky, Syntactic Structures, 1957, sitert fra Mouton de Gruyter-utgaven, Berlin – New York, 2002, side 114.

^[2] Ibid., side 106.

^[3] Ibid., side 108

^[4] Ibid., side 104. Siden det er endelsene som gjør setningen grammatikalsk, viser eksemplet at grammatikken er avhengig av et visst regelbundet forhold til leksikonet, for flertalls «s», verbets tid og adverbets grad, er å finne i bøyninger av ord i leksikonet. Uten disse tilknytningspunktene ville setningen ikke ha vært grammatikalsk og vi kunne ikke ha bestemt ordklassene bare utfra rekkefølgen ordene er plassert i .

^[5] Ibid., Language and Responsibility, sitert fra On Language, side 138.

^[6] Ibid., side 138,

å forstå, med setningen – som har en annen syntaks – «John discovered who pictures of». I denne formen er setningen ugrammatisk. Om denne siste setningen, som han kaller (14') i kjeden av eksempler og transformasjoner, skriver han: «But no change in verb will help (14') which has an entirely different status. It is simply ungrammatical, and remains so under any interchange of lexical items. It is the structure that is impossible.»⁶² I analysen av og sammenligningen av enkle setninger i ulike transformasjoner brukes tekniske termer, slik at setningsleddet «pictures of who» kalles en NP. Uttrykket NP, betyr i lingvistikken «noun phrase», mens VP betyr «verb phrase» osv. Det er disse abstrakte betegnelsene som gjør det mulig å konstruere en abstrakt teori, og det er leddene NP og VP etc. som er grammatikalske fraser, som altså kan fylles inn med ord fra dagligspråket og ordboken som såkalte leksikale innslag.

Disse refeksjonene over språket er høyst relevant for den diskusjonen som dette essayet fører m.h.t. anti-kunstens og dadaismens påståtte meningsløshet og status som anti-kunst-kunst, kunst som egentlig ikke kan fortolkes. Ved å koble Chomskys krav til grammatikalske setninger og trekke inn de to nivåene, syntaktisk struktur og semantisk nivå, kan *Det store glasset*, *Étant donnés*, og *Racing* – og andre *style sites* – sies å ha en grammatisk dybdestruktur preget av NPs og VPs og objekter og adverb og adjektiver i ulike syntaktiske strukturer der disse elementene er distribuert i setningslignende sekvenser, med all den dynamikk som oppstår i sammenstillingene, selv før de får sine overflatekvaliteter, i form av skiftende leksikale innslag. Leksikale innslag av den type som fremstilles i de kunstverk som diskuteres her. De er historiske og empiriske fenomener (bil, brud, ungar, eng o.s.v.). Disse syntaktiske strukturene har altså et abstrakt nivå, selv om de består av forskjellige grammatikalske virkemidler, ikke bare setningsdelene, subjekt, predikat, adjektiv, adverb, objekt o.s.v., men også de ulike pronomentypene, de ulike kasusformene, som genitiv og dativ – pluss selvfølgelig verbenes bøyingsmønstre, aktiv og passiv bruk av verbfrasen o.s.v. Det virkelig radikale hos Chomsky er at disse strukturene er grammatikalske på et helt fysisk og strukturelt nivå, gitt som en biologisk egenskap hos individer av menneskearten.

I vårt tilfelle, der det er snakk om å utarbeide en tolkningsmodell med god forklaringskraft til kunstverk som er tegnbasert og språklig strukturert, som Duchamps store glassmaleri, tablå og *readymades* og Dag Alvengs *style site*, kan Chomskys hypotese overføres analogt, men med et bredere anvendelsesområde enn selve verbalspråket. Jeg

vil hevde at kunstspråket er muliggjort av noe gitt, noe spesielt for menneskearten gitt, nemlig evnen til å orientere seg romlig, kjenne igjen ansikter, generere setninger utfra den gitte generative dybdegrammatikken, som er dynamisk og kan brukes svært variert og kreativt, og som Chomsky betegner som «the mechanisms of syntax».⁶³ Utvidelsen skjer ved å trekke inn den abstrakte delen av Saussures lingvistik, og se på det fonetiske i selve tale- og hørehandlingen, som en tilsvarende gitt egenskap i menneskearten. Ord formes fysisk med pust, muskler, nervesignaler og gis endelig fremførelsesform i munnhulen. Taleorganet, som fordøyelsessystemet, er en fysisk sekvens av ulike elementer som henger strukturelt sammen i menneskekroppen, og de ulike fasene i strukturen utfører forskjellige funksjoner etter sin plass i strukturen. Det å se på fordøyelse, tale, opphisselse, begjær og seksuell utfoldelse i slike termer, som fysiske og visuelt utlagte strukturer, er faktisk en forutsetning for at metaforen menneskekropp = maskin – *Das Mensch als Industriepalast* – kan utledes. Det er Chomskys insistering på at dybdestrukturen er biologisk gitt, akkurat som hjertet og andre organer, som gjør det mulig å trekke disse forbindelsene. Dette utvikles som en nødvendig hypotese for å kunne forklare hvordan avantgardekunsten kan endre sin form og tolkningsmuligheter gjennom å trekke inn det lingvistiske og tegnteoretiske som ble utviklet av lingvister som F. de Saussure og filosofer som C.S. Peirce tidlig på 1900-tallet. Det er koblingen kropp, språk, psykiske strukturer og komplekser, og menneskets objektrelasjoner, alt kastet inn i kunstlivet i denne perioden,

som gir den tolkningsmodellen som lanseres og benyttes her, en god forklaringskraft. Dette er grunnen til at ungkarsmaskinen kan utlegges både som en fortelling, narrativt struktruert og verbalt utlagt, som en maskin, en bil, en begjærstruktur og som en sekvens av leksikale innslag eller komponenter fra diverse delelagre. Disse to nivåene kan kombineres med hverandre strukturelt: ulike NPs (noun phrases), som ungar, glass (i transformasjonene butikkvindu, skuddsikkert beskyttelsesglass, tittehull i tredør, høyglanset kalenderpapir, bilvindu), brud (i transformasjonene hellenismens Fortunafigurer, Madonna/Jomfru, Mona Lisa, *la Belle Époque* kvinnen, bruden, Frihetsgudinnen, voldtektsofferet, den nakne kvinne på den andre siden av ungkaren ved et sjakkbrett, *pin-up*en på kalenderbildet, skiltet *Alle piker er dine*, og stålskiltet med de fem bokstavene F + I + T + T + E), landskapet (i transformasjonene arkadia, norditaliensk slette- og fjellandskap, naturalismens kornåker, romantikkens stjerningslandskap med ruin



Henning Lederers illustrasjon *Der Mensch als Industriepalast*, *Man as Industrial Palace*, Philadelphia Museum of Art

og i skumring, landskapet for Steppeulvenes skytebonanza, det tilgrodde buskas på en nedlagt kjørebane og solnedgangen over den nye veibanen), legges ut som syntaks bundet sammen av VPs, *verb phrases*. Det er den grammatikalske maskinen som genererer denne type setninger eller fortellinger som viser hvor det er *noun phrases* og hvor det er *verb phrases*, og hvor det er objekter. Ungkaren og hans maskineri er en NP, mens handlingen, vannfallet som genererer pedalkraft, sjokoladerivingen, bevegelsen gjennom siktene, skytingen, vindtrekket og den orgasmiske utblåsningen hos objektet, bruden, utgjør VPene, verbfrasene. Noam Chomsky ser for seg en utvikling av «science» som vil løse noen av de problemene man står overfor: «I suspect that the empiricist position with regard to higher mental functions will crumble as science advances towards an understanding of cognitive capacity and its relation to physical structures».⁶⁴ Det er denne passasjen hos Chomsky og hans aksept av at egenskapene til å organisere seg visuelt i rommet, og at det ligger en biologisk, naturgitt begrensning i kropp/sinn-strukturen, som gjør at våre forestillinger og gestalter matcher verden, gjør at jeg vil kombinere syntaksen i fortellerstrukturen i setninger og fortellinger med Chomskys generative grammatikk. Dette medfører at den visuelle, abstrakte, grammatikalske, fysisk forankrede og biologisk gitte strukturen har en lengre varighet og er et sterkt kontinuitetsfremmende element i kunsten de siste drøye 130 årene. Dette er dybdestrukturen, designelementets spesielle form er leksikale innslag underlagt motens raske svingninger og gjentakelser.

