

## **KUNSTNERBOKENS MULIGHETER**

*Undersøkelser av kunstnerboken som et sammensatt estetisk objekt med utgangspunkt i teorier fra to estetiske fagfelt: litteraturvitenskap og kunsthistorie.*

ILOS, HF, UiO

EST 4390

Ulla Søfteland Lie

Veileder: Drude von Der Fehr

Våren 2012

## Sammendrag

Denne avhandlingen er en undersøkelse av kunstnerboken som et sammensatt estetisk objekt. Jeg plukker den fra hverandre, setter den sammen igjen og studerer den fra alle mulige vinkler. Kunstnerboken er en marginal kunstform som er lite tatt for seg i forskningssammenheng. Denne avhandlingen er derfor et forsøk på å forstå kunstnerboken. Jeg prøver å beskrive hva kunstnerboken er og å undersøke hvordan den kan forstås. Kunstnerboken er et sammensatt estetisk objekt som har en fot både i kunsthistoriens og i litteraturvitenskapens fagfelt. Jeg forsøker i avhandlingen å se kunstnerboken i lys av teorier fra begge disse fagområdene og avslutter i det området som jeg kaller en utvidet estetikk. Under denne siste forståelseshorisonen ser jeg for meg at kulturelle objekter kan undersøkes uavhengig av hvilken type kunstuttrykk de er. Metoden i denne avhandlingen er å forstå et sammensatt estetisk objekt ved å anvende et utvalg av ulike estetiske teorier fra forskjellige estetiske fagfelt. Jeg har altså valgt å undersøke kunstnerboken fordi jeg mener at det er et optimalt tverrestetisk uttrykk. For å finne frem til kunstnerbokens kvalitet som tverrestetisk uttrykk må jeg søke på tvers av faggrenser, altså benytte meg av en tverrestetisk tilnæringsform. Avhandlingens tverrestetiske utgangspunkt er en utfordring på to nivåer. Først og fremst problemet med å forstå et uttrykk som krever innsikt i to forskjellige fag. Og sist, men ikke minst, er det estetikkstudentens problem: å skrive en akademisk avhandling som skal fungere på tvers av fagfelt.

## **Innhold**

Forord	s. 4
Innledning	s. 5
1: Kunstnerboken forklart	s. 11
2.1: Kunstnerboken og kunsthistorie	s. 19
2.2: Kunstgjenstandens aura	s. 21
Linda Rønning: <i>U. T.</i>	s. 25
2.3: Kunstens verden	s. 27
3.1: Kunstnerboken og litteraturvitenskap	s. 31
3.2: Bokhistorie: inngang til et fokus på materialitet	s. 38
Kim Hiorthøy: <i>Book without function</i>	s. 43
3.3: Kunstnerbokens kretsløp	s. 46
3.4: Kunstnerbokens randsone	s. 50
4.1: Produksjon av nærvær	s. 57
Morten Andersen: <i>Days of Night</i>	s. 61
4.2: Kunst som erfaring	s. 66
Avslutning	s. 77
Figur 1-5	s. 81
Litteratur	s. 86

## Forord

Jeg er interessert i boken som medium. Bøker har alltid fascinert meg. Jeg liker å se på dem, kjenne tyngden når jeg trekker en ut av bokhyllen og fanger den i hendene før jeg legger den mot bordplaten. Høre hvordan det knirker i omslaget og i sidefestene når jeg åpner den, lukten som slår opp mot meg. Jeg er interessert i boken i seg selv, i bokens liv. Hvordan den er et uttrykk som er konkretisert i en fysisk form. Et litterært prosjekt, et kunstnerisk konsept, en idé, en undersøkelse, en tankestrøm, et manifest – hva som helst – realisert, foreviget og formidlet i en form som jeg kan holde i, lukte på, ta med meg i vesken. Når jeg trekker den opp av vesken på trikken blir boken til et element som sier noe om meg, den blir til noe som er med på å uttrykke min identitet. Det samme når den står i bokhyllen og middagsgjester i et stjølet øyeblikk lar øynene gli gjennom boksamlingen og på den måten danner seg et tydeligere bilde av min personlighet – av hvem jeg er. Og i bokhyllen kan den bli stående, lukket og taus, inntil jeg trekker den ut, åpner den opp og lar uttrykket i den bli levende igjen. Jeg er fascinert av den verdenen boken kan åpne opp for meg. Når jeg finner en bok med en verden som fanger meg, er den lengselen jeg opplever når jeg blar gjennom den nesten helt uforståelig. Boken åpner et rom for meg som jeg kan gå inn i, erfare og gjøre mitt – men bare til en viss grad. De bøkene jeg liker best kommer jeg aldri nær nok. Særlig er det bøker som på en eller annen måte eksperimenterer med måten de er bok på som interesserer meg. Der bilde og tekst forteller en historie på en annerledes og kanskje mer krevende måte. Der boken åpner for min kreative deltagelse. Der boken vekker lengselen etter å komme nærmere.

Dette er bakgrunnen for at jeg har valgt å undersøke den kategorien bøker som kalles kunstnerbøker. Jeg ser for meg at denne formen for kunstnerisk uttrykk har et spesielt interessant potensial. Jeg mener at kunstnerbøker har mulighet til *nærhet*. Dette skal jeg selvfølgelig utdype. Men jeg ser også at kunstnerbokfeltet har en tendens til ikke å utnytte sitt potensial – at kunstnerbøker av forskjellige grunner forblir en marginal kunstform. Gjennom undersøkelsene i denne avhandlingen vil jeg se på grunner til hvorfor det er slik. Og derfor begynner jeg med det helt grunnleggende. For hva er en kunstnerbok egentlig?<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Også i norsk sammenheng brukes det engelske ordet *Artists' Book*. Noen vil innvende at det er en ulempe å oversette begrepet fordi *Artists' Books* er et internasjonalt innarbeidet begrep, som også brukes i registreringen av denne kategorien bøker. Jeg velger likevel å bruke den norske betegnelsen i selve avhandlingen, fordi det fungerer bedre språklig i en norsk tekst. Jeg ser dessuten at flere aktører i det norske feltet bruker den norske betegnelsen, bla i biblioteket på Kunsthøgskolen i Oslo og Nasjonalmuseets biblioteks samling av denne kategorien bøker.

## Innledning

Kunstnerbok er et begrep som for meg som estetikkstudent vekker nysgjerrighet fordi det reiser en rekke teoretiske problemstillinger. En kunstnerbok forklares gjerne som en bok som er laget av en kunstner. At en kunstnerbok er et kunstverk. Men hva vil det si i grunn? Er alle bøker som kunstnere lager kunstnerbøker? Kan kunstnerbøker produseres i opplag? Eller må en kunstnerbok være et unikum for å ha status som kunstverk? Kan masseproduserte gjenstander være kunstverk? Og er det slik at kunstverk er gjenstander som formidles i kunstinstitusjonen? Kan man trekke begrepet kunstverk ut av denne sammenhengen? Og hva skjer i så fall da? Og hva med begrepet bok? Hva betyr det? Er ikke boken et medium som er knyttet til et annet estetisk fagfelt og til en annen institusjon – nemlig den litterære institusjonen? Og hvordan vurderer man den kunstneriske statusen i denne sammenhengen? Hvilken funksjon har materialitet i denne institusjonen? Og hva har dette å si for den verdenen bøker åpner for mottageren? For hvilken mening som produseres og erfares?

Kunstnerboken er et sammensatt estetisk objekt som flyter på tvers av estetiske fagfelt. Denne mellomposisjonen gjør den til et objekt som er verken eller *og* både og. På den ene siden er kunstnerboken en kunstgjenstand som orienterer seg mot en tilhørighet i kunstinstitusjonen. På den andre siden er boken et medium som har den egenskapen at den har en rekkevidde som går på tvers av institusjoners grenser. Ordet medium kommer fra latin og betyr rett og slett noe som befinner seg i midten, et middel eller et mellomledd. Det er fra denne vinkelen jeg skal gjøre undersøkelser av kunstnerboken, slik den befinner seg flytende mellom estetiske fagfelt, teorier, begreper og institusjoner.

Det er ved å ta for meg kunstnerboken slik den befinner seg *i midten* jeg begynner denne avhandlingen. Jeg skal se på hvordan kunstnerboken er et sammensatt estetisk objekt som står i en mellomposisjon mellom kunsthistoriens fagfelt på den ene siden og litteraturvitenskapens fagfelt på den andre siden. Jeg forklarer kunstnerboken som et kunstnerisk konsept som har en intensjon med at uttrykket er i bokform. Først ser jeg kunstnerboken som et objekt forstått ut i fra kunsthistoriens teorier. På den måten prøver jeg å finne svar på en del av de spørsmålene ovenfor som handler om kunstnerbokens status som kunstverk og tilhørighet i kunstinstitusjonen, for å se hva denne identiteten har å si for kunstnerbokens betingelser. For å belyse problemstillingene rundt kunstverkets begrep og muligheter til å eksistere i opplag, anvender jeg Walter Benjamins teori om det auratiske

kunstverket, forstått som den unike kunstgjenstanden med kultverdi, og det avauratiserte kunstverket, hvor reproduksjonens teknologi er tatt i bruk, og som er kunst med utstillingsverdi. Ved hjelp av Benjamins begreper kan jeg gjøre en oppdeling av kunstnerbokens felt i to hovedkategorier. Den første kategorien er de kunstnerbøkene som kan betegnes som auratiske kunstverk og den andre kategorien er de kunstnerbøkene som er ikke-auratiske eller avauratiserte. Jeg kaller disse to kategoriene henholdsvis *skulpturelle kunstnerbøker* og *kunstnerbøker med kodeks form*. Den skulpturelle kunstnerboken er et kunstverk som på et eller annet vis kommenterer boken som form – den er altså ikke egentlig en bok, men en kunstgjenstand. Ved hjelp av en diskusjon av George Dickie og Arthur Dantos teorier om kunstinstitusjonen, bestemmer jeg at den skulpturelle kunstnerbokens tilhørighet er i denne.

Jeg gjør altså en avgrensning innen kunstnerboken. Kunstnerboken er et sammensatt estetisk objekt som flyter på tvers av estetiske fagfelt. Men innenfor kategorien kunstnerbøker finnes en underkategori som består av de skulpturelle kunstnerbøkene, og disse er helt og holdent kunstverk som bare gir mening hvis de forstås innen kunsthistoriens fagfelt. Den andre kategorien kunstnerbøker er den jeg først og fremst er interessert i. Det er denne som bærer med seg de mulighetene jeg ser for kunstnerboken som estetisk objekt. Kodeks form betyr rett og slett vanlig bokform, sider som er innbundet i en perm. Disse kunstnerbøkene orienterer seg mot en forståelse innen litteraturvitenskapens fagfelt. De etterligner på mange måter egenskapene til litterære verk, men skiller seg også vesentlig fra de bøkene som hører til i den litterære institusjon. Kunstnerbøkene med kodeks form tar med seg identitet fra kunstinstitusjonen og gjør krav på et liv som ligner på det som leves i det litterære kretsløp.

Når jeg bruker litteraturvitenskapen som forståelseshorisont for kunstnerboken, er det med utgangspunkt i boken som medium i betydningen *et middel*. At boken er den valgte uttrykksform fordi den er et middel til å realisere et konsept. Det er nettopp dette bøkene som tilhører den litterære institusjon og kunstnerbøkene som har kodeks form har til felles: de er begge konkretisert i bokform. Det er altså rent materielle aspekter som er det første fellestrekket mellom kunstnerbøkene med kodeks form og de bøkene jeg kaller konvensjonelle bøker, og med uttrykket ”konvensjonelle bøker” sikter jeg til de bøkene som tilhører den litterære institusjon. Et litteraturvitenskapelig forskningsområde som trekker inn betydningen av det materielle er bokhistorien. Bokhistorien er et fortolkningsparadigme som søker å vurdere de særtrekk boken har som kommunikasjonskanal. Bokhistorikere ser på de

egenskapene boken som medium har og undersøker hvordan betydningsdannelsene av bokens innhold påvirkes av det medium dette innholdet befinner seg i. Som en innfallsvinkel til å forstå kunstnerboken prøver jeg ut bokhistoriens fokus på materialitet og bøkens sosialiseringsprosesser. Kanskje kan man forstå kunstnerboken som sammensatt estetisk objekt ved å gripe undersøkelsen an fra et bokhistorisk perspektiv?

Jeg er interessert i bokens liv, hvordan den sirkulerer som gjenstand og hvordan den sosialiseres. For å formulere hvordan kunstnerboken sirkulerer drar jeg nytte av en bokhistorisk teori om bøkens liv i et kommunikasjonskretsløp, som er utarbeidet av Robert Darnton. Darntons kommunikasjonskretsløp er en generell modell for å analysere måten bøker blir til på og sprer seg i samfunnet. Det er bokens liv eller livssyklus som kan beskrives som et kommunikasjonskretsløp, og i dette kretsløpet overføres budskap og forvandles på veien. Bokhistorien tar for seg hver fase i denne prosessen og prosessen som helhet. Gjennom å bruke Darntons modell som utgangspunkt kan jeg skissere opp det systemet eller den institusjonen som kunstnerboken sirkulerer i. Dette systemet avdekkes som et løst sammensatt og mindre regulert system enn den litterære institusjon. At kunstnerboken har en livssyklus i et løst sammensatt system, er på den ene siden grunnen til at den forblir en marginal kunstform, men på den andre siden er dette en frihet som åpner for muligheter til å realisere konseptuelle uttrykk som ikke ville ha livets rett i den strengt regulerte litterære institusjonen. Dernest retter jeg fokus mot mottagerleddet i kunstnerbokens kretsløp og ser på hvordan kunstnerboken kommuniserer med mottager og på materialitetens betydning i denne prosessen. Ved hjelp av Gérard Genettes begrep om paratekster stopper jeg opp ved kunstnerbokens randsone og vurderer hvordan elementene som finnes i kunstnerbokens ytterkanter bidrar til å invitere oss inn til en kommunikasjon med og erfaring av kunstnerbøker.

I avhandlingen bruker jeg bokhistorien som en innfallsvinkel for å diskutere kunstnerbokens ytre verden, som består av et fokus på materialitet og dens livssyklus i kommunikasjonskretsløpet, og den indre verden kunstnerbøker skaper – for å se hvordan disse samspiller i produksjonen av mening. Hensikten med dette er å se hvordan dette utgjør betingelser for hvordan kunstnerboken kommuniserer og erfares som mening. I denne avhandlingen er altså bokhistorien en fortolkningsramme jeg prøver ut i forsøket på å forstå kunstnerboken som estetisk objekt. Jeg bruker også bokhistorien som en inngang til å kunne nærme meg kunstnerbokens erfaringsdimensjon. Greier jeg med bokhistorien som ramme å

avdekke kunstnerboken som et estetisk objekt som åpner for særlige muligheter til en nærhet i den estetiske erfaringen?

I siste del av avhandlingen er det boken som medium i betydningen *mellomledd* jeg undersøker. Da tenker jeg på hvordan bokformen er et fysisk mellomledd, en konkretisering av et kunstnerisk konsept med kommunikasjon som går til begge sider: kunstneren på den ene og mottageren på den andre. Det er de kunstnerbøkene som har kodeks form som interesserer meg og som bærer med seg de mulighetene jeg ser for kunstnerboken som kunstform. Særlig er det i sammenheng med idéen om kunstnerbøker som demokratiske multipler at denne muligheten åpner seg. At kunstnerbøker er demokratiske multipler handler om at kunstnerbøker er en tilgjengelig, demokratisk kunstform. Man kan tenke seg at den fremste karakteristikken ved kunstnerbøker som demokratiske multipler er at de realiserer en kunstners uttrykk i et medium som er fritt fra de begrensningene som ligger ved det unike, auratiske kunstverket. Uttrykket konkretiseres i bokform og har mulighet til å sirkulere i verden med færrest mulige hindringer mellom kunstnerisk konsept, produksjon og distribusjon. Og dette er disse kunstnerbøkens mulighet: tilgjengeligheten til et kunstnerisk uttrykk i bokform. Disse kunstnerbøkene er kunstverk i opplag, som flyter mellom institusjoner og som har mulighet til å nå flere mottagere enn de som er publikum på gallerier – samtidig som de har mediets evne til å kunne åpne opp indre verdener og rom for mottagerne, de tilbyr en nærhet i den boklige erfaringen. De demokratiske multiplene fungerer som sagt som mellomledd. De tilbyr en nærhet i erfaringen for mottageren, og i tillegg er det også en nærhet mellom kunstneren og det kunstneriske uttrykket.

Jeg skal avslutte avhandlingen i den forståelseshorisonten jeg kaller en utvidet estetikk. Her kan jeg stille de elementære spørsmålene om hva kunst er, slik jeg gjør i kapittel to, og få nye svar. I en utvidet estetikk ligger ikke fokuset på kunstobjektet og institusjonelle rammer, men snarere på kunsterfaringen og en forståelse av kunst som handling, som noe som skjer. Jeg tar først for meg Hans Ulrich Gumbrechts forslag om å tenke nytt innen humaniora. Gumbrecht vil utfordre hermeneutikken og utvikle nye begreper som tillater oss å møte verden på en mer kompleks måte enn ved bare å tillegge verden mening eller trekke mening ut av verden. Med bokhistorien søker jeg å forstå kunstnerboken som estetisk fenomen ved å se på de betingelsene den materielle konteksten til kunstnerboken fører med seg. Men ved å følge denne retningen innen litteraturvitenskapen kommer jeg ikke lenger enn til å beskrive kunstnerboken rent overflatisk. Jeg kommer ikke lenger enn til å *foreslå* hva erfaringen av



kunstnerboken kan være – eller prøve å si noe om hva jeg savner. Når jeg ønsker å formulere hva erfaringen av kunstnerboken har mulighet til å være, må jeg vende meg mot en annen måte å tenke på om møter med kulturelle objekter. Og det er slik jeg anvender Gumbrecht: som en inngang til å vurdere kunstnerboken med teorier som ikke har fokus på det kognitivt dominerte.

I det siste kapittelet presenterer jeg John Deweys teorier om kunst som erfaring og undersøker om man kan si at den meningen som kunstnerboken produserer er en mening som ikke er rent kognitiv. Jeg stiller spørsmål om kunstnerbokens styrke ligger i dens mulighet til å komme mottageren i møte og tilby en erfaring som kan sees som en utvidelse av mottagerens forståelse av verden. Er det slik at kunstnerboken har særlige muligheter til å tilby slike erfaringer – og kan man dermed si at kunstnerboken har særlige muligheter som kunstverk? Jeg vurderer kunstnerbøkernes muligheter i tilknytning til forståelsen av dem som demokratiske multipler. Vil jeg gjennom å anvende Deweys teorier om kunstens betydning på kunstnerboken til slutt kunne hevde at kunstnerboken har muligheter til å spille en vesentlig rolle for oss mennesker? Og at den fortjener større oppmerksomhet og en høyere status enn den har i dag?

Fordi kunstnerboken er en marginal kunstform er den lite tatt for seg i forskningssammenheng. Denne avhandlingen er derfor et forsøk på å forstå kunstnerboken. Jeg prøver å beskrive hva kunstnerboken er og å undersøke hvordan den kan forstås. Kunstnerboken er et sammensatt estetisk objekt som har en fot i kunsthistoriens og en fot i litteraturvitenskapens fagfelt. Jeg forsøker i avhandlingen å se kunstnerboken i lys av teorier fra begge disse fagområdene og avslutter i det området som jeg kaller en utvidet estetikk. Under denne siste forståelseshorisonen ser jeg for meg at kulturelle objekter kan undersøkes uavhengig av hvilken type kunstuttrykk de er. Metoden i denne avhandlingen er å forstå et sammensatt estetisk objekt ved å anvende et utvalg av ulike estetiske teorier fra forskjellige estetiske fagfelt.

Jeg har altså valgt å undersøke kunstnerboken fordi jeg mener at det er et optimalt tverrestetisk uttrykk. Når jeg arbeider med å finne ut av hva kunstnerboken er, er jeg derfor ikke egentlig ute etter å søke dens *essens*. Jeg tar for meg tre kunstnerbøker av norske kunstnere, men jeg foretar ikke analyser av verkene. Jeg bruker dem som eksempler på hva en kunstnerbok kan være. Jeg er opptatt av kunstnerboken som fenomen. Man kan heller si at jeg

er ute etter å si noe om kunstnerbokens *kvalitet*. Kunstnerbokens kvalitet som tverrestetisk uttrykk. For å finne frem til dette må jeg søke på tvers av faggrenser. Jeg må benytte meg av en tverrestetisk tilnæringsform. Før vi går løs på selve undersøkelsen vil jeg derfor varsle om at det tverrestetiske utgangspunktet er en utfordring på to nivåer. Først og fremst problemet med å forstå et uttrykk som krever innsikt i to forskjellige fag. Og sist, men ikke minst, er det estetikkstudentens problem: å skrive en akademisk avhandling som skal fungere på tvers av fagfelt. Jeg tror det er utgangspunkt som kan virvle opp noe interessant.

# 1: Kunstnerboken forklart

## Begrepet kunstnerbok

Det er ikke mange som har en klar formening om hva en kunstnerbok er. De fleste har kanskje ikke en gang hørt begrepet kunstnerbok. Det er en marginal kunstform som flyter mellom og på utsiden av både kjente begreper og arenaer. I denne delen skal jeg skissere et bilde av hva en kunstnerbok er gjennom begrepsavklaring, en avgrensing mot lignende begrep og uttrykksformer og jeg skal sette opp noen rammer for kunstnerbokens bakgrunn, både historisk og som fenomen i samtiden.

Jeg skal begynne med å prøve å gi en forklaring og en begrepsavklaring av kunstnerboken. Helt grunnleggende kan en kunstnerbok forklares som en bok som er laget av en eller flere kunstnere. En kunstnerbok er en bok som er et kunstverk. Et kunstverk som har en intensjon eller hensikt med å være bok. Kunstnerboken er et kunstnerisk konsept uttrykt i bokform. Og kunstnerboken har bokform fordi denne formen har de mulighetene som den kunstneriske idéen trenger å benytte seg av for å bli realisert.

Disse mulighetene kan være flere forskjellige ting. Noen kunstnere velger bokformen fordi de ønsker den narrative muligheten boksiden har. Noen velger bokformen fordi den gir muligheter til å dokumentere og jobbe videre med et allerede eksisterende kunstverk. Noen er interessert i kunstnerbokens evne til å rekke utenfor kunstinstitusjonen. Noen velger å produsere kunstnerbøker fordi boken kan være en økonomisk rimelig måte å uttrykke et kunstnerisk konsept. Andre fordi de ser at boken lett kan sirkulere fritt og at deres kunstprosjekt på denne måten kan nå flere mennesker enn de som oppsøker en utstilling på et lite galleri.

Kunstnerboken som uttrykksform kan altså velges av mange forskjellige grunner. Og kunstnerboken kan være mange forskjellige ting. Det kan derfor fremstå som et fenomen som lett glipper mellom fingrene på en, et begrep som det kan virke vanskelig å få fatt på innholdet av. Og som kanskje av den grunn ikke helt har blitt anerkjent som kunstform. Jeg vil begynne med denne åpne forklaringen av fenomenet: *kunstnerboken er et kunstnerisk konsept hvor det er en hensikt med at uttrykket er i bokform.*

På denne måten favner begrepet alt fra små, flyktige publikasjoner som sirkulerer som pamfletter, til kostbare bøker som er utgitt på anerkjente forlag og alle mulige formmessige eksperimenter rundt bokens form. Eksempelvis en avansert og skjør trekkspillkonstruksjon, store grafiske trykk i en tung koffert, ark som henger etter hverandre på en snor eller boksider som er brettet til en eller annen figur og festet til en perm. Men selv om kunstnerboken kan være nesten alt mulig, finnes det åpenbart bøker som *ikke* er kunstnerbøker.

Ordet kunstnerbok er en variant av det engelske ordet *Artists' Book*, det franske ordet *livre d'artiste* og det tyske ordet *künstlerbuch*. Ordet speiler det at kunstnerbøker er laget av kunstnere. Det må ikke forveksles med bøker som inngår i en kategori som man kanskje vil kalle «kunstbøker». I kategorien kunstbøker i bokhandlere og bibliotek vil man finne bøker om kunsthistorie, kunstnerbiografier og bøker med reproduksjoner av kunst og analyser av kunstverk. Kunstbøker og kunstnerbøker er ikke det samme. Der kunstbøker er en kategori bøker *om* kunst, er kunstnerbøker en kategori bøker som *er* kunst. Det materielle uttrykket i bokform er kunstnerens *intensjon* og intensjonen er å uttrykke et kunstnerisk konsept på det mest effektive vis.