Som det i Chomskys lingvistik er en interaksjon mellom dybdestrukturer og det vanlige språket, er det her i ungkarsspillene noe gitt, noe «evig», som «døden og kjærligheten, og arkadia og havet». Det er alltid problematisk etter poststrukturalis-

men å snakke om noe som evig gitt. Men det er ikke nødvendig for hypotesens forklaringskraft å operere med en opprinnelsesmyte, med en metafysisk begynnelse. Så dette kan ikke – og behøver ikke – dekonstrueres, siden det ikke bygger på værensmetafysikken. Chomskys anser menneskearten som et resultat av evolusjonen. Likeledes behøver ikke erotikken og ungkarsdriften, *the big IN OUT*, å være metafysisk gitt som en arketyp-, men som et resultat av evolusjonen.

Dersom vi har en grammatikalsk, gitt, varig dybdestruktur, kan det skapes meningsfulle kunstverk, som kan tolkes og utledes. Dersom det bare er nestengrammatikalske setninger, men med nonsense leksikon, blir det mulig å bruke det som et eksempel, en negasjon, et sjokk, en tidsbestemt og tidsbegrenset rystelse, som vi ser i mye avantgardelyrikk. Dette ses også i et brev Duchamp skrev til Henri-Pierre Roché og i et av hans brev til sine sponsorer, ekteparet Arensberg. Det er ikke mulig å treffe blinken mer presist, hvis man ikke skulle lage fortidige kunstverk og prosesser for å kunne matche en hypotese, enn ved å kunne koble Duchamps praksis til akkurat de problemstillinger, mellom syntaks og mening som Chomsky har arbeidet med, og som er diskutert i det ovenstående. For ikke bare tøyler Duchamp lesbarheten – forståelseslettheten – ved å nekte setninger den vanlige oppstykede struktur som avbilder åpnings- og lukningsstavelser, intonasjon, trykk og rytme fra tale-språket som allerede er på plass i skriftbildet – ved å skrive setninger der ordene følger etter hverandre uten opphold og tegnsetting. Her er en liten smakebit fra et brev/dikt til Henri-Pierre Roché der han skriver om sin stand med rotorrelieffene (optical discs) på tviliet: «whenthe day comes igotothefair/andiseemarcelathis-



Fortuna, CC

littlestand/surroundedbyhisopticaldiscswhichwereturning/horizontallyandverticallyitwasasight ...»⁶⁵

64 Ibid., side 126.

65 Det er tradisjon for å bruke språkfilosofiske og litterærteoretiske termer og metoder i Duchampforskningen. Blant andre bruker f.eks., Lawrence D. Steefel jr., uttrykk som, «metaphoring that flesh into structures of art». Lawrence D. Steefel jr., «Marcel Duchamp and the Machine», i Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, *Marcel Duchamp*, New York 1973, sitert fra 1989-utgaven, side 74. I diskusjonen av Duchamps tidlige maleri av en kaffekvern, bruker Steefel uttrykk som «syntax» og «semantics». Kynaston McShine selv, står for en klassisk, romantisk, avantgardistisk holdning når han i sin artikkel – «La Vie en Rose» i samme bok – understreker at kunst ikke er noe rasjonelt, men mystisk, at kategorier motarbeides og forkuldres, at det er rom for selvmutsigelser, at det teoretiseres, men at intet forklares. Men som han skriver, at tross alt er kunst: «...a mode of thought». (Ibid., side 129). Han mener at dette tross alt både er teoretisering, en måte å tenke på, men at Duchamp lager sitt eget språk, «his own language» (Ibid., side 129). Selv om han bruker begrepet «regler», kommer følgende setning i forbindelse med kunstnerens «eget språk», «...his rules are solely for himself and no one else: every man must make his own». (Ibid., side 129). Chomskys lingvistik går imot forestillingen om at det går an å ha et «privat språk». Dette essay er et motbud mot den allfor vanlige holdningen vi her møter hos McShine. Hvis reglene hos Duchamp bare var for ham, ville det ikke vært noen grunn til å befalte seg med hans arbeider, og ingen mulighet til å tolke dem. De ville heller ikke kunne oppnådd den virkningshistorien de vitterlig har fått. Til tross for dette tolker faktisk McShine akten/Rose hos Duchamp på den måten som er utvidet her i dette essayet. Han skriver om Rose, Marcells feminine persona, at hun er mange, og så begynner han med Edgar Allan Poes dikt *To Helen*, der figuren står i «vindusnisjen» (window niche), «lik en statue» («statue-like I see thee stand»), med «en agatlampe i hånden» («The agate lamp within thy hand!», McShine fortsetter med alle brudene: «For Rose is not only Belle Haleine but also Dulcinea, the Bride, the Statue of Liberty ...(...) she is also recumbent with lamp in hand in the *Étant donnés* – L.H.O.O.Q! For those versed in Dada and Surrealism, her fame parallels the Mona Lisa's.» (Ibid., side 128). Praksis følger ikke teori (eller snarere, ideologi), for hvis reglene bare var for Marcel, hvordan kunne Kynaston legge ut hele denne listen? Det er en irriterende tendens i denne typen skjønnskriveri der ord som *semantics*, *new meaning* etc. brukes side om side med oppløsning av kategorier, ingen forklaring, ingen logikk etc. Det snakkes om «ny mening», men predikatet mangler!

66 *The Writings of Marcel Duchamp*, side 189.

62 Noam Chomsky, *Reflections on Language*, sitert fra *On Language*, side 89.

63 Noam Chomsky, *Language and Responsibility*, Sitert fra *On language*, side 139.

Brevet til the Arensbergs går rett inn i typen grammatikalske setninger uten semantisk betydning, en type som forutsetter at brukeren erkjenner at dette er to adskilte nivåer i språket. Ha setningen, *Colorless green ideas sleep furiously*, i minnet når dere leser et lite utdrag av brevet til ekteparet Arensberg:

«... one must ta-/ke up this delight so as to decli-/ne all responsibility for it. After/ twelve photos, our hesitation in front / of twenty fibres was unders- / -tandable; even the worst hanging / requires good luck corners / without counting forbidding of linen: H -/ -ow not to wed one's least o- / -culist rather than enduring their locks? ...»⁶⁷

Brevet er skrevet i New York og datert 6. februar 1916, i en periode han var intens i gang med *Det store glasset*, året før *Fontene*, som også har en lingvistisk struktur, og tre år før han tegnet bart på dama på et postkort med en reproduksjon av Mona Lisa. Den siterte sekvensen av et betydelig lengre brev viser to ting. For det første at dette ikke er helt grammatikalske setninger, faktisk mindre grammatikalsk enn *Colorless green ideas sleep furiously*, siden han kombinerer entall *one's least oculist* med flertall, *their locks*. For det andre, til tross for at alle ordene er fra det amerikanske leksikon, og som med denne syntaksen ikke gir særlig mening, er det deler av brevet gjennom, ord som her er løsevet fra en grammatikalsk sammenheng, men som allikevel henviser til og refererer ting i hans – og the Arensbergs' – kjente omgivelser. Noe som gjør at det er brokker av sammenhengende mening. Dette ser vi av ord som *twenty fibres*, *linen* og *oculist*, alle ord som har en kontakt med en malers, utstillingsdesigners og en dadaists praksis, altså de tingene Duchamp drev på med – og som mottagerne ville være kjent med.

Man kan skrive ett eller to slike brev, hundrevis ville bare være dumt. Det ligger ikke lenger noen overskridelse i det. Men med en narrativ setningsgrammatikk kan man lage mange forskjellige meningsfulle kunstverk. Og det forutsetter at de leksikale innslagene er så klart strukturert som kunst- og kulturhistoriske fenomener at de kan endres, transformeres og allikevel sies å være et skiftende, overfladisk uttrykk for noe varig, dypere, gitt. Den generative grammatikkens og dens mekanismer gjør det mulig både å skape og å fortolke *Det store glasset* og andre verk som leder fram til det og som andre igjen er utledet av.

MASKINEN I ARKADIA

It is a universal story, the clash between old and new, authentic culture and metropolitan chicanery and artifice, country and city.

The Occidentalist vocabulary of good and bad words is essentially the same as the Romantic one. When it comes to mind, "organic" is a good word and "mechanical" is a bad one.