### **Kunstnerbokens mange former**

Vi tar med oss den åpne forklaringen av kunstnerboken som et kunstnerisk konsept som har en intensjon med at uttrykket er i bokform, når vi nedenfor skal se på noen problemstillinger ved å kretse inn kunstnerbøker i en definisjon eller forklaring. Kunstnerboken kan ta mange forskjellige former og derfor kan det være lettere å beskrive det som er kunstnerbokens felt, enn å gi noen enkel definisjon av hva en kunstnerbok er. Den amerikanske teoretikeren Johanna Drucker vil heller omtale kunstnerboken som en *zone av aktivitet* enn å gi den en avgrensede definisjon. Innledningsvis skriver hun i boken *The Century of Artists' Books*, hvor hun gir en omfattende redegjørelse for fenomenet: "Rather than attempt a rigid or definitive characterization of artists' books, I am going to sketch out a zone of activity which I think of as "artists' books". This zone is made at the intersection of a number of different disciplines, fields, and ideas – rather than at their limits" (Drucker 1995: 2). Nedenfor følger jeg hennes refleksjoner og problemstillinger rundt begrepet kunstnerbok.

Vi har allerede slått fast at en kunstnerbok er en bok som er laget som et originalt kunstverk og ikke er en kunstbok som er en reproduksjon av et allerede eksisterende verk.

Men med dette følger en rekke oppfølgingsspørsmål. For hva er egentlig et originalt kunstverk? Må det være et unikum? Kan kunstnerbøker være i opplag? Og hva med alle de leddene i en bokproduksjon som kunstneren ikke kan stå ansvarlig for? Eksempelvis håndverket som utføres ved trykkingen, bokbindingen eller printingen av fotografier? Hvis alle elementene eller aktivitetene som er en del av kunstnerboken som felt blir beskrevet, så kan vi se at vi befinner oss i et område som oppstår i *skjæringspunktet* mellom alle disse aktivitetene. Heller enn en kategori man kan anvende for å vurdere om kunstverk passer eller ikke passer til kategoriens kriterier – er det altså snakk om en *sone av aktivitet* (Drucker 1995: 3).

Kunstnerbøker kan ta mange forskjellige former, men hva er egentlig en kunstnerbok og hvordan ser den ut? Kunstnerbøker finnes i et stort spekter som går fra kostbare praktbøker i et begrenset opplag, til mindre kostbare bøker i større eller mindre opplag. Det kan være håndlagde unika, små pamfletter eller andre enkle trykksaker som sirkulerer raskt. Det er bøker som er gitt ut på større eller mindre forlag, og det er bøker som gis ut på eget forlag. Til slutt finnes det også kunstnerbøker som man nesten ikke kan forstå at man kan kalle bøker i det hele tatt.

Selve utformingen av kunstnerbøkene kan ikke hjelpe oss til å avgjøre om noe er en kunstnerbok. Kunstnerboken er ikke en materiell kategori, det er en kategori som må forklares teoretisk. Det håndverksmessige ved bokkunst har fått større interesse de siste tiårene. Det finnes workshops og undervisning i bokbinding, papirproduksjon og bokstrukturer. Det er stiftet interessesentre for bokkunstene, det er utgitt bøker om hvordan du kan lage bøker. Men dette ligner mer en hobbykultur. Det håndverksmessige, kunnskapen om bokens struktur og oppmerksomhet rundt materialer er viktige komponenter for å skape et bokverk – men det holder ikke for å skape en kunstnerbok. En kunstnerbok må være mer enn godt håndverk, hvis ikke faller den tilbake i kategorier for illustrerte bøker eller trykkekunst. Verken metode eller kvalitet på produksjon kan brukes som kriterier for å bestemme om en bok er en kunstnerbok. Kunstnerbøker kan godt være laget med stor omtanke når det gjelder trykkeprosess og kvalitet og være produsert med høye kostnader, men kan like gjerne, og vil kanskje oftere være en tynn lefse av papir av dårlig kvalitet laget på et stramt budsjett. *Man kan altså si at kunstnerboken har en hensikt med å være en bok, og at kunstneren har valgt boken som uttrykksform for sitt kunstneriske konsept som er det som må til for at noe er en kunstnerbok.*

## **Bokformens muligheter**

Det er vanskelig å finne en kunstbevegelse på 1900-tallet som ikke på en eller annen måte har eksperimentert med boken som form og lekt seg med mulighetene dette formatet har. Kubismen, den russiske og italienske futurismen hadde sine utøvere, en sti kan følges gjennom ekspresjonismen og surrealismen i Vest- og Øst-Europa, den europeiske og amerikanske dadaismen, men også gjennom etterkrigsbevegelser som for eksempel fluxus, pop art, konseptualisme, minimalisme, postmodernisme og videre til den bredere hovedtendensen i samtidskunst. Det er også klart at kunstnerboken har spilt en rolle i andre bevegelser, som for eksperimentelle musikere, performancekunstnere og poeter. Listen ville være utmattende hvis den ble fullført med navn på alle mulige utøvere. Men til tross for den store aktiviteten og de mange dokumenterte og bevarte verk som finnes, er ikke kunstnerboken som genre blitt utforsket og kritisk inkorporert i kunsthistorien om 1900-tallet (Drucker 1995: 9). Mange mener derimot at kunstnerbokens historie starter på et senere tidspunkt, som et resultat av store omveltninger som skjer i verden generelt og i kunstverdenen spesielt. Dette skal vi se nærmere på snart.

Det er altså mange kunstnere som har sett på boken som ikke bare et middel for reproduksjon, men som en form som er verdt å utforske. Kunstnerbøker har vist seg å kunne uttrykke kunstneriske ideer som ikke har fungert som maleri, performance eller skulptur. Man kan foreslå at kunstnerboken er en form for ”intermedia”, som er Dick Higgins begrep slik han skriver om det i tidsskriftet «foew&ombwhnw», utgitt på det New York baserte forlaget Something Else Press i 1969. Interessant nok er denne utgaven av dette tidsskriftet tatt med i Henie Onstad Kunstsenters samling av kunstnerbøker – og står slik som et eksempel på det hybride i kunstverdenen på denne tiden. Teori og kunstneriske konsepter og uttrykksformer går over i hverandre. Slik kan man se kunstnerboken som et format som kombinerer alle former for kunst på en karakteristisk ny måte. Noen kunstnere har benyttet seg av de dokumentariske mulighetene til bokformen, andre har vært mer opptatt av de mer kompliserte måtene boken har potensial til å være en svært anvendelig kommunikasjonsform.

Ideen om å publisere på eget forlag og om uavhengige forlag er nært knyttet til kunstneren som aktivist. Den politiske kunstneren er gjerne ikke opptatt av økonomisk utbytte, og politisk kunst vil åpenbart være politisk og sosialt motivert. Gjerne vil mulighetene for billig, ekspansiv distribusjon være viktig. Slike verk har ofte blitt realisert i

formen av en kunstnerbok, siden denne kan produseres som en lite kostbar kvantitet som kan nå et bredt publikum. Fordi bøker har kapasitet til sirkulere fritt, er uavhengige av institusjonelle begrensninger, er enkle å håndtere, har relativt lang levetid og er frittflytende objekter som kan tjene som et middel for å kommunisere langt utenfor grensene for en enkeltpersons bruk av sine kontakter, kan man se at ideen om kunstnerboken som «*a democratic multiple*» er en del av kunstnerbokens mystikk (Drucker 1995: 8). Hvordan kunstnerbøker kan forstås som demokratiske multipler skal jeg ta for meg senere i avhandlingen.

### **Kunstnerbokens historie**

Kunstnerbokens utvikling er ikke innlemmet i kunsthistorien, for å oppdage denne historien må man søke bredere. Kunstnerboken er et internasjonalt fagfelt med mange bidrag, men det fremstår fragmentert og noe uoversiktlig – kanskje uten en helhetlig identitet og oppfatning av de felles historiske linjer som løper bakover. Mange mener at kunstnerbokens historie starter på 60- og 70-tallet. Det var i hvert fall i denne perioden at kunstnerboken, slik vi kjenner den i dag, for alvor ble til en bred kunstnerisk aktivitet på scenen for anerkjent samtidskunst. Noen mener at det er viktig å utvide perspektivet når man skal redegjøre for kunstnerboken og trekke de historiske linjene helt tilbake til avantgardebevegelser ved forrige århundreskifte. Det er interessant å se hvordan tidlig eksperimentering med boken som form har bidratt til hva kunstnerboken er i dag. Når man legger sammen alle eksperimenter og grenseforskyvninger innen boken som format, ser man at disse har vært viktige forløpere til dagens kunstnerbok. Siden jeg er interessert i kunstnerboken som moderne fenomen, velger jeg å anerkjenne at kunstnerboken utviklet seg til en kunstform på 1900-tallet, men fokuserer på det som skjedde med kunstnerbokens betydning på 60- og 70-tallet – da kunstnerboken utgjorde et eget felt, med egne utøvere, kritikere, teoretikere, innovatører og visjonære.

Mange kritikere og fagfolk starter kunstnerbokens historie ved en begivenhet i 1963 og lar den markere et slags startpunkt for kunstnerboken slik vi forholder oss til den i dag. Det var nemlig noe helt nytt som skjedde da den amerikanske kunstneren Edward Ruscha publiserte en liten paperback bok med tittelen ”*Twentysix Gasoline Stations 1962*”. Denne skilte seg fra det man hadde sett av eksperimenter med boken som form tidligere. Heller enn å illustrere en tekst som var forfattet av en annen person, konstruerte kunstneren her en lineær

sekvens av fotografier som dokumenterte bensinstasjoner langs en motorvei, som gikk fra der han på den tiden bodde og til det stedet han vokste opp. Boken lignet for ikke i det hele tatt på en slik praktbok i begrenset opplag som kunstnere hadde illustrert tidligere på 1900-tallet. Det var en ny type kunstnerbok. Den hadde tre viktige egenskaper: den var billig (denne tittelen kostet 3 dollar), hendig (boken passet i bukselommen) og det var mange av den (første opplag var på 100 kopier). Ruschas bok var på alle måter produsert på akkurat samme vis som en kommersielt produsert illustrert bok – og dette var også intensjonen. I 1965 uttalte Ruscha: "I am not trying to create a precious limited edition book, but a mass-produced product of high order. All my books are identical. They have none of the nuances of the hand-made and crafted limited edition book". Og han fortsatte: "What I really want is a professional polish, a clearcut machine finish" (Phillpot 1998: 33). Ruscha brukte med andre ord en helt ordinær trykkepraksis slik den ble brukt i den kommersielle bokbransjen, fremfor den praksisen som ble benyttet ved kunstpublikasjoner. Ved å ta i bruk et kommersielt distribusjonssystem lagde han også en billig form for kunst som ble tilgjengelig for en annen type publikum. Det blir påstått at Ruscha skapte et nytt paradigme for interaksjon mellom kunstneren, boken og publikum (Phillpot 1998: 33).

Edward Ruschas bok er et viktig eksempel som trekkes frem, men dette prosjektet var selvfølgelig en del av en generell utvikling. På 1960-tallet ble boken som kunstform populær i USA og Europa. Kunstnerboken passet veldig godt inn på den alternative scenen, hvor kunstnerbøkene enten ble produsert av uavhengige kunstnere, eller av gallerier som en forlengelse eller utvidelse av utstillinger – og på den måten ble den nye hybride genren av katalogen som kunstnerbok til. I ettetid ser vi at museer og bibliotek har problemer med kategoriseringen av verk fra denne tiden: hva er katalog og hva er kunstnerbok? Hodebry for fagfolk og en morsom konsekvens av den utflytende aktiviteten på denne tiden. Den raske veksten av verk som benyttet seg av et lite format og lite kostbare produksjonsmetoder, kan sees forbundet med de teknologiske endringene som var i gjære på denne tiden. En helt ny tilgjengelighet til produksjon av trykksaker åpnet seg, og dette førte til at flere og flere kunstnere grep muligheten til å lage disse lite kostbare produksjonene. De teknologiske endringene var nok ikke selve grunnen til at kunstnerboken tok form, men tilgjengeligheten som disse endringene innebar førte til at det var stadig flere som benyttet seg av denne uttrykksmåten. Også institusjonell aktivitet kan spores til 70-tallet, hvor sentre og satsninger innen skolars og universiteters undervisning i kunst, museer og biblioteksamlinger tok form,



og det kom også til en del private samlinger av kunstnerbøker. På 1970-tallet kan man altså si at kunstnerboken var et etablert fenomen (Drucker 1995: 13).

På slutten av 1970-tallet var det en annen bokrelatert aktivitet som utviklet seg til å bli en tydelig tendens: boklignende objekter eller bokskulpturer. Dette var særlig utbredt i USA, men også i Europa. Denne utviklingen hadde færre linjer bakover i kunsthistorien, men man kan peke på opptil flere kjente kunstnere som på forskjellige vis hadde brukt bøker til å lage kunstverk. Et morsomt eksempel er Dieter Roth som kvernet og kokte sider av en bok og fylte dyretarmer med massen, for å lage litterære pølser<sup>2</sup>. Store bøker som var like mye installasjon og performance som de var objekter, var også en del av Fluxusbevegelsen på 1960-tallet. Men den siste økningen i denne type produksjoner markerer en ny form for utveksling mellom kunstnere som lager bøker og resten av kunstscenen. Fra etterkrigstiden har kunsten gradvis vendt seg bort fra de tradisjonelle kunstformene og kategoriene, slik at de syntetiske mulighetene man ser i kunstnerbokens felt og hybridiseringen av boken som objekt, sammenfaller med resten av kunstverdenens utvikling (Drucker 1995: 13).