The whore, in her (or his) professional capacity, is soulless, and thus not really human. In their journals, the Concourt brothers describe a famous courtesan in Paris named Paiva. She plied her trade in the 1860s, the dawn of the industrial age: "She was coming forward between the chairs like an automaton, as if she was worked by a spiral spring, without a gesture, without expression....[a] rolling puppet from a dance macabre ...»



Ian Buruma & Avishai Margalit, *Occidentalism – the West in the Eyes of Its Enemies*, 2004

I det historiske, urbane, moderne subjettet som er trukket opp her, blir Marcel Duchamp og Dag Alving å anse som dandy, som eroto-energiske kunstnerunger som ikke søker det

ambiente, det løse, den *site* som er strukturert slik at en de-sentrert figur som går inn i den opplever en sammenglidning («elision»), en utflytning der skillet mellom egen og annens kropp viskes ut og oppheves. Dandy-ungkarene prøver å motstå utglidningen når de står foran butikkvinduet eller foran bruden eller *pin-up*-bildet. Men dette skjer ikke uten til dels betydelige omkostninger. Det paradoksale og smertefulle i at en pastoral, naturalistisk og vitalistisk erotiske verden forsvinner i maskinalderen og dens psykologiske problematisering av erotikken og forholdet mellom ungarer og bruder, kommer kunstnerisk til uttrykk i at bruden og landskapet er tatt med, integrert i former og metaforer i lyst-jakt-erobrings-adskillelses-maskinene vi møter i disse verkene. Hvorfor lages slik kunst? Er det for å bearbeide og re-sette en tradisjonell mandighetsmodell i feminismens tider – der Duchamp ble født inn i den første og Alving virker i den andre? Lages slik kunst for å lytte til de strukturer og den energi som kroppene genererer, og bruke disse

strukurene til å lage en visuell, ytre skildring av ting som kroppen og sinnet har som en indre, gitt egenskap, programmert biologisk til å bli lystsøkende menneskekropp – kvinnekropp og mannskropp?

Hos Duchamp og Alving er pastoralen en illusjon som legges over og tildekker det mekaniske, fragmenterte; disse verdiene eksisterer sammen i strukturelle, fremviste syntakser, ikke én over en annen, men to ved siden av hverandre. Slike fremstillinger viser romantisk femininitet som det «gode», i hvertfall sett fra mannens side. Også hos Duchamp er det et savn etter de romantiske pastoraler. Savnet er dekket ved at det pastorale er representert. Det romantiske landskap i form av en horisont i aftenskumringen ligger også foran banene på Nordschleife, og det er naturens organiske kraft, uhindret av brølet fra motorene som er iferd med å dekke over den gamle, forlatte banen, slik Dag Alving har skildret dette i fotografiene fra Südschleife. At fortidens pastorale, når den legges foran ungarerne, blir den *open-ended*, løfte-rik, noe som muliggjør den *all-important quest*, som Buruma og Margalit mener kjennetegner den romantiske nostalgien etter en «lost unity», som kanskje ikke kan gjenfinnes, men som må holdes levende som håp nettopp gjennom denne *all-important quest*. – Eller som Blom skriver om rockens funksjon på *the style site*, «... the imagined margins of freedom produced through rock.»⁶⁸ I slike tankemønstre forenes nostalgien og den hypotetiske utopismen. Stiinostalgik kjennetegner stilen på *the style site*, enten det er et rockebands orientalistiske persiske tepper, installasjonskunstnerens lysekroner, stemningslys, el-gitarer og forsterkere, 60-talls *hardedge type face* og popfarver, lysbildeprosjeksjoner, små reise-TV'er og førdigitale kabler, eller California modern, scandinavian design eller italiensk 1950- og 60-tall.

At *siten* og fenomenet *style site* har en lengre virkningsperiode enn de siste 20 år, vises av modernismens kunsthistorie. Bruken av stemningslys, at ting ligger lavt i rommet, at atmosfæren er løs og ledig, at det horisontale utforder det vertikale, at det bløte stilles opp mot det harde, går tilbake til tiden lenge før 1990- og 2000-tallets kunstnere var under utdanning og i aktivitet. Bruken av opalisert glass i lamper og skjermer for å dempe og diffusere lyset har fulgt det elektriske lyset hele tiden. Det tok over etter gasslyset. Nyromantikken slik den kom til uttrykk i 1890-tallets og tidlig 1900-tallets måneskinnlamper og art decoens mel-

kehvite, diffuserte lysklima, ga et nesten ambient lysmiljø i hus og leiligheter, hotelllobbyer, barlokaler og kinosaler. Elektrisk lys har siden det ble introdusert i byrom og i husholdningene vært mediert, kunstferdig brukt, som stemningsskaper, som en arkitektonisk gjenskapelse – eller representasjon – av stemninger lyset frembringer i naturen. Elektrisk lampelys har fra dag én vært nostalgisk og mediert. Dette kan i hvert fall føres direkte tilbake til 1890-tallet, da Frank Lloyd Wright allerede i *Own House and Studio* i Oak Park utenfor Chicago laget et elektrisk overlys over spisestuebordet. Et løvsagarbeid i den flate treskjermen imiterte løvverk, slik at når lyset ble slått på, kastet det et flimrende lys på bordet, som om man spiste frokost i det grønne. Dette var i det elektroniske lysets fødsel, for anlegget ble bygget inn i huset i påvente av at det elektriske kabelnettet skulle legges ut til forstedene! Bruken av ambient stemningslys i dens postmoderne stilisering har altså en lang tradisjon, i en mediekultur som er utviklet parallelt med elektrisiteten i den vestlige kulturen i over hundre år.

DIFFERENT ORDERS OF FANTASY

Den store forskjellen mellom Duchamps *Store glass* og titteskap og neo avantgardens og den postmoderne *style site* er graden av publikumsdeltagelse. På Alvengs *style site* kan publikum delta gjennom interaksjon med scenerekvisittene og med andre tilskuere, som kroppsubjektet interagerer med innredningselementene i en tidlig organisk villa. Dette fenomenet – performativt dagligliv – stammer fra den tidligmodernistiske arkitekturen. Siden så mye av avantgardekunsten har problematisert dette med deltagelse, relativitet og sammensmeltning, som synes å være idealet for Krauss' «sociological ego,» blir det også snakk om strukturer fra Duchamp til Alving som produserer et annet subjekt, enn det som i Bloms tolkning smelter sammen med andre kropp i et ikke-fallisk, ikke kjønnsdelt, sosialt kollektiv i en slags *feel-good behaviorism*. Hos Alving er ikke dette en fellesklasse (som det het i Alvengs barndom, da man sluttet med separate gutte- og jenteklasser), men en gutte- og en jenteklasse, et ungarspill, sett gjennom butikkvinduet eller over gjerdet.⁶⁹ Dette har sine omkostninger, for mekanikken virker, selv om bruden må betrakes på avstand, en nødvendig, men ubehagelig konsekvens av den

⁶⁸ Blom, side 180.

⁶⁹ Bragernes skole i Drammen (arkitekt Ove Ekmann, 1893) hadde som nyrenessanseanlegg, opprinnelig to symmetriske skolegårder, jentegården og guttegården. Dette het det helt til bygningen ble revet på 1970-tallet og selv i mange år etter at fellesklasser var helt gjennomført i 1963 og gjerdet som opprinnelig skilte guttene fra jentene ble fjernet som fysisk hindring. Skolegården var strukturert som de to delene i *Det store glasset*.

⁷⁰ Dette er et motbud mot den tradisjonelle kjønnsdelingen fremsatt fra feministisk hold, en form for eros som ikke er knyttet til ungarsspillet. Luce Irigaray er kanskje den feministen som går lengst i å skildre en slik virkelighet, i boken *This Sex Which is Not One* (1977). Innen kunsthistoriefaget er det Rosalind Krauss som svært tydelig har tatt opp dette som et problem når det gjelder ungarerkunst. I essaysamlingen med tittelen *Bachelors*, viser hun hvordan surrealismen både viser ungarerspill av den falliske sorten og åpner for verk som motarbeider dette og muliggjør at mer uklare identiteter kan komme til uttrykk. Den tradisjonelt maskuline ungarersurrealismen – typifisert med omsluttet, monolittisk form i skulpturer – beskrives slik: «For with these elements surrealist sculpture seemed to have devised an insistent vocabulary that turned on the thematic of the incarceration of the female body and the imaginative projection of violence against it. (...) If Gauthier had begun by tracing sadism toward women as the persistent thematic of surrealist imagery, analyzing it as a defence against male castration anxiety...». Rosalind Krauss, «Claude Cahun and Dora Maar: By Way of Introduction», *Bachelors*, Cambridge, Massachusetts, 1999, sitert fra 2000-utgaven, side 1.