På 1980-tallet, i kjølvannet av denne bevegelsen av skulpturelle arbeider, kan man se at kunstnere som tidligere hadde jobbet med kunstnerbøker og mange som fremdeles gjorde det, trakk kunstnerbøkene inn i kunstverk som tok i bruk nye media, for eksempel i videoinstallasjoner. Mange av disse arbeidene stilte viktige spørsmål om bokens identitet og dens kulturelle, sosiale, poetiske eller estetiske funksjoner. Men i disse arbeidene trekkes boken bort fra å være kunstnerbok og handler ikke egentlig om hva boken er når den er en bok, når den tilbyr en erfaring som er knyttet til dens bestemte form og rom for bilder eller tekst. Bøker som ikke handler om dette hører kanskje heller til installasjonskunst eller skulptur enn til bøkens verden. De kan fungere som ikoner for *bok-aktighet* eller *bok-identitet* – men erfaringen av dem kan ikke bli lik erfaringen av en bok (Drucker 1995: 14).

### **En sone av mangfoldig aktivitet**

Når man skal presentere kunstnerboken ser man altså at det er et stort felt og at en rigid definisjon av hva en kunstnerbok er blir vanskelig. Kunstnerbøker tar mange former, finnes i mange -ismer i kunst- og litteraturhistorien, de kan ha forskjellige produksjonsformer og

---

<sup>2</sup> Dieter Roth: "Literature Sausage". 1968.

uttrykksformer, de kan like gjerne være forgjengelige som de kan være mulige å bevare og arkivere. Det finnes ingen bestemte formmessige kriterier som man kan benytte for å bestemme hva en kunstnerbok er, men det er mange kriterier man kan bruke for å bestemme hva den ikke er, består av eller skiller seg fra. Kunstnerbøker har mangfoldige former, og rommer et vidt spekter av kunstnerisk aktivitet. Kunstnerboken er rett og slett best forklart som en sone av mangfoldig aktivitet som befinner seg ved skjæringspunktet til mange aktiviteter.

Jeg er interessert i hvordan kunstnerboken både er et kunstverk og bok. Hvordan den har to motstridende verkbegrep og hvilke teoretiske utfordringer dette medfører. Jeg har begynt med å gi en beskrivelse av kunstnerbokens bakgrunn og gjøre en åpen form for begrepsavklaring. I delene som følger skal jeg først se på kunstnerboken som kunstverk og deretter som bok. Jeg skal stille store spørsmål: Hvordan eksisterer et kunstverk og hvordan eksisterer en bok? Og hva har dette å si for kunstnerbokens betingelser? Og er alle kunstnerbøker begge deler, eller er jeg nødt til å gjøre en oppdeling av kunstnerbokens felt? Er kunstnerboken mest bok eller mest kunstverk? Eller er det i det hele tatt teoretisk mulig å sette opp et skille for et estetisk fenomen på denne måten?

## 2.1: Kunstnerboken og kunsthistorie

### Kunstnerboken er et kunstverk

Jeg har startet med en åpen definisjon av kunstnerboken som et kunstnerisk konsept som er realisert i bokform. Her skal jeg se nærmere på hva det egentlig vil si at kunstnerboken er et kunstverk, for å se hva dette har å si for kunstnerbokens betingelser. Jeg vil begynne med å stille noen helt grunnleggende spørsmål om hva kunst er: Hva er et kunstverk? Hvordan eksisterer kunst?

Først kan vi slå fast at kunstnerboken rett og slett eksisterer som en gjenstand. Den har en vekt som kan måles i gram og en utstrekning som kan måles i centimeter. Den kan plasseres forskjellige steder, den faller i bakken og blir skadet om man er uforsiktig med den, den samler støv og er med andre ord simpelthen underlagt de samme fysiske lover som alle andre ting som eksisterer her i verden. Kunstnerboken har de samme egenskaper som andre gjenstander som eksisterer. Den eksisterer som noe materielt i verden. Men kunstnerboken har noe i tillegg til alle disse egenskapene. Den eksisterer som noe *mer enn* en ordinær gjenstand: en nattbordslampe, en gaffel eller et nøkkelknippe. Kunstnerboken er en kunstgjenstand. Man kan si at kunstgjenstander har en *aura* som ikke andre gjenstander har – men hva betyr egentlig det?

Man kan se for seg at det at en kunstgjenstand har en auratisk dimensjon ved seg innebærer at disse gjenstandene i motsetning til ordinære gjenstander utstråler noe spesielt. At de har en tilleggsverdi og er mer verdt enn andre gjenstander. At kunstverk er skjøre og spesielle gjenstander som man forholder seg til på en annen måte enn bruksgjenstander, som har en annen mening enn en stein, en oppbevaringsboks eller en sko. Dette kan man lett være enig i når man tenker seg kunstgjenstander som for eksempel et maleri. I maleriet kan man se sporene av kunstnerens arbeid, lag på lag, timesvis med innsats som er lagt ned i produksjonen av akkurat det verket du står foran, det spesifikke lerretet som henger på veggen i det spesifikke museet. Da er det lett å forstå at man ikke skal røre ved kunstverket, at det er et objekt man forholder seg til med spesiell aktsomhet og interesse. Men hvordan blir det med kunstobjekter som finnes i flere eksemplarer? Et kunstobjekt som finnes i opplag? Eller et kunstobjekt hvor originalen ligger på en harddisk et sted og uten å forringes kan kopieres og

overføres, trykkes opp i mange utgaver eller vises om og igjen projisert på et lerret? Har disse kunstverkene aura? Eller må kunstverk være unika? Hva skjer når man kaller kunstnerbøker kunstverk? Kan kunstverk finnes i flere eksemplarer?

## 2.2 Kunstgjenstandens aura

### Aura

Når man snakker om kunstens aura er det gjerne kulturteoretikeren Walter Benjamin (1892-1940) man refererer til. Benjamin har hatt stor innvirkning på tenkningen om modernitet. I essayet «Kunstverket i reproduksjonsalderen» fra 1936 legger han grunnlaget for en historisk tenkning omkring forbindelsen mellom kunst, teknologi og politikk som fremdeles er svært aktuell. Han fokuserer i dette essayet på sammenhengen mellom teknologiske endringer og kunstens frembringelser. Han mener at ny teknologi ikke bare gir oss nye muligheter, men på en dyptgripende måte endrer våre måter å persipere verden på. Benjamin tenker seg en periodeinndeling av kunsten, der den tidlige kunsten var innføydd i en kultisk sammenheng, og den historiske utviklingen går fra at kunstens status går fra å ha en overvekt av kultverdi og ekthetsverdi over til en overvekt av utstillingsverdi, som innebærer bytteverdi. Det er med muligheten for reproduksjon at kunstverkets kultverdi utfordres (Bale 2009: 158).

Kunstverk har i prinsippet alltid kunnet reproduseres, skriver Benjamin, det mennesker har laget har alltid andre mennesker kunnet gjøre etter. Etterligning har gjennom alle tider vært brukt i undervisningen av elever som skulle øve seg i kunsten. Men en ting er den omstendelige etterligningen med en malerpensel, noe annet er den tekniske etterligningen. I tidlige tider fantes reproduksjonsteknikker som støping og preging, deretter kom tresnitt, kobberstikk og radering. Benjamin nevner også boktrykket og de enorme forandringer som skriftens tekniske reproduksjon førte med seg for litteraturen. Deretter nevner han 1900-tallets litografi og dernest fotografiet som dets etterfølger, og etter fotografiet fulgte filmen. Benjamin skriver i det nevnte essayet: «Omkring 1900 hadde den tekniske reproduksjonen nådd så langt at den ikke bare gjorde alle eksisterende kunstverk til sitt objekt og medførte at deres virkning ble endret på det mest dyptgripende, den erobret også en egen plass blant de kunstneriske prosesser» (Bale, Bø-Rygg 2008: 216).

Benjamin er entusiastisk over de nye mulighetene som tekniske reproduksjoner fører med seg, men skriver også at det er noe som mangler ved selv de mest fullkomne reproduksjoner. Det som mangler er hva han kaller kunstverkets «Her og Nå»: dets unike eksistens på det stedet det befinner seg. Det er i denne unike eksistensen at kunstverkets

historie i den tiden det har bestått sammenfattes. Det er i det originale kunstverkets «Her og Nå» at objektets ekthet danner seg. Benjamin skriver at hele autensitetens område unndrar seg den tekniske reproduksjonen. Men likevel kan reproduksjonen tilføre originalen noe positivt: for det første kan man ved hjelp av for eksempel fotografiet fremheve aspekter ved originalen som ikke ville være tilgjengelig for det menneskelige øyet, og for det andre kan reproduksjoner formidles på arenaer som ville være utenfor originalens rekkevidde. Reproduksjonen kan med andre ord komme mottageren i møte. Men selv om reproduksjonens omstendigheter ikke vil ramme kunstverkets eksistens, vil den likevel forringe verdien av kunstverkets «Her og Nå». Reproduksjonen vil aldri kunne ha originalens ekthet, for denne hører til en tings opprinnelse, materielle varighet og historiske vitnesbyrd. Reproduksjonen vil aldri ha tingens autoritet (Bale, Bø-Rygg 2008: 217).

Det er altså noe som går tapt når reproduksjonens teknologi anvendes. Men hva er det egentlig som blir borte i reproduksjonen i følge Benjamin? Hva er det som gjør at en reproduksjon aldri bærer med seg originalens ekthet og autoritet? Det som faller bort kan sammenfattes i begrepet *aura*, skriver Benjamin: «Når reproduksjonen mangfoldiggjøres, erstattes dens unike eksistens i masseopplag» (Bale, Bø-Rygg 2008: 218). Benjamin forklarer begrepet *aura* som en unik fremtredelse av det fjerne, så nært dette kan komme. Han skriver at det fjerne er det næres motsetning, at det vesentlige ved det fjerne er at det aldri kan bli nært. Benjamin illustrerer dette ved å sammenstille kunstverkets aurabegrep med en naturopplevelse: «Å ligge en sommerettermiddag og følge konturen av en bergkjede mot horisonten eller å betrakte en tregren som kaster sin skygge på den som ligger behagelig utstrakt – det er å innånde disse fjellenes, denne grenens *aura*» (Bale, Bø-Rygg 2008: 219).

Auratiske kunstverk er de kunstverk som tilhører den tidlige periode i Benjamins historiesyn – der kunstverket er vevet inn i tradisjonssammenhengen. Det *ekte* kunstverket har med andre ord sitt grunnlag i ritualet, der det hadde sin opprinnelige og første bruksverdi (Bale, Bø-Rygg 2008: 220). Mulighetene for reproduksjon fratar kunstverket de sporene som gjør at vi kan snakke om ekthet – fordi ektheten er direkte knyttet til alle materielle spor og til den historien som verket er en bærer av. En reproduksjon er ikke ekte på denne måten. Men dette er en frarøvelse som åpner for nye muligheter. Reproduksjonen løsrives nemlig fra tradisjonen og kunstverket frigjøres fra sin eksistens som parasitt på ritualet. Med det avauratiserte kunstverket har Benjamin kommet frem til den tredje og siste fasen i kunstens utvikling (Bale 2009: 160).

For Benjamin finnes det altså både auratisk kunst og ikke-auratisk kunst. Med en videreføring av Benjamins begrep kan man si at kunstverk som er unike gjenstander er auratiske, mens kunstverk som eksisterer på en annen måte enn unike gjenstander, som for eksempel fotografi, film og kunstnerbøker, er avauratiserte kunstverk. På denne måten kan man altså i aller høyeste grad hevde at kunstnerbøker er kunstverk, selv om de finnes i opplag. I de følgende refleksjoner skal jeg ta med meg aurabegrepet, i en videreført forstand, og anvende det når jeg gjør en oppdeling av kunstnerbokens felt. Jeg vil nemlig hevde at det finnes to hovedkategorier innen kunstnerbøker, den ene kategorien har kunstgjenstandens aura og den andre er avauratiserte kunstverk.

### **Den unike boken**

Mange kunstnerbøker blir ikke produsert i opplag, men eksisterer som unike verk. Noen kunstnerbøker finnes i kun ett eksemplar, eller kanskje har kunstneren produsert en serie eksperimenter over samme tema. Disse bøkene er unike bøker og har en spesiell kvalitet ved seg, de har kunstverkets auratiske dimensjon. Når man søker etter bilder av *Artists's Books* på nettsiden *Google* er det slike bøker som dukker opp. I trefflisten kan man bla i utallige bilder av interessante, avanserte og vakre kunstobjekter – som på hvert sitt vis har en referanse til boken som form. Det er for eksempel bilder av trekkspillkonstruksjoner i forskjellige materialer med bilder eller tekst, utskjæringer eller pålimte objekter på sidene, det er et Babels tårn laget av boksider, andre hus og bylignende konstruksjoner, det er en fisk, et kakestykke, en ganske stor båt, en plante og utallige andre fascinerende former som jeg ikke finner ord til å beskrive. Det er forskjellige former for bokser og koffertter med innhold. Det er to gamle bøker som er vendt med sidene mot hverandre og mellom dem strømmet en vannlignende struktur av papirstimler med ord festet til hver bokperm, som om de står og snakker med hverandre, eller er bundet sammen. Det er vifteformer, trekantformer, innrullede sider festet til en plate, sider hengt opp på en snor. Det er bøker laget av et mangfold av materialer i ubeskrivelige strukturer. Jeg blar og blar i bildene, klør meg i hodet og tenker at ja, dette har jo noe med bøker å gjøre – *men er det egentlig bøker?*

Jeg ser tydelig referansene til boken som form. Både at bokens narrative kraft gjennom sin oppbygning av etterfølgende sider er en effektiv måte å formidle en kunstnerisk idé, og at

kunstnerne tematiserer hvordan bøker skaper fiktive verdener. Noen av dem tar utgangspunkt i allerede eksisterende bøker og transformerer dem til kunstverk.

Dokumentasjonen av disse verkene fungerer ganske godt på Internett, med gode fotografier og beskrivelser av verkene. Men fordi det er *bøker* vil jeg gjerne et skritt nærmere, jeg vil se verkene i virkeligheten, studere dem på detaljnivå – jeg savner den taktile dimensjonen av bokerfaringen. Likevel vet jeg at møtet med disse bøkene i virkeligheten bringer frem nesten den samme følelsen av avstand. Når jeg har sett slike bøker utstilt i gallerier har til og med følelsen av avstand til bokverket økt. Disse kunstnerbøkene er skjøre og uerstattelige som nettopp kunstverk, og utstilles deretter. Kunstverkene er låst inne i glassmontre og betrakteren blir stående med armene ned langs sidene i møtet med denne formen for kunstnerbøker. Den kreative deltagelsen som boken vekker lengsel etter hos mottageren kan ikke tilfredsstilles. Bare se, ikke røre. Disse bøkene er skulpturer. De er unika som krever at betrakteren forholder seg til objektene på avstand, med varsomhet, aktsomhet og en betraktende interesse. Disse skulpturene har kunstverkets aura.

Jeg vil skille ut to hovedkategorier innen kunstnerboken. Den første er disse kunstnerbøkene som har det unike kunstverkets auratiske dimensjon som jeg har beskrevet overfor. Disse kunstnerbøkene er bokaktige objekter eller skulpturer med en referanse til bøker. Jeg kaller disse for *skulpturelle kunstnerbøker*. De skulpturelle bøkene har altså en kultverdi. De er unike kunstverk med en auratisk dimensjon. Den andre hovedkategorien er de kunstnerbøkene som har *kodeks form*. Med kodeks form mener jeg bøker som er ark festet til en perm, med en begynnelse og en slutt, et omslag, en forside osv. Bøker som altså er bøker slik man vanligvis tenker på bøker. Bøker med ark som er stiftet sammen, bøker man kan bla i. Disse skal jeg skrive mer om senere. Først skal jeg ta for meg et eksempel på en skulpturell kunstnerbok.



## Linda Rønning: *U. T.*

Selv om det ikke på noen som helst måte yter rettferd for det store mangfoldet av kunstnerbøker, skal jeg ta for meg bare ett eksempel på de skulpturelle kunstnerbøkene. Det er en bok som ble utstilt på Tegnerforbundets utstilling i 2009, med tittelen *Kunstnerboken: en utstilling*, og som er laget av den norske kunstneren Linda Rønning. Fordi kunstneren har tatt utgangspunkt i en allerede eksisterende bok og laget et kunstverk ut av den, hører dette verket inn under den typen skulpturelle bøker som på engelsk blir kalt for *altered books*, og på norsk kan vi kalle det en *transformert bok*.

På utstillingen ligger boken oppslått i et glassmonter, med permens forside hvilende ned mot glassplaten. Betrakteren kan derfor ikke gjøre seg opp en mening om hvilken bok som har blitt transformert til kunstverk, og det spiller kanskje heller ikke noen rolle. Kunstneren har med stor presisjon gått gjennom alle bokens sider med en skarp kniv eller saks og stødig hånd, og skåret eller klippet ut alle ordene ”jeg”. De spriker ut som ord på små antenner som peker til alle sider. Når du har perspektivet fra en vinkel litt til venstre for objektet står alle *jeg*-ene tydelig frem. Beveger du deg til høyre for objektet ser du baksiden av *jeg*-ene, hvor bruddstykker av ord og bokstaver blir til en uleselig og usammenhengende ordsuppe.

Verket er vakkert og skjørt, og først og fremst interessant som form og materiale, som skulptur. Delikat og fristende ligger det innelåst og opplyst av glassmonterets lamper – på trygg avstand fra betraktersens uvørne og fettete fingre. Møtet med dette verket vekker nysgjerrighet og interesse. Man kan tolke verket som en kommentar til hvordan vi som lesere fyller ut hull i teksten og relaterer den litterære historien til vårt eget liv. Her er leserens subjektivitet bevart, mens teksten er forsvunnet, redusert til den uleselige ordsuppen på baksiden av *jeg*-et.

Men for en bokelsker er denne kunsterfaringen utilfredstillende. Med hendene i lommene kan man se og se, fra alle kanter, om og om igjen – men hver gang må man snu seg og gå med en slukøret følelse av å ha blitt frarøvet erfaringen av en bok. Dette er ikke en bok, det er en skulptur.

(Se figur 1 s. 81)

## **Boken redusert til objekt**

Det er de skulpturelle kunstnerbøkene som har den auratiske dimensjonen ved seg. De eksisterer som unika og må behandles med varsomhet. Jeg mener at de skulpturelle kunstnerbøkene ikke egentlig er bøker – *de er boklignende objekter med en referanse til boken som form*. De mangler det jeg vil kalle for den *boklige erfaringen*, som jeg regner som avgjørende for å kunne kalle noe en bok. De skulpturelle kunstnerbøkens visningsform reduserer dem til kunstnerbøker som objekt, de er ikke bøker som erfaringsform. Deres status er kunstverk og de hører til i kunstverdenen. De eksisterer som kunstverk og sirkulerer som kunstverk. På denne måten har de en begrensning når det gjelder visningsform og sirkulasjon – de er begrenset til et liv innenfor kunstinstitusjonen.

Og dermed kommer vi over til en annen måte å tenke om de grunnleggende spørsmålene jeg begynte med å stille. Med Benjamins aurabegrep har vi kanskje funnet en måte å svare på hva kunst er og hvordan kunsten eksisterer – men fremdeles kan vi trenge teoretisk assistanse når vi skal skille mellom den auraen (en unik fremtredelse av det fjerne) som tilhører for eksempel en naturopplevelse eller ordinære gjenstander og den auraen som tilhører en kunsterfaring og en kunstgjenstand. Som en naturlig oppfølging av spørsmålene om *hva kunst er og hvordan den eksisterer*, er spørsmålet om *hvor kunsten tilhører*. *Hvor eksisterer kunsten? Og hva har dette å si for kunstnerbokens betingelser?*

## 2.3 Kunstens verden

### Kunstinstitusjonen

Kunstens vesen lar seg ikke fanges i en enkel definisjon. En performance hvor noe spontant finner sted, et musikkstykke som er stillhet, et *site specific* kunstverk, *mail art* og kunstnerbøker er vesentlig forskjellige fra et maleri, en bronseskulptur eller en installasjon. Men alle uttrykkene har likevel det til felles at de er kunst. De er knyttet sammen gjennom viktige familielikheter og de har sitt liv innenfor et sosialt system som vi kan kalle kunstinstitusjonen.

Institusjonen kunst er prinsipielt av samme karakter som andre institusjoner. Det er et sosialt system av personer med ulike roller. I kunstinstitusjonen finnes eksempelvis kunstnere, publikum, kuratorer og kritikere. Disse personene utfører en rekke aktiviteter i forbindelse med denne institusjonens tilhørende objekter, altså kunstverk, som for eksempel det å skape kunstverk, formidle kunst, erfare kunst, analysere og vurdere kunstverk. Disse aktivitetene utføres i tråd med et sett av regler som er anerkjent av og som reguleres i institusjonen. Og sist men ikke minst finnes det ulike underinstitusjoner og arenaer, som utstillinger, gallerier, teatre, kunstforeninger, museer, tidsskrifter osv. Ut i fra en forståelse av kunstinstitusjonen kan man skissere en sammenheng som kunstverk kan forstås i (Kjørup 2000: 39).

Man kan vanskelig nevne kunstinstitusjonen uten samtidig å tenke på en diskusjon mellom de to teoretikerne George Dickie (født 1926) og Arthur Danto (født 1924) på 60- og 70-tallet. Og fordi det er på denne tiden at kunstnerboken blir til, ser jeg at det kan være relevant å trekke dette frem i korte trekk. 60- og 70-tallet var en tid da det skjedde store forandringer i kunsten, det var som om alle dører og vinduer stod åpne for en skikkelig utlufting i kunstfeltet – både praktisk og teoretisk. Den teoretiske diskusjonen jeg nevnte ovenfor var den som foregikk mellom den amerikanske filosofen Dickie, der han i en artikkel i 1969 og i et par bøker som kom i 1971 og 1974, lanserte en institusjonell kunstteori, som i noen grad var inspirert av en annen amerikansk filosof, nemlig Dantos artikkel fra 1964 om kunstens verden, «The Artworld». Nedenfor skal vi se på noen elementer fra denne diskusjonen.

Dickie mener at kunst kan forklares som en menneskeskapt gjenstand som er tilkjent status som kandidat for kunstnerisk opplevelse av en eller flere personer på vegne av kunstinstitusjonen (Kjørup 2000: 39). Kunst er altså for Dickie noe som er institusjonalisert som kunst. Denne tankegangen er hentet fra den engelske filosofen J. L. Austin og hans teorier om språkhandlinger. Austin er opptatt av at språket ikke bare brukes for å beskrive eller forklare noe som allerede foreligger, men også brukes for å skape noe nytt. Slik en prest under de rette omstendigheter kan formalisere en mann og en kvinne til ektepar, kan man også gjøre gjenstander til kunst ved å trekke dem inn i kunstinstitusjonen og erklære at de er kunst. På denne måten kunne Dickie forklare samtidens tendens til å trekke inn objekter og konsepter som tidligere ikke hadde en naturlig plass i kunstinstitusjonen og som ikke med de gamle begrepene kunne kalles kunstverk. Men samtidig oppstod det problemet med at ut i fra Dickies teori kunne hvem som helst trekke hva som helst inn i kunstinstitusjonen og kalle det for kunst. Dickie ble kritisert for å ha gjort en for bred definisjon av kunst, og senere reviderte han sine utsagn. Dickies teori kan uansett fungere som en illustrasjon og spissformulering av hva kunstinstitusjonen er: Kunstinstitusjonen er den sammenhengen kunsten hører til. Sett fra utsiden kan man tenke seg at kunst er nettopp det som hører til i denne institusjonen.

Danto har en annen og mer velfungerende teori om kunstinstitusjonen. Han utviklet en teori om kunstverkets usynlige vesen: ”Å se noe som kunst krever noe utover det øyet kan skjelve – et kunstteoretisk tankesett og kunsthistoriske kunnskaper: en kunstverden” (Danto 2006: 30). I følge Danto forutsetter en kunstopplevelse en kontekst, en historie og en bakgrunn for vår fortolkning av kunstverket. Bare når disse spiller inn blir kunstverket en meningsbærer i en form for kommunikativ kunstprosess – der kunstneren skaper verket ved å tillegge objektet en mening, som senere mer eller mindre forstås eller oppleves av betrakteren (etterord i Danto 2006: 191). Det som gjør at vi behandler noen gjenstander som kunst og andre som vanlige gjenstander er den kunnskapen vi har om kunst og den kjennskapen vi har til kunstteorier. Denne kunnskapen, som ovenfor ble nevnt som kontekst, historie og bakgrunn for tolkning, er en *atmosfære av teori* rundt kunstverket og det er dette som er *kunstverdenen*.