⁶⁷ Ibid., side 174.

vestlige kjernefamilens seksualmoral. Dette er som kunst, den modne, ungkarens spill. Forskjellen ligger i om *style site* er et *in-out* spill, en eros med lengsel og konflikt og coitus eller et sammensmeltende, oceanisk, ikke klimaktisk velvære, der kropper smelter sammen.⁷⁰ Begge disse måtene – definert som alternativer – går tilbake til forrige århundreskifte, der de psykoanalytiske konflikter knyttes til fallos og kastraksjon, og der likekjønnsseksualitet og plasmastrukturer får manns- og kvinnefigurer, eller bare kvinnefiguren, til å gå glidende over i en større sammenheng, som nettopp ikke er definert gjennom forskjell mellom figur og grunn, men som en figur som glir ut i og går over i grunnen – i en «elision» – og danner et ornamet.⁷¹

I Rosalind Krauss' språkdrakt vil denne forskjellen kunne beskrives som at de hører med til «... the effects of different orders of fantasy». Alveng blir som Duchamp, og Tony Smith, skulptøren og arkitekten som Krauss spiller ut mot Sherrie Levine, som uttrykte at hun ønsket å «... make sculpture», mens Smith «... wanted to make a railroad car.»⁷² Det endte opp med at Levine laget verket *Bachelors*, der etsede, falliske, omsluttede, monolittiske glassfigurer ble vist bak glass i elegante vitriner. Formene er laget slik at det ser ut som om de er støpt i ungkarsformene i *Det store glasset*. Det er spesielt interessant at Krauss fremhever Tony Smiths ønske om å lage en supermaskulin ungkar, selve symbolet på den kastraksjonangst som hun i utgangspunktet nevner som typisk for den misogyne, falliske surrealismeskulpturen. Smith er jo den samme som uttalte hvor fabelaktig det var å kjøre fort og fritt på en motorvei, i det pastorale nattdskapet ut fra New Jersey Turnpike. Det kan etter disse påpekningene knapt være tvil om hvilken «order of fantasy», Døg Alvengs *style site* tilhører.

Den alternative fantasien, den som produserer – eller er produsert av – det de-sentrerte selv beskrives slik av Krauss: «But its logic is not that of the signifier, that of representation. Rather it is the logic of flows of information in which the content of the flow (its product) is the expressive medium of the second (its producer).»⁷⁴ Dette knyttes til elektrisittet og de moderne, elektroniske massemedier som også fremskaffer de leksikale innslagene i 1990- og 2000-tallets *style site*. Gjennomgående i Rosalind Krauss' tekster om skulptur og performa-

tive situasjoner er det «de-sentrerte selvet». Filosofen Charles Levin kaller dette det «Sociological Ego,» og han knytter det eksplisitt til Rosalind Krauss' *Passages in Modern Sculpture*. Krauss er altså selve eksponenten for denne konstruksjonen, som spilles opp mot det humanistiske selvet, det som har eller forsøker å reparere en kjerne og et senter. Levin kaller Krauss' posisjon «intersubjective behaviorism,» ved at hun legger vekt på at mening ikke er noe som springer ut av holdninger, egenskaper eller verdier forankret i et autonomt menneske, som en innvendig del av den personlighet som møter og må forholde seg til nye situasjoner, men et resultat av de utvendige relasjoner i nettopp den nye erfaringen, *når* den skjer. Denne posisjonen beskrives i et k-



Mel Ramos, Kar Kween, 1964 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution

vas, og skriver: «Something like this kind of perceptual decontextualization may be a phase of experience that works of art try to invite in order to enable the play of fantasy. But Dickie agrees with the aesthetic attitude theorists that fantastic symbolic elaboration – described by Eliseo Vivas as 'loose, uncontrolled, relaxed day-dreaming, woolgathering rambles, free from contextual control' – constitutes a failure to 'attend' to the work of art.» Denne løse, avslappede dagdrømmingen, *open ended* og *inconclusive* kan sies å være en passende beskrivelse av hva som kan skje på avantgardens, neo-avantgardens og den postmoderne *style site*.

Spørsmålet man må stille seg, når et de-sentret, plastisk selv, lever på *style siten* og blir påvirket av den til å produsere åpne, ikke-avsluttede

subjektiviteter, om dette er noe som ligner på «læring ved betinging». At den nye adferden er et resultat av møtet med nye omgivelser på *style siten* og dermed gjennom diverse forsterkere (ambient lys, lyd eller ikke lyd, hardt eller mykt, lavt eller høyt i rommet ...), endrer adferd og lar subjektet bli til noe annet. Altså om *style sitens* struktur fremmer en ny måte å være et isolert *selv* eller et sosialt *selv* på, å være adskilt eller en del av en masse der individuelle kropper opphører å være distinkte fysisk-psykologisk og glir sammen til én større enhet.⁷⁷ Behaviorismen svever over vannene her. Levin kaller altså Krauss' menneskesyn «intersubjective behaviorism». Forutsetningen for at den plastiske subjektivitet skal kunne formes er at det individ som går inn i *style siten* ikke har noe forutgående senter eller noe indre som påvirker og regulerer og kontrollerer effekten av «laboratorie»-strukturen. Avantgardens, neo-avantgardens og den postmoderne *style site* har ofte en fleksibel, sammenrasket og løs organisering (men dog organisert), en oppløst utgave av den kubistiske collage. Måten dette er løselig og allegorisk organisert på, i enkle, sensuelle sekvenser, har i noen tilfeller en lignende struktur som i *Det store glasset*, det paradigmatisk *flow chart* for mye av den senere installasjonskunst, konseptkunst og performanceoppsett. Men den er kjennetegnet ved at den ofte virker tom og uten faste, permanente strukturer i form av avgrensning eller strukturert opphopning av elementer. Dermed blir den tilstrekkelig vag og elastisk, slik at den kan sies både å avsløre behavioristiske modeller og dialektisk fungere som en kritisk motvekt mot modernitetens produksjon av dominerende og kontrollerende rom, den blir både deterministisk og relativistisk.

Men forholdet mellom determinisme og relativitet, mellom «tilfeldighet» og «årsak», blir glidende i en del av den postmoderne teorien om den åpne, elastiske, formvillige og potensielt flerfoldige subjektivitet. Det er litt uklart hvordan betingingen skjer på en postmoderne *style site*,

om dens struktur kan sies å fremme andre typer subjekt enn det sosio-logiske ego. Dette har betydning i forhold til behaviorismen i Skinners radikale utgave, siden subjektiviteten der formes utelukkende ved impulser og forsterkninger i eksterne relasjoner mellom individ og omgivelser. Adferd endres gjennom endrede omgivelser, og et av kjernebegrepene er «contingent». Om begrepet «contingence» i den sceniske kunsten som er tema her, skriver Charles Levin: «This is where the concept of 'contingency' has begun to play a role. In general the term 'contingency' suggests 'chance', and this has seemed to provide an answer: a function produces a particular effect by chance. But this explanation is not quite satisfactory, since it leaves the regularized meaning-effect unexplained. By degrees, however, the idea of contingency has evolved from the sense of 'chance' to the connotation of 'cause'. In fact, postmodern theory, inadvertently developing a strategy of conditioning theory, has completely altered the penumbra of the word. Now when we say that a piece or a type of behavior is 'contingent' on something else being at 'play', we seem to be suggesting *why* it happens, while at the same time we leave the impression that something else might very well have happened instead. Thus, we have found a way to be determinists and relativists at the same time.»⁷⁸ Levin konkluderer med å vise til John Locke, og vi kan føye til at Noam Chomskys ser Lockes empirisme som en forutsetning for behaviorismen, ved at det med Levins ord «...regularities of cognitive structure could be achieved by environmental conditioning alone.» Levin mener at individet lenge før det bevisst språklig stadium allerede har med en intern pakke som gjør det mulig å møte omgivelsenes påvirkning med noe som allerede er på plass, nemlig kapasiteten til å «... coordinate the sensory modalities and to select and recognize salient features of the environment, including the mother's eyes, the human voice, the distal properties of objects, three-dimensional space, and a host of other

^[1] Denne distinksjonen blir definert allerede innledningsvis av Elias Canetti i boken Masse und Macht fra 1960, der den anses å være grunnleggende for menneskers identitet og samværsformer i historisk og forhistorisk tid. Den overstående beskrivelsen av det engstelige rommet i New Yorks gater, er dekket av Canettis analyse.