For Danto er kunstinstitusjonen den rammen kunstverket er avhengig av for å bli forstått som kunst. Det er teorien som gjør det mulig å betrakte noe som kunst, mener Danto. For Danto er kunstfilosofens oppgave knyttet direkte til fortolkningen av kunsten og dermed også til selve kunstopplevelsen. Danto forutsetter at kunstverkene handler om *noe* – og at dette *noe* er av kognitiv art. Han argumenterer for at kunstopplevelsen ikke er fullstendig uten

den kunnskapen som tilhører objektet, den sfæren av teori som finnes rundt kunstgjenstanden. På denne måten kan man si at Danto argumenter for at det er avgjørende med kunstkritikk i kunsthverdagen. Kunstkritikeren har best tilgang til den kunnskapen som finnes og bør sette seg som mål å fortolke kunsten hun omtaler ut i fra den fortolkningsrammen som er mest mulig fruktbar i forhold til kunstverket. Fordi kunsten sier noe av kognitiv art, forteller noe om samtiden, trenger vi kunstfilosofene for å forstå *hva* den sier. Kunstfilosofene får roller som dekodere eller tolker for et ufaglært publikum. På denne måten tar filosofien over kunstens felt. Det er ikke nok å gå på utstilling og tro at meningen i kunstverket fremtrer for deg sånn uten videre. Det kreves kunnskap om kunsten, om kunstverdenen, om tanken bak og refleksjoner over samtiden (etterord i Danto 2006: 216-17).

### **En annen forventning**

La oss gå tilbake til Linda Rønnings kunstnerbok. Jeg har i dette kapittelet definert dette verket som tilhørende kategorien for skulpturelle kunstnerbøker. Jeg har kalt disse for bokaktige objekter og skulpturer med referanser til boken som form. Jeg har slått fast at disse er kunstverk med en auratisk dimensjon, som derfor har en bestemt måte å eksistere på og som krever en avstand mellom objekt og betrakter i kunsterfaringen. Deretter har jeg påstått at disse skulpturelle kunstnerbøkene er begrenset til et liv i kunstinstitusjonen. Jeg har forklart kunstinstitusjonen som et sosialt system med bestemte rollefordelinger, regler og adferdsmønstre og lagt frem to teorier om hvordan kunstinstitusjonen fungerer. På bakgrunn av dette vil jeg se en gang til på min følelse av at møtet med Rønnings kunstnerbok slik den var utstilt i et glassmonter på Tegnerforbundet var en utilfredsstillende kunsterfaring. Dette har jeg lurt mye på. Hvorfor er erfaringen av et vakkert og interessant kunstverk utilfredsstillende? Hvorfor går jeg alltid slukøret hjem etter å sett kunstnerbøker utstilt i gallerier?

Det handler om forventninger. Danto skriver at vi identifiserer noe som kunst på grunn av den sfæren av teori som finnes rundt kunstverket. Når jeg møter den skulpturelle kunstnerboken plasserer jeg den i kunstverdenen og forstår den ut i fra de kunstteoriene jeg kjenner til. Jeg forstår kunstnerboken som et kunstverk og anerkjenner den som et objekt med en auratisk dimensjon, et unikum jeg må forholde meg på avstand til. Men det som skurrer, som gjør meg frustrert og utilfredsstilt er en annen forventning. Det er forventningen om å

møte kunstnerboken som bok. Fordi det er en bok vil jeg bruke den. Jeg vil ha den boklige erfaringen. Og fordi denne dimensjonen ikke kan være en del av kunsterfaringen når jeg møter kunstnerboken som en skulptur i kunstinstitusjonen – fordi det er et møte med et unikt kunstverk – blir jeg forvirret og frustrert. Det er en forventning som står i et motsetningsforhold til kunstinstitusjonens adferdsmønster. På den ene siden finner jeg den skulpturelle kunstnerboken i kunstverdenens atmosfære og jeg orienterer meg i forhold til dette – men på den andre siden orienterer jeg meg også mot en annen sfære og forventer en annen erfaring.

Denne utflytende statusen til kunstnerboken synes jeg er teoretisk interessant, men den er ikke til den skulpturelle kunstnerbokens fordel. Derimot er den andre kategorien kunstnerbøker, de kunstnerbøkene som har kodeks form, i en særstilling som gir fordeler – der de flyter mellom institusjoner. Neste kapittel skal handle om dette. Kunstnerbøker har det felles at de er bøker. Men der de skulpturelle kunstnerbøkene er kunstverk som på et eller annet vis kommenterer formatet bok og har et liv som er begrenset til kunstinstitusjonen, har de kunstnerbøkene som har kodeks form mulighet til både å være kunstverk og tilhøre kunstinstitusjonen – men også til å sirkulere friere og åpne for en helt annen nærhet i erfaringen av dem. Man kan si at kunstnerbøker er kunstverk som har den fordelen at de kan trekke veksler på egenskaper ved det litterære verket. Dette skal jeg se nærmere på.

### 3.1: Kunstnerboken og litteraturvitenskap

#### Kunstnerboken er en bok

I forrige kapittel tok jeg for meg de kunstnerbøkene som er kunstgjenstander som på et eller annet vis kommenterer formatet bok. I dette kapittelet skal jeg ta for meg bokformatet. Jeg skal se på den andre kategorien kunstnerbøker, der vi finner de kunstnerbøkene som har kodeks form. Kodeks form forklarte jeg som den formen vi er vant til å forholde oss til bøker i, bøker med omslag og sider og en begynnelse og en slutt, bøker vi blar i, slår opp i og leser i. Det kan være nyttig å begynne med det helt grunnleggende, å starte med å dvele ved ordet bok. For hva er egentlig en bok? Hvis man skulle be noen om å forklare hva en bok er, ville svaret sannsynligvis bli noe sånt som at en bok er en tekst som er trykket på papir som er bundet sammen og festet til en perm. Kanskje ville noen også svare at bøker er det forfattere skriver. Men er det ikke slik at forfattere skriver tekster? Og at boken simpelthen er den *formen* som tekstene gjøres tilgjengelige i? Ordet bok kan defineres som en innbundet samling av trykte ark, og går man etymologisk til verk kan man se at betegnelsen bok handler om materialet man skrev på. Bøker kan derfor også være uten skrift, altså notatbøker, kladdebøker eller dagbøker. *En bok kan altså forklares som en mengde ark som er festet sammen. Ordet bok handler derfor om format og ikke om innhold.*

Den kategorien kunstnerbøker jeg skal se på i dette kapittelet er de kunstnerbøkene som ligner på konvensjonelle bøker i formatet, som altså er ark som er festet sammen, som man kan bla i. Siden jeg er interessert i den kunstnerboken som er et kunstverk som sirkulerer på tvers av institusjoner og som har den boklige erfaringsdimensjonen, er det denne kategorien med kunstnerbøker som ligger meg nærmest hjertet og som bærer de mulighetene jeg ser for kunstnerboken som kunstform i seg. Disse kunstnerbøkene svarer til den forventningen jeg har om møter med bøker – den forventningen som gjør meg slukøret når jeg møter den skulpturelle kunstnerboken i et galleri. Kunstnerbøker med kodeks form har den egenskapen at de knytter seg opp til et annet verkbegrep og et liv i en annen institusjon. I kunstnerbøker med kodeks form møter vi nemlig en form for kunst som har andre betingelser enn for eksempel billedkunst har.

## **Flytende status**

Vi har sett på Benjamins teori om auratiske kunstverk og avauratiserte kunstverk, hvor jeg foreslo at de skulpturelle kunstnerbøkene er auratiske og at de kunstnerbøkene som har kodeks form er eksempler på avauratiserte kunstverk. Men det finnes også andre begrep for en lignende oppdeling av kunstformer. Med Nelson Goodmans begrep kan vi kalle billedkunst og skulptur for en autografisk kunstart (Kjørup 2000: 70). De autografiske kunstverkene er unike og originale, og er direkte og materielt knyttet til kunstnerens intensjon. I diskusjonen nedenfor er det denne formen for kunst jeg mener når jeg bruker begrepet kunstverk.

Litteraturen kan man derimot kalle en allografisk kunstart (Kjørup 2000: 70). Det betyr at et litterært verk ikke er knyttet til det materielle på samme måte som et kunstverk er det. En roman kan komme til uttrykk i mange ulike utgaver og former uten at det i seg selv påvirker romanens identitet. De formmessige aspektene ved en utgave av et skjønnlitterært verk er sekundært i forhold til verkets identitet. Man kan si at originaliteten til det litterære verket ikke ligger ved det materielle uttrykket, men eksisterer intersubjektivt. Man kan tenke seg at et litterært verk har den samme identiteten uansett om det kommer til uttrykk på pergament, rispapir eller hvitt kopipapir. Slik kan vi altså foreslå et vesentlig skille mellom kunstverket og det litterære verket: der kunstnerintensjonen er sammenfallende med det materielle uttrykket hos kunstverket, er det litterære verket bare delvis knyttet til det materielle uttrykket.

Betyr det at kunstverk eksisterer materielt og det litterære verket intersubjektivt? På den ene siden kan man innvende at et kjent maleri også vil eksistere som noe mer enn den unike gjenstanden som strekker seg ut i så og så mange centimeter og henger på en vegg i et galleri et sted. Maleriet vil for eksempel eksistere som reproduksjoner i kunstbøker, på postkort og som forestillinger i folks hoder. Og på den andre siden kan man peke på at det litterære verket også eksisterer materielt, at man ikke kommer til det litterære verket uten å gå gjennom materialiteten – selv om det spesifikke materielle uttrykket ikke er *vesentlig* for verkets identitet. Uten en manifestasjon i en fysisk gjenstand finnes heller ikke det litterære verket. Vi kan altså tenke oss at kunstnerintensjonen er knyttet direkte til materialiteten og er vesentlig for kunstverket, mens forfatterens intensjon bare delvis er knyttet til det materielle og derfor ikke er vesentlig for det litterære verket. Men at både kunstverket og det litterære verket eksisterer intersubjektivt.



Det er altså kunstnerbokens særegne status som både bok og kunstverk som gjør meg spesielt interessert i denne formen for kunstuttrykk – måten de har status som kunstverk samtidig som de sirkulerer på tvers av kunstens institusjon. Man kan kanskje sammenligne måten disse bøkene eksisterer på med grafiske trykk. Et grafisk blad er jo gjerne bare ett eksemplar av flere av et og samme kunstverk. De er nummererte og signerte og lever et kontrollert liv som *multikunst* (Kjørup 2000:71). Man kan kanskje kalle det for autografisk kunst i begrenset opplag? Slik er det også med kunstnerboken. Noen kunstnere velger å nummerere og signere kunstnerbøkene sine, men det tilhører sjeldenhetene og er ikke et kriterium for å kalle en bok for en kunstnerbok.

De kunstnerbøkene som har kodeks form har en helt spesiell status, som jeg finner teoretisk interessant. De har både kunstverkets status med en kunstnerintensjon som er knyttet til det materielle uttrykket i bokformatet, samtidig som de har en eksistens som ikke er identisk med det litterære verket, men som har en del egenskaper som også det litterære verket har. Da tenker jeg på hvordan de begge eksisterer i et format som åpner for en fri sirkulasjon og for en nærhet i erfaringsform. Et møte med en kunstnerbok ligner på et møte med en konvensjonell bok. Kunstnerbøker med kodeks form "leses" som bøker. Det er en lesning som både ligner på og skiller seg fra lesning av litterære verk. Kunstnerbøkene med kodeks form flyter mellom verkbegrep og institusjoner.

## **Verkbegrepet**

Ved å se på kunstnerboken i en kunsthistorisk ramme blir det tydelig at den kunstnerboken som har kodeks form ikke bare hører hjemme i kunstinstitusjonen. Den flyter mellom fagfelt og trenger også en litteraturvitenskapelig ramme for å forstås. Hvorfor? Fordi kunstverket er en bok. Og bøker med kunstnerisk verdi hører vanligvis hjemme i litteraturens verden. I bokform er vi vant til å møte det litterære verket. La oss se litt på hva som kjennetegner det litterære verket.

For en litteraturviter er det litterære verket det handler om, hun kan være opptatt av større grupper verk, hele forfatterskap, epoker eller genre – men innenfor disse gruppene er det enkelte litterære verket som analyseres. Og hva er så et litterært verk? Hvordan setter man grenser for hva som skal være med i verket og hva som står utenfor? På disse store spørsmålene kan man enten svare restriktivt og gå for et autonomt verkbegrep, eller

ekspansivt og gå for et heteronomt verkbegrep. Når man snakker om et autonomt diktverk tenker man på et verk som har etablert sine lover innenfor et sluttet tekstfelt: en avgrenset tekst som har en suverenitet i forhold til sin omverden. Lesere, forfattere, andre tekster og det store perspektivet som vi gjerne kaller virkeligheten, er på utsiden av tekstens avgrensede verden. Når man leser autonomt er man derfor opptatt av hvordan teksten internt har organisert forholdet mellom sine stavelser, ord og betydninger (Hagen 2003: 13-14).

Når man derimot leser heteronomt er man opptatt av å gjøre tekstens eksterne referanser til en del av selve verket. Grensene mellom det som er i selve verket og det som finnes utenfor er mer flytende. Det blir mindre aktuelt å se på spenninger internt i teksten og heller stille spørsmål om hva vi egentlig vet om hva som skal innlemmes og hva som skal utstøtes. Ordene på papiret har på denne måten en nesten uendelig ekspansjonsradius (Hagen 2003: 16). Med et heteronomt verkbegrep kan man si at den litterære teksten er ordene på papiret, slik de er organisert av forfatteren og forleggeren i den utgaven leseren måtte gi seg i kast med – mens det litterære verket på sin side er en langt mer flytende størrelse som begynner som selve opplevelsen vi har mens vi leser, og ender opp som den mer eller mindre sluttede erfaringen vi sitter igjen med som et resultat av vårt vurderende og fortolkende arbeid. På denne måten blir verket til noe som leser og tekst møtes og deltar i, en hendelse (Hagen 2003: 27). Det er et slikt åpent verkbegrep som det vil være hensiktsmessig å ta med seg i denne sammenhengen. Det er den ekspansive forståelsen av et litterært verk som kunstnerboken trekker vekslers på.

Jeg er ikke ute etter en autonom ”lesning” som ser etter det essensielt ”litterære” ved verket når jeg undersøker kunstnerboken. Det er ikke kunstnerboken som et sluttet felt, som en avgrenset verden jeg er interessert. Det kunstnerboken som en flytende størrelse jeg tar for meg i avhandlingen. Det heteronome verkbegrepet jeg har introdusert her er basert på en pragmatisk tenkning som er i slekt med synspunkt som vi vil finne igjen i siste kapittel, når jeg for alvor kommer frem til hva jeg oppfatter som kunstnerbokens muligheter. Det er altså ikke kunstnerbokens *essens* jeg søker etter – det er dens *kvalitet* som et tverrestestetisk uttrykk.

## **Intensjon**

Jeg sier at en av de for kunstnerboken relevante forskjellene mellom et kunstverk og et litterært verk ligger i det materielle. I kunstverket er kunstnerens intensjon sammenfallende med det materielle uttrykket, kunstverket er det materielle – mens det litterære verkets intensjon bare delvis er knyttet til det materielle. Her må man holde tungen rett i munnen, for hva legger jeg her egentlig i ordet intensjon?

Gjennom erfaringen forvandles teksten til et verk. Og når tekstens ord og setninger får mening, blir meningsfulle, og vil begynne å referere i flere retninger på en gang. Slike referanser kan også kalles verkets intensjoner. Intensjoner betyr da ikke forfatterens hensikt med verket, men verkets rettethet mot mening. Dermed ligger ikke intensjonen utenfor verket, men *i* verket. I lesningen vil teksten transformeres til et prosjekt eller en handling som har en vilje til å oppnå et mål, en mening eller sannhet. Denne viljen kan bevege seg i mange retninger, man kan se at teksten kan relatere seg til leserens verden, til forfatteren og hennes liv, den historiske samtid, til andre tekster eller de ulike tekstelementenes relasjoner til hverandre. Disse retningene bestemmes av det lesende mennesket i dets fulle estetiske, religiøse, moralske og intellektuelle eksistens. Det er denne skikkelsen som til enhver tid avgjør om restriktive lesninger av verk er mer eller mindre verdifulle enn de ekspansive (Hagen 2003: 28).

På denne måten blir da mer riktig å si at kunstneren har en *hensikt* med å velge boken som medium for å uttrykke et kunstnerisk konsept og *kunstverkets intensjon* er knyttet til det materielle. At det er i møtet med det fysiske at kunstnerboken blir et kunstverk, at den hendelsen som er kunst skjer, hvor det vurderende og fortolkende arbeidet begynner. Dette vil gjelde i like sterk grad for det litterære verket – selv om forfatteren ikke har en like bevisst hensikt med den fysiske manifestasjonen av det litterære verket, altså det materielle uttrykket.

## **Demokratiske multipler**

Siden kunstnerboken er i den særstillingen at den tar med seg kunstverkets status ut i et liv utenfor kunstinstitusjonen, blir jeg fristet til å tenke at den derfor har noen store fordeler når det gjelder å kommunisere et kunstnerisk uttrykk. Dette er knyttet til ideen om kunstnerboken som en demokratisk kunstform. På engelsk blir kunstnerbokens hendige form og

kommunikasjonsmulighet ofte beskrevet som kunstnerbokens egenskaper som «*a democratic multiple*». Dette handler om ideen om kunstnerboken som en tilgjengelig, demokratisk uttrykksform. Uttrykket om *democratic multiples* stammer fra den tiden da kunstnerboken virkelig tok form på 60- og 70-tallet. På denne tiden skjedde det store forandringer sosialt, politisk, teknologisk, økonomisk og i kunstverdenen. Kunstnerboken er på mange måter et resultat av disse forandringene. At mange kunstnere fikk tilgang til de teknologiske produksjonsmidlene som kreves for å lage trykksaker, er nok en av grunnene til at mange valgte å eksperimentere med kunstneriske uttrykk i bokformat. I tillegg til at disse produksjonsmåtene var lettere tilgjengelig for flere, ble det også billigere å ta dem i bruk. Å lage bøker ble noe de fleste kunne gjøre. Kunstkritikeren Joan Lyons beskriver kunstnerboken som *democratic multiple* som et resultat av tidsånden:

Artist's books began to proliferate in the sixties and seventies in the prevailing climate of social and political activism. Inexpensive, disposable editions were one manifestation of the dematerialization of the art object and the new emphasis on process ... It was at this time too that a number of artist-controlled alternatives began to develop to provide a forum and venue for many artists denied access to the traditional gallery and museum structure. Independent art publishing was one of these alternatives, and artist's books became part of the ferment of experimental forms (Drucker 1995: 72).

Bøkene til Edward Ruscha er tydelige eksempler på dette. Jeg nevnte tidligere det verket som har fått en nærmest ikonisk posisjon i kunstnerbøkens historie: «*Twenty-six Gasoline Stations 1962*». Han lagde en lang serie med lignende bøker, hvor altså poenget var å lage kunstnerbøker som i både produksjonsmåte og materielt uttrykk skulle være identisk med andre masseproduserte bøker. De skulle for det første være billige, for det andre skulle de være hendige og de skulle sirkulere som en kommersiell vare. Og samtidig var de kunstverk. Nå har de status som ikoner og er svært kostbare. Jeg har sett disse verkene reproduisert i utallige fagbøker i kunsthistorie, de refereres hyppig til i andre kunstverk, jeg har sett dem utstilt bak glassmonterets lås og slå på et galleri og jeg har faktisk fått bli i dem i Henie Onstad Kunstsenters arkiv. Interessant nok har disse bøkene gjennomgått en utvikling fra å være *democratic multiples* til å få status som auratiske kunstverk. Men det er en annen diskusjon.

Jeg oversetter det engelske uttrykket *democratic multiples* til kunstnerbøker som er demokratiske multipler. Dette handler om at disse kunstnerbøkene er kunstverk i opplag, som flyter mellom institusjoner og som har mulighet til å nå flere mottagere enn de som er

publikum på gallerier – og som kan svare til forventningen om den nærheten som er viktig i den boklige erfaringen. Johanna Drucker konkluderer med at kunstnerbøker som demokratiske multipler har følgende karakteristika:

The distinguishing characteristic is the artist's vision of a work which bypasses the restraints on precious objects. The vision becomes a book which is able to pass into the world with the fewest obstacles between conception and production, production and distribution. That is the nature of the democratic multiple – the ready availability of an independent artist's vision in book form (Drucker 1995: 88).

Slik kan man tenke seg at i tillegg til den nærheten som disse kunstnerbøkene åpner for i møtet med mottageren, er det også en nærhet mellom det kunstneriske konseptet og realiseringen av dette konseptet. På denne måten er det kort vei mellom kunstner og mottager. Det ble påstått at Edward Ruscha satte i gang noe helt nytt da han produserte sin første kunstnerbok, at denne boken skapte et nytt paradigme for interaksjon mellom kunstneren, boken og publikum. I dette ligger nøkkelen til min fascinasjon for kunstnerboken som kunstform: i kunstnerbokens muligheter til å åpne for nærhet i en estetisk erfaring. Dette ligger hele tiden i bakgrunnen når jeg ser på de ulike aspektene ved kunstnerbokens betingelser.

Gjennom å se på kunstnerboken fra et kunsthistorisk perspektiv og et generelt litteraturvitenskapelig perspektiv har vi nå opparbeidet en ganske god forståelse av hva kunstnerboken er. I de neste kapitlene skal vi se på det systemet kunstnerboken sirkulerer i og hva dette har å si for hvordan den kommuniserer. Jeg skal bevege meg inn i den grenen av litteraturvitenskapen som interesserer seg for de materielle aspektene ved bøker, nemlig bokhistorien.

## 3.2: Bokhistorien: en inngang til et fokus på materialitet

### Bøkenes verden

Et annet grunnleggende tema som interesserer meg når det gjelder bokformatet er hvordan boken som gjenstand sirkulerer. Både som en gjenstand i vår hverdagslige verden og som gjenstand i det jeg velger å kalle de boklige system eller bokens institusjon. Fordi jeg tar for meg en type bok som flyter mellom institusjoner, som er verken eller *og* både og, blir det ikke riktig å si at jeg ser på boken i den litterære institusjonen – jeg velger heller å bruke det mer ulne uttrykket *bokens systemer*. Bøker kan jo være så mangt. Og de lever interessante liv:

En bok ligger i sollyset på et bord i hagen, en bok løftes opp fra en stabel på gulvet i et hjørne i et antikvariat, en bok ligger i en pappeske på et loppemarked, bøkene står side om side med ryggen vendt ut i utallige hyllerader på et bibliotek, et manuskript sendes som vedlegg på mail fra en forfatter til en redaktør i et forlag, et forlag selger inn en bok (som ennå ikke har gått i trykken og blitt til en bok) til en bokhandelkjede, et oppslagsverk er gjort om til skulptur og stilles ut i et monter i et galleri. Bøkenes verden er komplekse kretsløp, bøker sirkulerer i store system, en bok er mer enn bare en tekst fanget i en perm. I teksten som følger nedenfor skal jeg sammenligne kunstnerboken med den konvensjonelle boken. Der jeg bare skriver kunstnerboken mener jeg de kunstnerbøkene som har kodeks form. Med den konvensjonelle boken mener jeg en bok som tilhører den litterære institusjonen.

Den konvensjonelle bokens verden er stor. Den har en lang historie og har gjennom denne historien utviklet seg til å bli en bransje med store og velregulerte systemer. En skjønnlitterær forfatter har en litterær kanon å forholde deg til, litteraturvitenskapens teorier og et levende og regulert felt av samtidslitteratur å plassere seg i. En faglitterær forfatter har konvensjoner å følge, regler for presentasjon av faglig materiale, referanser og kildekritikk. Forlagene er mange og har sine spesialiseringer som man relativt lett kan orientere seg i. Det er systemer for å levere inn manuskript og for tilbakemelding på disse. Det er foreninger for forfattere, interesseorganisasjoner, fond, stipendordninger, fagforbund, statlige innkjøpsordninger til bibliotekene. Bokbransjen har sin bokhandlerforening, sine felles retningslinjer for bransjen. Det er internasjonale messer, nasjonale messer, det er festivaler,

det er kritikere, det er egne sider i avisene, det er egne tidsskrift – det er kort og godt et stort felt styrt av mange konvensjoner.

Kunstnerbokens verden derimot er ganske liten. Den befinner seg et sted svevende mellom kunstverdenen på den ene siden og den konvensjonelle bokens verden på den andre siden. Der den konvensjonelle bokens verden er et stort og velregulert system med mange store aktører, er kunstnerbokens verden et felt av færre og mye mindre aktørers bidrag i et løst og mindre regulert nettverk. Selv om en vanlig skjønnlitterær bok og en kunstnerbok begge er bøker og kan ligne på hverandre i formen, så lever de forskjellige liv i forskjellige kretsløp. Som en innfallsvinkel til å forstå kunstnerboken vil jeg prøve ut bokhistoriens fokus på materialitet og bøkens sosialiseringprosesser. Kanskje kan man oppdage rammene og leddene i kunstnerbokens felt ved å gripe fenomenet an fra et bokhistorisk perspektiv? For å gi en skissemessig beskrivelse av hvordan bokhistorikere nærmer seg bøkens verden har jeg brukt Tore Rems innledning i hans "Bokhistorie" (2003) og delen som følger nedenfor refererer til denne.