^[2] Ibid., side 55. Denne «ulogiske» elastisiteten er ofte koblet til bruk av dialektiske argumentasjonsmønstre. Særlig relevant her er Karl Poppers kritikk av dialektikken, i det viktige essay med tittelen «What is Dialectic?» (en paper fra 1937, publisert i tidsskriftet Mind, 49, 1940). Her innverides bl.a. at slike metoder blir så elastiske at de kan brukes og misbrukes til hva som helst. Elastisiteten i det sosiologiske ego, Charles Levin viser til, gjør at man både kan være determinist og relativist samtidig. Popper skriver i forbindelse med en kritikk av hvordan det innen dogmatisk marxisme har utviklet seg en bruk av dialektikken: «...mainly for the purposes of apologetics—to defend the Marxist system against criticism. (...) Thanks to dialectic the anti-dogmatic attitude has disappeared.» Popper er selvfølgelig kritisk til marxismens krav om å være «videnskapelig» og at den følgelig har et uangripelig forrinn i å analysere samtidens og forutse fremtidens sosiale virkelighet og utopiske forløsning i en ny sosialitet (det klasseløse samfunn). Han skriver: «Thus if forecasts based on dialectics are made, some will come true and some will not. In the latter case, obviously, a situation will arise which has not been foreseen. But dialectic is vague and elastic enough to interpret and to explain this unforeseen situation just as well as it interpreted and explained the situation which it predicted and which happened not to be true. Any development whatever will fit the dialectic scheme: the dialectician need never be afraid of any refutation by future experience.» Popper ser fremdriften i denne historiefilosofien som en følge av Hegels filosofi: «... it was excellently adapted to his need for a theory which should be not only revolutionary, but also optimistic – a theory forecasting progress by emphasizing that every new step is a step upwards». (Sitert fra Vordenker, sommer-edition 2004, side 22, 23 og 24, www.vordenker.de). Det er denne type romantisk idealisme som ligger bak mye pragmatisk og ny marxistisk fremskriftsutopisme og foreslillingen om at prosesser må være dynamiske, non-conlusive og open-ended for å holde levende løftet om en bedre verden. Som Ian Buruma og Avishai Margalit beskriver det i Occidentalism, for selv om romantikeren ikke er en optimist, har han en forestilling om en uskyldstilstand før fallet og at det alltid vil være en positiv fremoverdrift i lengselen etter en lykkelig fremtid: «But this is bearable, since for the romantic the quest is all-important, whether or not the goal is ever reached.» Ting er ikke avsluttet, ting beveger seg, situasjonen er open-ended.

^[3] Ibid., side 57.

^[4] Ibid., side 56.

^[1] En utdyping av dette form- og tolkningskomplekset i forbindelse med Carroll Dunhams nye monotypier, er skrevet i Åsmund Thorkildsen, Oh, my O..., or, It must be Janice, forthcoming.

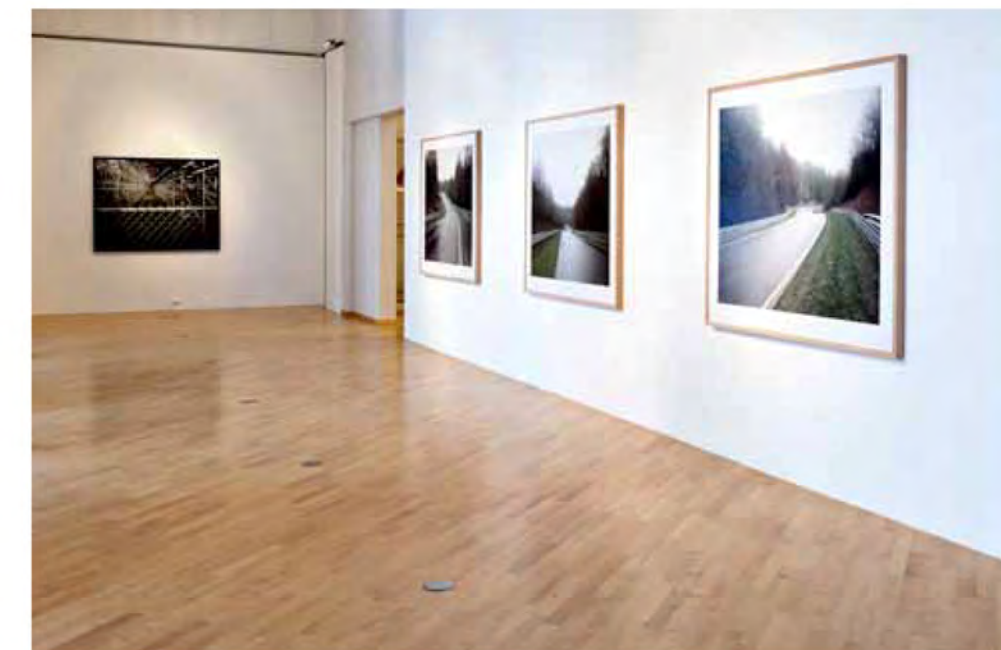
^[2] Ibid., side 179.

^[3] Ibid., side 179.

^[4] Ibid., side 181.

^[5] Charles Levin, «Art and the Sociological Ego», i Life After Postmodernism – essays on value and culture (ed. John Fekete), Montreal, 1987, side 45.

^[6] Ibid., side 52.



Fra utstillingen
Dag Alveng Racing,
Drammens Museum,
2012

qualities universally considered significnat by human adults.»⁸⁰ Han slutter at det må være en gitt indre verden: «A theory of value must be a theory that admits the aesthetic irreducibility of all the internal world. There is no other way round.»

Denne kritikken av det sosiologiske egoet kan plasseres innen en annen fantasi enn den der glidende kropper trekkes sammen, men der hele den språklige diskursen bygger på opprettholdelsen av identitet og distinksjoner. Det syn som Krauss står for og, som er virksomt i Bloms «elision of bodies» kalles av Levin implisitt en «incredible philosophical error.» Om denne fantasien skriver han: «Nor does it commit us to the incredible philosophical error in which we abandon all the most rudimentary distinctions between self and other, animate and inanimate, cause and effect, language and thing».⁸² At denne beskrivelsen av en «incredible philosophical error» dekker Krauss’ posisjon, fremkommer av hennes bejaende skildring av Georges Batailles bidrag til implisitt kritikk av Levins (og Chomskys) «fantasi». La oss også kalle den tog-, bil- og ungkarsfantasien, eller det autonome menneske-fantasien. Om oppslagsordet «formløs» i Batailles «Ordbok» skriver Krauss at den: «... declassifies, or attacks the very condition on which meaning depends, namely, the structural opposition between definitive terms.»⁸³ – som mellom, «animate and inanimate» hos Levin, eller mellom «... high and low, or between human and animal,» hos Krauss.⁸⁴ Vi møter igjen Harry Haller, ulvemennesket, en personlighetsforstyrret fyr med et plastisk ego betinget nettopp av mangelen på denne siste distinksjonen.

En manglende vilje til å skille mellom det dyriske og det menneskelige er selve anstøtspunktet Noam Chomsky finner i møtet med F.B. Skinners behaviorisme. Den radikale lingvisten Noam Chomsky hadde akkurat publisert sin banebrytende *Syntactic Structures*, da Skinner publiserte sin bok *Verbal Behavior*. Men før den diskusjonen blir tatt opp, ser vi på til en for dette essay sentral *style site*, der distinksjonen menneskelig-dyrisk, ikke er ivaretatt, og der termene glir inn i hverandre. Steppeulven, Harry Haller, er i Pablos magiske teater og har allerede lagt på en mark, for da blir, som vi allerede har sett, alle piker hans. Meningskomplekset som er skissert i sammenligningen av strukturen i de forskjellige ungkarsspillene, der det hevdes at det bak fascinasjonen for biler, maskiner og mekanikk, ligger et uforløst forhold til de tapte verdier, her kalt «pastoralen og bruden», kommer igjen i spill. I *Steppe-*

ulven er dette eksplisitt knyttet, ikke bare til den subjekttransformerende *style siten* i det magiske teater, men til menneskets kamp mot maskinen, som blir selve symbolet på det modernes ubehag og det svært viktige og kompliserte i møtet mellom de forestillinger vi kan legge under begre-pene Oksidenten og Orienten. Hos Duchamp er maskinene tvetydige, hos Alveng og Tony Smith er de en mer positiv størrølse. Hos Hermann Hesse er den hovedsakelig negativ. I Pablos teater er det også en dør med skiltet:

<div> </div> <div>OPP TIL MUNTER JAKT!</div>	<div> </div> <div>ALLE BILER ER LOVLIG VILT</div>
--	---

Harry åpnet den smale døren og gikk inn: «Gjennom gatene suste biler, noen av dem pansrede, og drev jakt på fotgjengerne, maste dem til grøt, klemte dem fordervet til husveggene. Jeg skjønte med en gang at det var den lenge forberedte, lenge avventede, lenge fryktede krigen mellom mennesker og maskiner som omsider hadde brutt ut.» Den oppildnede ungkar møter i denne situasjonen barndomsvennen Gustav, og de legger ut på en kamp med skytevåpen mot bilene og de som kjører i dem. I 1927 skriver Hesse passasjer som allerede er en beskrivelse av det som foregår når dagens ungkarer, smågutter og andre spiller dataspill, av typen *CoD*. Det er ingen tvil om at det er en sivilisasjonskamp og at pastoralen og den attråverdige kvinnen, naturbarnet, bruden, er det som det kjempes om. Harry og Gustav greier: «... omsider å sette fyr på fabrikkene og skaffe litt plass på den skjendede jord, avfolke den litt, slik at det igjen kunne vokse gress, slik at den støvede sementverdenen igjen kunne omskapes til skog, eng, mo, bekk og vidde.»⁸⁵ Men bilkjøringen, maskinen, farten og ungkarsdriften kan ikke helt legges bort. Harry og Gustav hiver seg i en bil etter at «... Gustav skjøt ned mannen som kjørte den, hoppet opp i bilen så kvikk som en apekatt, fikk den til å stanse og lot meg stige inn. Så kjørte vi fort som satan, mellom riflekuler og veltede biler, gjennom byen og ut gjennom forstedene. (...) Fort som vinden, himmelens barn, durte vi videre, gjennom et grønt, rolig landskap som strakte seg milevis utover, over en stor slette og så langsomt oppover mot veldige fjell.» Selv om målet er pastoralen, det alpine og det nordeuro-peiske sublime landskap, er farten en positiv ungkarsaffekt, selv om det er fabrikker, støv, sement og maskiner som muliggjør den. Etter dette

sikret de seg en utskytingsplass i et tre og begynte å plaffe ned folk: «Vi hadde allerede riflene i hånden. Det var vidunderlig spennende. 'Sikt på sjåføren!', kommanderte Gustav. (...) 'Ferdig med den!' lo Gustav. 'Den neste tar jeg'.» De er i sin lystmorderiske brunst, riktignok politisk korrekt og kulturkritisk motivert og rettferdiggjort, inne på tanken ikke å skyte vakre kvinner, for bruden må man jo spare. Men de skyter allikevel. Men den vakre overlever: «Den vakre unge piken hadde i mellomtiden salt seg ved veikanten og mistet bevisstheten. (...) I mellomtiden var sekretæren igjen kommet til bevissthet og hadde sittet og sett på det som foregikk. Jeg gledet meg over at vi hadde tatt det vakre byttet.» Som i romantisk malerkunst er jegeren en vel ansett skikkelse. Det mangler ikke på skyte- og jegermetaforer i organiseringen av *Det store glasset*, der det til og med er kulemerker i glasset, i det siktfelt der ungkarens begjærsvektorer skyter ut mot det godt utbenede bytte, den knoklete bruden.⁸⁶ De korte passasjer som her er sitert forklarer med all mulig tydelighet hvorfor Hesse ble en kultfigur etter den annen verdenskrig, i 1950- og 60-tallets hippiekultur, med dens favorisering av rus, eros og asiatiske religioner – dens orientalisme. Avskyen mot den industrielle verden, dyrkingen av vill natur, og interessen for det som vokser fritt, er en del av dette. At det ut av et slikt syn kommer de mest radikale og ekstreme miljøvernere, er ikke så merkelig, et historisk poeng som er påpekt av så forskjellige tenkere som Noam Chomsky og Ayn Rand. Rand ser naturvernerne som en logisk konsekvens av *The New Left*, som hun kaller «the anti-industrial revolution.» I dette essayet har jeg knyttet Harrys opplevelser i Pablos magiske teater til motkulturens interesse for den plastiske subjektivitet, den tomme, senterløse subjektivitet som ved å være plastisk formbar endres gjennom de impulser, betingede reflekser og impulsforsterkningsgevinster som både laboratoriet og diverse *style sites* er strukturert for å kunne gi.

Chomsky trekker en lignende konklusjon ved å se den plastiske subjektivitet som en forutsetning for radikalt miljøvernengasjement – et engasjement som springer ut av den idéhistoriske forbindelsen fra 1700-tallets radikale empirisme og autoritære og totalitære ideologiske regimer på 1800- og 1900-tallet. Selv om Chomskys kritikk retter seg mot fagfilosofer og akademiske behaviorister, og uten at han bruker Charles Levins begrep «the sociological ego,» er det eksakt samme fenomen han snakker om når han i *Reflections on Language*, skriver: «The doctrine that the human mind is initially unstructured and plastic and that human nature is entirely a social product has often been associated with progressive and even revolutionary social thinking, while specula-

tions with regard to human instinct have often had a conservative and pessimistic cast. One can easily see why reformers and revolutionaries should become radical environmentalists ...» Han går videre med: «But a deeper look will show that the concept of the «empty organism,» plastic and unstructured, apart from being false also serves naturally as the support for the most reactionary social doctrines. If people are, in fact, malleable and plastic beings with no essential psychological nature, why should they not be controlled and coerced by those who claim authority, special knowledge, and a unique insight into what is best for those less enlightened? Empiricist doctrine can easily be molded into an ideology for the vanguard party that claims authority to lead the masses to a society that will be governed by the «red bureaucracy» of which Bakunin warned.» Og, han legger til: «And just as easily for the liberal technocrats or corporate managers (...) [and] the institutions of state capitalist democracy ...»⁸³

Jeg har sitert såpass utførlig Chomskys kritikk her fordi den går rett inn i de problemstillinger dette essayet forsøker å besvare, nemlig:

- Kan Dag Alvengs *Racing*-prosjekt tolkes inn i ungkarsspillet etter Duchamp, med de temaer, komplekser og sammenhenger som derfra kan utledes?
- Kan Dag Alvengs *Racing* analyseres i en avantgardehistorisk tradisjon ved at det har en struktur a la *the style site*, men en tolkning som setter opp en utvidet og alternativ forklaringsmodell til den neo-avantgardistiske, nymarxistiske, sosialutopiske?
- Kan Dag Alvengs prosjekt sies å ha formale strukturer, som utfra teoriene i den generative grammatikken (Chomsky) gjør at det kan lokaliseres og vises en syntaks i dem som kan sies å bygge på gitte, indre egenskaper som med skiftende leksikale innslag kan redegjøre for historiske endringer i denne type prosjekter i et drøyt 130-års perspektiv?
- Kan de tankestrukturer og begrepsdistinksjoner som er fremlagt her være egnet til å analysere «meningen» med Dag Alvengs prosjekt, gitt at det handler om (som hos Harry Haller/ Steppeulven) spennet mellom natur og kultur, kunstner og besteborger, mann og kvinne, og hvordan nettopp *style site*-situasjoner settes opp for å bearbeide disse relasjonene og som dermed også kan brukes til subjektformasjon?
- Ved at det er alternative måter å forstå egoet på, har vi pekt ut alternative måter, noe som vil kunne forklare forskjellen mellom

^[1] Ibid., side 58

^[2] Ibid., side 58

^[3] Bachelors, side 5

^[4] Op.cit., side 13

^[5] Hesse, side.152

^[6] Ibid., side 152

^[7] Ibid.,side 153–154

^[8] Ibid., side154

^[9] Ibid., side 158

^[10] Lawrence D. Steefel jr., sier følgende om Duchamps brutalitet i en analyse av Det store glasset: «...combines the aggressive and regressive obsession with the complexities of primal energies and relationships and a ruthless distancing of interest about these most intimate affairs.» (Marcel Duchamp, side 73). Denne beskrivelsen passer inn i den klassisk psykoanalytiske, med en fallisk/kastraksjons-kompleks' struktur der det er en selvfløkelig kjensgjerning at den mannlige brunst er knyttet til kvinnersedsl og brutalitet, sadisme mot det kvinnelige, som Krauss kaller det.

^[11] Fenomenet er analysert i boken, Ayn Rand, The New left – The anti-industrial revolution, New York, 1971.

^[12] Chomsky, On Language, side 132.

^[13] Op.cit., side 132.



Fra utstillingen
Dag Alveg Racing,
Drammens Museum,
2012

det som skjer på neo-avantgardenes *style sites* og hos Alveng, og om hvordan dette forholder seg til ungkarsberetninger hos Duchamp og Hesse.

- Vil de ulike subjektformasjoner, de forskjellige synene på egoet, det sentrerte, indre strukturerte og det plastiske, senterløse, og forholdet mellom det dyriske og det menneskelige, kunne ses som uttrykk for ulike holdninger til verdier som personlighet, identitet, frihet, verdighet og nye kollektiv?
- Beskrivelsen av de ulike subjektformasjoner hviler på ulike syn på egoet. Det er her diskutert i hvert fall to alternative måter frihet og kreativitet kan realiseres på. Enten ved at kreativiteten gjøres avhengig av en ytre kontekstforykynning gjennom historisk endring, der laboratoriumsbetingelsene formes i den dialektiske materialismens utvikling av stadig nye teknologier og samfunnsstrukturer. Eller kreativitet kan utfoldes i strukturer der noe gitt og varig i møte med nye impulser gjør det mulig å utlede nye versjoner av eksisterende verk. Frihet hos en kunstner-ungkar knyttet til evnen til å overskride og bringe kunsten videre.
- Kan kunst i det hele tatt være instrumentell i endring av eller bekreftelse av subjektdannelse, for kunstner og publikum, og ha noen direkte politisk relevans? Det er slike spørsmål som ligger under svært mye av den forskning og diskurs innen moderne og postmoderne kunst som er berørt her.
- Kan et fenomen som *style site* medføre at kunsten i vår tid har vunnet rollen som det sted der det er mulig å skape eksistensiell og sosial forandring?

TIL SLUTT

Dag Alvengs utstilling *Racing* utgjør en *style site*. Den er formet som en stilallegori og har den moderne verdens fragmentering som sin forutsetning, samtidig som den genereres av en gitt grammatikalsk struktur innarbeidet som dybdestruktur i avangardekunsten siden Duchamp og dadaistene. Det er denne strukturen som gjør det mulig å integrere hans fotografier med billøpkjøringen og gjøre bilkjøringen til et kunstprosjekt. Dette er et unkarsspill, der den romantiske impulsen blir en nostalgisk motvekt mot avstanden fra ungdomstidens fremtidshåp. Dag Alvengs ungar skaper et kjønnnet ego som viser den mannlige lengsel etter kvinnen, kunstnerens lengsel (eller begjær) etter anerkjennelse, et allerede eksisterende ego som blir reaktualisert gjennom utspillingen av en tradisjonell, klassisk måte å imponere publikum på, ved å vise vitalitet og fallisk energi. Denne energien er rettet mot tilskuerne for å

motta bekreftelse på den mannlige og kunstnersubjektiviske angst, ved at oppvisningen blir premiert med bekreftelse og gunst. Strukturen på *style siten* er resultatet av den biologisk gitte maskin – mennesket som industrialass – som både genererer nye setninger, ny visuell form og nye runder på banen. Denne analysen viser at Alvengs prosjekt må plasseres i den liberale etterkrigstid som i hans ungdom lovet en, på alle måter, åpen og friere fremtid. Bil-maskinen er i denne sene perioden ikke lenger et traume, som det var for Duchamps og Hesses generasjon, den er hovedelementet på en *style site*. Den fragmenterte maskinens manglende evne og funksjon, slik det kan tolkes ut av *Det store glasset* og *Étant donnés*, der møtet ikke skjer, der bruden blir felt, kledd naken, d.v.s rensket helt inn til beinet, eller liggende på bakken som et slakt, problematiserer den mannlige seksualitets vilkår i den urbane, kvinnefrigitte verden. I Duchamps nostalgi etter skjønn, organisk, passivt-mottagende femininitet å la år 1900, vises at den mekaniske tid, med dens fremmedgjøring og fragmentering også gjør det vanskelig å oppleve sammensmeltningen: Glasset, butikkvinduet står i veien. Tiden har gått fra det organiske. Enheten er gått tapt.

Den tilbakeskriving som foregår ved at temaer og strukturer blir utledet av Duchamps verk, har en form som gjør at Mona Lisa kan innskrives i ungarsspillene. For Mona Lisa er en skjønnhet som sitter foran et landskap, men tilskueren kan ikke nå frem, det er et glass mellom henne og tilskuerens ståsted. Hun – som allerede er representret i et maleri – mister sin aura og sitt levende, beåndede nærvær allerede i museumsrommet. Det er neppe en tilfeldighet og uten betydning for Duchamptolkningen at nettopp Mona Lisa – som jo ble gjenstand for en av Duchamp assisterte ready makes i 1919 – i 1911 ble stjålet og var borte i et par år. Et sensasjonelt tyveri, som den gangen var en stor sak i massemediene, der særlig Apollinaire – som året etter var med på bilturene fra Paris til Jura! – som mistenkt, ble offer for nyhetsfotografenes magnesiums flashlys. Mona Lisas berømmelse er et resultat av massemedienes spredning av nyheter om kunst. Mona Lisa tapte sin aura ikke bare gjennom fotografisk reproduksjon, som igjen gjorde Duchamps erotiske spøk mulig, men det skulle monteres et skuddsikkert glass foran bildet av henne. Glasset skulle skille fra og beskytte mot brunstige ungarer, til og med, deres pistolskudd. Det var arbeidet med monteringen av det skuddsikre glasset som gjorde det mulig å stjele bildet, antageligvis motivert av ønsket om å fange det som bytte og bringe det «hjem» til Italia som et trofé, som «et vakkert bytte». Situasjonen i Louvre etter at bruden var tilbake ville bli som foran et butikkvindu. Den psykoseksuelle problemstillingen som dermed oppstod, ble muligens retningsgivende for Duchamps metaforiske arbeid med *the big IN-OUT*. Ut av dette kunne det knapt komme noe

nytt kollektiv, bare dandyer, formueløse aristokrater, passive, lekende, energisk ungdommelige, gutteaktige ungarer på siden av og langs (på innsiden av) kanten av samfunnet.

Dag Alvengs ungarsspill er strukturert slik at det er mulig å delta for å kunne spille ut gutt mot jente, kunstner mot publikum, aktiv mot passiv. Maskinen og naturen står ikke lenger i motsetning, de er forsonet og løftet opp i et stilfullt spill, og i samspillet rekapituleres den gitte kjønnsforskjellen. Ungkaren behøver ikke å skyte eller å bene ut bruden.⁹⁵ Den allegoriske, sammensatte formen på Alvengs *style site* er ikke bare strukturert «dybdegrammatikalsk» avantgardistisk, men rent verkstedsfenomenologisk. Det er delenes plass i verkstedet som muliggjør en praktisk arbeidsmåte, som gir det løst hensiktsmessige en indre sammenheng. Alveng unngår å måtte danse en *danse macabre*, som ble Duchamps skjebne. *Danse macabre* er typisk nok et tema fra symbolismen, tiden for frihetsgudinner og odalisker, der det er den frodige og sensuell vampyren som kler ungkaren naken, til han blir et skelett, til og med. Men der Duchamp er passiv, forvirret, engstelig, kannibalistisk, og samtidig anorektisk, er Alveng bejaende og fandenivolsk vital. Kvinnelig ynde og sensualitet får i det miljøet *Racing* har som sin base lov å være slik det var i *pin up*-bildenes barndom, som faller sammen med fotografiets barndom. Slik sett blir den moderne kunstneren, dandyen, bohemen, ungkaren som står i utkanten av samfunnet, men allikevel deltar, videreført som rollefigur i *Racing*. Den moderne kunstnerskikkelsen ble i stor grad utmyntet av Gustave Courbet, en fallisk dyrker av feminin ynde, en maler som også hyllet jakten og byttet. Strukturen i Alvengs *Racing* er bestemt av de former, sekvenser som finnes fenomenologisk i kameraet og i verkstedet, med rattet og alle readymadene, refleksene fra arbeidslampen som flyttes rundt og i motoren. På utstillingen blir det en allegori, en sammenstilling av bilder, filmer og gjenstander, satt sammen slik at tilskueren kan vandre rundt dem og reflektere over sin egen mandighet, sin egen feminitet. Subjektiviteten på *Racing* er født sånn, men i møtet med skiftende omgivelser – ikke minst hva gjelder forholdet mellom øst og vest, mellom mann og kvinne i samfunnet – må det forhandles fram nye situasjoner for å forbli sånn, på en eller annen måte, sånn. Det er den samme kjønnsforskjellen som undersøkes i det store, todelte arbeidet til Duchamp, ikke kjønnsforvirringen i hans rollespill som Rose Selavy. Det er snakk om en maskulin kunstnerpersonlighet. At denne nødvendigvis skal ses som kvinnefiendtlig eller sadistisk, er ikke gitt. Den tolkningen får stå for deres regning som fremsatte den. Hos Alveng, slik prosjektet er fremsatt her, snarere tvert i mot.

Dag Alvengs utstilling Racing, 2011, Oslo, Kunstmuseet i Oslo

Dette står som et alternativ til den nye kollektivitet som kan oppstå på den postmoderne *style site*,⁹⁶ men den er ganske annerledes, mer stabil, mer langvarig, knyttet til individer og mindre, intime grupper. Mer langvarig selv om det kjøres fort. For ungarerne i Dag Alvengs prosjekt, både ham selv, Inge og Øyvind, og vi som har jobbet med utstillingen og som skal se den, møter retro italiensk stil, med veibanen åpen foran oss, omgitt av bilder av organisk natur. Vi har med en pakke i form av gitte fysiske og mentale strukturer, men som kan modelleres noe i møtet med nye stilelementer og nye situasjoner utviklet i samfunnet, mellom ungar og brud. Kan det komme et nytt sosialt selv ut av dette, et nytt kollektiv? Det er et viktig og vanskelig spørsmål og bør absolutt diskuteres i forhold til Rosalind Krauss' dialektiske ståsted, der selvet desentreres og blir et relasjonssubjekt. Hos Duchamp og Alveng, neppe. Det som Dag Alvengs *style site* har lyktes med for ham og de som er på hans *style site*, er etableringen av et ungarstkameratskap, som Harry og Gustav, så også Dag og Inge og Øyvind. Og han har lyktes med å kombinere en sofistisert, elitepreget fotografisk praksis med en jovial, nesten populistisk hobby, nemlig baneløp og rally, nettopp ved å utlede nye transformasjoner, nye ungarsetninger, omskrevet og utledet fra Duchamps oeuvre. Det er ikke bare mulig, men kanskje dette er eneste mulighet til å være kreativ i den postmoderne kunsten, å akseptere at biologiske strukturer og innarbeidede grunnstrukturer i avantgardistisk kunst er de begrensninger som gitte grammatikalske forutsetninger, som gjør at den sterke omskrivningen av det verk kunstneren er kommet for sent til, allikevel kan utføres. Dette er en alternativ modell til den avantgardistiske, som ser samtidens kunst som en nødvendig overskridelse, inspirert av Hegels og Marx' elastiske dialektikk og dens hypotetiske utopisme. Denne alternative modell har en forklaringskraft den avantgardistiske mangler, siden den har en tendens til å se bort fra kontinuitet og tradisjonsoverføring i nyere kunst. Den har også en bedre forklaringskraft overfor verk i de siste 130 års vestlige kunst, nemlig at kunstverk i den tradisjon som er behandlet her, har en dobbeltstruktur, og at det er en mangel at den avantgardistiske lesningen ser seg blind på overflatefenomenenes leksikale innslag, og ikke ser den nye formen som er utviklet de siste 100 år. Like lite som anti-kunst er anti-kunst, like lite er antiform kunst, antiform. Antiform er i dette essay, og i tidligere av mine arbeider, særlig essayet i katalogen til utstillingen *Laying Low*,⁹⁷ utledet som en ny form, men like fullt en form. Forutsetningene til denne alternative modellen for å forstå og analysere samtdiskunst, som i dette tilfellet Dag Alvengs, er koblingen av dybdegrammatikk som noe gitt, biologisk og fysisk, til visuelle sekvenser i moderne og postmo-

Dag Alvengs utstilling Racing, 2011, Oslo, Kunstmuseet i Oslo

Dag Alvengs utstilling Racing, 2011, Oslo, Kunstmuseet i Oslo

^[1] Edward W. Said trekker i Orientalism fram en interessant analogi i det sene 1800-tallets lingvistikk der språkstrukturen ble sett på som en slags anatomi. Struktur blir som et skelett: «Both linguists and anatomists purport to be speaking about matters not directly obtainable or observable in nature; a skeleton and a detailed linedrawing of a muscle, as much as

^[2] paradigms constituted by the linguists …», Ibid. side 142.

^[3] Det er uklart hva dette nye kollektiv skal bestå i og hvilke mulige funksjon det kan ha i samfunnsendrende retning utover å være en kritisk, overveldende eller behagelig aktivitet på en forbilledlig, hypotetisk arena i en marginal og høyst privilegert del av samfunnet.

^[4] Åsmund Thorkildsen, «What came out of Painting and Sculpture», utstillingskatalog til utstillingen Laying Low, Kunstnernes Hus, Oslo, 1997, (kurator, Åsmund Thorkildsen)

derne kunst. Dette er fysiske strukturer med de fenomenologiske muligheter det gir i menneskers møte med ulike materialer; de er visuelle, men også grammatikalske og lingvistiske sekvenser. Og forutsetningen er at den klassiske avantgarden, særlig med Duchamps *readymades* og store, todelte verk, har en form som kan utledes av disse fysiske, lingvistiske, kroppslige former og sekvenser. Duchamp blir dermed – endelig – en integrert del av kunsthistorien. Det er ikke lenger anti-kunst, for nå har vi sett hvordan den er strukturert og kan leses.

I siste instans handler det om speiling, mer enn en sammensmelting. Nå helt avslutningsvis kan vi trekke inn enda noen mulige innslag fra strukturen i *Det store glasset*. For også der var det en tanke å arbeide med stemningslys. Duchamp hadde tanker om en lyskilde i glasset: «By mold is meant: from the point of view of form and color, the negative (photographic); from the point of view of mass, a plane (generating the object's form by means of elementary parallelism) composed of elements of light, (this light of equal intensity manifesting itself in color-source differences (and not colors subjected to a source of light exterior to the object).»⁹⁸ Altså arbeidet han med muligheten av å skape en lyskilde som kunne virke innenfra glasset og derfra generere fargevariasjoner, som

noe gitt. *Det store glasset* er ikke bare tenkt som et gigantisk, fotografisk negativ, et fotokamera, et butikkvindu, en bil, men også som en lampe! Duchamp var også i samme skrift, der han reflekterte over butikkvinduets psykologiske effekt, inne på speilingseffekter. Hva med å bygge et rom med speil og fotografere speilvirkninger: «Have a room entirely made of mirrors which one can move – and photograph mirror effects.»⁹⁹ Adskilte kropper – selv i form av maskin eller beinrangler eller skjelett eller automatprostituerte – er forutsetningen for disse subjektene, for dette spillet. Ved å speile seg i stilelementene fra italiensk etterkrigstid, fremstår våre ungarer slik de vil at kalenderpikene og de innleide «glamourmodellene» som på Alvengs bane, Rudskogen, under et gatebiltreff skumvasket både seg selv og bilskroget, skal se dem.¹⁰⁰ Så blir det opp til kalender- og andre piker om de vil smile tilbake – slik de er betalt for å gjøre på bildene og på jobb. Og på *Racing* skjer dette gjennom avstand, på hver side av butikkvindet. Som sykkelhjulet går rundt og rundt, som en ungar som ser gjennom vinduet eller tittehullene i døren, må dette gjøres om, og om igjen, som når man løser en tur-retur billett på en sporvogn til begjær. For anerkjennelsen, som mann, som kamerat, som kunstner, kan ikke tilfredsstilles én gang for alle.

98 *The Writings of Marcel Duchamp*, side 85.

99 *Ibid.*, side 76.



Smeltet stempel, 2002
24 x 8 cm