### **System, materialitet og betydning**

Bokhistorien er et fortolkningsparadigme som søker å vurdere bokens særegenhet som kommunikasjonskanal. Bokhistorikere undersøker de særtrekk boken har som medium: både boken som fysisk objekt, et innbundet medium av papir og trykksverte, og boken som bærer av innhold. Betydningsdannelsene av bokens innhold, altså teksten, påvirkes av det medium det befinner seg i. Bokens materialitet påvirker fortolkningen av bokens innhold. Men fordi bøker er en helt naturlig del av våre omgivelser, tar vi muligens boken som medium for gitt. Bokhistorien søker kanskje å "underliggjøre" et objekt som er så velkjent at man har sluttet å tenke over hva det gjør (Rem 2003: 12).

Bøker inngår i et system som er nødvendig for at de skal eksistere og oppnå den status de har i vår kultur. Dette systemet kan man kalle "bøkens verden". I dagligtalen brukes dette uttrykket kanskje oftest når man sikter til det fiktive universet skjønnlitteraturen skaper, et slags indre rike som teksten bringer frem. Det boklige system bokhistorien tar for seg, handler om den forbindelsen som finnes mellom den indre verden som etableres i bøkene, og den ytre bøkens verden som har å gjøre med bokens fysiske uttrykk og de institusjoner som gir boken legitimitet. Tekster er nemlig ikke «frie», de er historisk og materielt betinget. Utforskningen

av den litterære institusjonen og bokens materialitet har verdi i seg selv, for å etablere teksters vilkår i kulturen (Rem 2003: 13).

Bokhistorien kaster lys over ulike dimensjoner ved bokens vilkår og vesen. Man kan si at bokhistorien stiller noen overordnede spørsmål. For det første: Hvordan har bokens vilkår artet seg til ulike tider? For det andre: Hvordan har bokens materialitet betydning for teksten og vår oppfatning av denne? Og for det tredje: Hvordan har boken, både sett som fysisk form og litterært system, påvirket litteraturens betydningsdannelser? (Rem 2003: 15). Jeg vil fokusere på temaet om bokens materialitet og bokens sosialiseringprosesser: bokens liv i bokens systemer.

På 1980- og 90-tallet skjedde et større metodisk kursskifte i det litteraturvitenskapelige feltet. Litteraturforskningen beveget seg mot en ny interesse for kontekst og historie – tekster ble plassert i en historisk kontekst. Denne nye historismen bestod i en dreining mot å se tekster som historisk forankrede, men handlet ikke om å redusere en tekst til sin kontekst, enten det måtte være biografi, psykologi eller historie. Derimot består forholdet mellom tekst og kontekst av brytninger mellom den historiske konteksten og teksten. Til de historiske perspektivene tilfører bokhistorien en vektlegging av at diskurser ikke bare er språklige, men også materielle fenomener. Bokhistorien kan belyse de systemene og materialiteter tekster inngår i under sin produksjon, sirkulasjon og mottagelse. Bokhistoriens mål er å få større innsikt i de komplekse meningsproduksjoner som er en del av tekster og deres plass i kulturen, blant annet hvordan tekstens publikasjonskontekst er med på å skape mening (Rem 2003: 15-16).

I tillegg til den grunnleggende historiske tilnærmingen, trekker bokhistorien altså materialiteten inn i varmen. Todelingen mellom empiri og teori som har preget litteraturforskningen, har ført til at noen forskere har etterlyst en ny vinkling. Med tanke på bokhistoriens kombinasjon av teori og empirisk forskning med fortolkning av tekster, kan man foreslå at bokhistorien kan fungere som et møtested for forskere som ønsker å kombinere empiri, i betydningen et fokus på materialitet, og teori i sine problemstillinger (Rem 2003: 18).

Et sitat fra forordet til tidsskriftet *Book History* kan brukes til å etablere en åpen definisjon av bokhistorie:



Vårt forskningsfelt er hele den skriftlige kommunikasjons historie: frembringelsen, spredningen og bruken av manuskripter og trykk i et hvert medium, inkludert bøker, aviser, tidsskrifter, manuskripter og døgntidningslitteratur. Vi vil utforske den sosiale, kulturelle og økonomiske historien til forfatterrollen, forlagsvirksomhet, trykking, bokkunsten, opphavsrett, sensur, boksalg og distribusjon, biblioteker, lese- og skrivekyndighet, litteraturkritikk, lesevaner og leserrespons (Rem 2003: 18)<sup>3</sup>.

Slik bokhistorien praktiseres i dag begrenses den ikke til å gjelde bøker. Bokhistorikere arbeider med alle typer trykksaker og publiseringer i håndskrift, manuskriptkulturer og de elektroniske publiseringsformene. Dermed kan bokhistoriens vidtrekkende anliggender antydes å gjelde all skriftlig informasjon.

Bokhistorien tar altså boken på alvor, vurderer den ut i fra de særegenheter den har som kommunikasjonskanal, er bevisst de særtrekk boken har. Dette innebærer en bevissthet rundt at boken som objekt ikke kan skilles fra boken som bærer av innhold. Bokens innhold influeres av den formen den fremstår i. Bokhistorien handler om den forbindelsen som finnes mellom den indre og fiktive verden som etableres av bokens innhold, og den ytre verden som gjennom hele kommunikasjonskretsløpet er med på å påvirke den meningen boken er med på å skape. Litteraturvitenskapen har utviklet meget sofistikerte nærlesningsteorier, men det har etter hvert blitt et behov for en rekontekstualisering av tekster. En tekst kan aldri eksistere uten en materiell form, og tekstens form produserer mening.

Bokhistorien handler altså om hvordan bokens innhold, altså teksten, formes i mange forskjellige ledd. Jeg skal anvende bokhistorien til å diskutere sammenhengen mellom den indre verden boken skaper og den ytre, som dreier seg om materialiteten og kretsløpet – for å se hvordan disse samspiller i produksjonen av mening. Hvordan dette utgjør betingelser for hvordan kunstnerboken kommuniserer og kan erfares som mening.

Siden jeg skal ta for meg en form for bok hvor innholdet kan være «alt mulig», skal jeg bruke et poeng fra D.F. McKenzies artikkel med tittelen ”The book as an expressive form” (1986). McKenzie argumenterer for en bokhistorie som studerer tekster som dokumentert form (*recorded form*) og prosessene av overleveringen av disse, inkludert produksjon og resepsjon. Også McKenzie er opptatt av at form påvirker mening og hvordan dette skjer, og han mener at bokhistorikere skal beskrive både de tekniske og de sosiale overleveringene av tekster. Det innebærer boklige tekster, disses fysiske form, tekstlige versjoner, tekniske overleveringer, institusjonell kontroll, mening og sosiale effekter. McKenzie argumenterer for

---

<sup>3</sup> Fra ”An introduction to Book History”, *Book History*, 1 (1998), s. ix

en bokhistorie som er tekstenes sosiologi. I den ovenfor nevnte artikkelen gir McKenzie en definisjon av tekst som inkluderer *verbale, visuelle, muntlige og numeriske data i form av kart, trykk og musikk, av arkiver for lydopptak, filmer, videoer og all datalagret informasjon, faktisk alt fra epigrafi til de siste former for diskografi* (Finkelstein, McLeery (ed) 2002: 29). Ved å trekke denne definisjonen inn i min lesning av bokhistorien, ser jeg at jeg godt kan bruke en bokhistorisk innfallsvinkel i arbeidet med å oppnå en bedre forståelse av fenomenet kunstnerbok. Med McKenzie kan man altså godt kalle kunstnerbokens innhold for tekst, men på den andre siden kan man jo også bare fortsette å kalle det for kunstnerbokens innhold. Med det in mente kan vi se nærmere på innholdet til en kunstnerbok med kodeks form.

## **Kim Hiorthøy: *Book without function***

*Book without function* av Kim Hiorthøy fra 1996 er en liten bok, omtrent på størrelse med et standardfotografi på 15x13 cm, eller en almanakk eller notatbok. Den passer perfekt i lommen. På innsiden av smussomslaget har den et svart, vevet omslag. Smussomslaget er hvitt, med en svart etikett limt over midten, slik at den dekker deler av forsiden og ryggen. På denne står kunstnernavn og tittel, først over et fotografi av kunstneren som poserer bak en firkant han lager med hendene, og noe som kan se ut som en stor løsbart. Tittelen er også å finne på bokryggen. På den ene av de to utgavene av denne boken som jeg har sett, er det kant i kant med denne etiketten, på tvers av baksiden av smussomslaget skrevet et sitat av Marshall McLuhan, tatt fra hans kunstnerbok som han lagde sammen med grafisk designer Quentin Fiore fra 1967, med tittelen *The Medium is the Massage*: «Like easel painting, the printed book added much to the new cult of individualism. The private, fixed point of view became possible and literacy conferred the power of detachment, non-involvement» (s. 50). Det virker som om denne boken av den anerkjente medieanalytikereren McLuhan har vært en inspirasjonskilde for Hiorthøy, derfor kan det være på sin plass å presentere denne med noen få ord: McLuhans bok ble en bestselger og en kultklassiker, og står som et viktig eksempel på de kunstnerbøkene som ble laget på 60- og 70-tallet. Interessant nok har denne, til tross for at den ble laget på samme tid som Edward Ruscha lagde sine kunstnerbøker, bevart funksjonen som kunstnerbøker som demokratiske multipler skal ha. Den er fremdeles billig, i fri sirkulasjon og har gledet store mengder av mottagere opp gjennom årene. Jeg bestilte for eksempel boken i nettbutikken Amazon, og en uke senere lå den i postkassen. Jeg tror jeg betalte en femtilapp for den. Edward Ruschas demokratiske multipler ligger derimot godt bevart som kostbare kulturskatter i museers samlinger.

Hiorthøys bok er nummerert og signert av kunstneren, med fornavn i blyant, på den første siden av omslaget. Det ser ut til å være trykket 300 eksemplarer av denne vesle boken. På neste side er en naiv tegning av en mann som sitter i en liten bil, og på baksiden av denne er tittelen skrevet med tegnet for *copyright* bak, samt årstall. Neste side viser et portrett ute av fokus av et ansikt med et tomt, nærmest sørgmodig uttrykk. På baksiden av dette fotografiet er et nytt fotografi av tuppen av en flaskehals, og under bildet står det: «*AND IT JUST KEEPS ON GOIN*». Og så, endelig, på neste side begynner boken, for her står det med en metakommentar: «*Book without function starts here*».

Boken er upaginert, på totalt 134 sider fylt av forskjellige former for collage. Det er fotografier med tegninger, forskjellige varemerker som er manipulert og klippet inn i bilder med helt andre motiver, det er forskjellige lapper, tegninger, fotografier som er tapet sammen, det er malerier, tegninger, skriblerier, grafiske eksperimenter, eksperimenter med forskjellige fonter, personlige fotografier og gamle fotografier som er funnet. Alt sammen er kombinert og satt sammen slik at alle sidene har flere lag. Det er en bok som best kan beskrives som *mixed media*. Boken slutter på samme måte som den begynner, med en metakommentar om at her slutter boken. På en gul side står det engelske ordet «STOP» med hvite bokstaver, og i en smal remse nedover midten av siden står kunstnerens liste over «*acknowledgements*» og «*thanks*». På baksiden av denne er en sirkel med svart kant og gult innhold, med bilde av en enkel lenestol. Under denne sirkelen står det: «*End of book without function*».

Kim Hiorthøy blir gjerne kalt multikunstner, han er tegner, illustratør, fotograf og musiker. Denne kunstnerboken lagde Hiorthøy da han gikk på Kunstakademiet i Trondheim, og kan derfor sees som en ung kunstners lek og eksperimenter med forskjellige uttrykk og ideer. Boken kan leses som en fri tankestrøm, en lek med former og stiler, som innfall og eksperimenter. Det mest interessante med denne boken synes jeg er hvordan kommenterer sin egen status som bok – som en bok uten funksjon. Hva betyr det? Det er mange år siden jeg ble oppmerksom på denne boken. Den gjorde meg nysgjerrig på en uformulert måte. Jeg stilte meg spørsmålene: En bok som ikke har en funksjon? Hvilken funksjon har en bok egentlig? Er bokens innhold, tekst og budskap funksjonen? Eller kan en form med visuelle uttrykk, eksperimenter og påfunn i seg selv ha en funksjon? Er formen innholdet? Er mediet budskapet? Kanskje er det med slike spørsmål man kan relatere seg til referansen til McLuhan. Kanskje er denne boken et resultat av hva man på ett vis kan kalle en kunstners individualisme, eller på et annet vis en egoistisk motivert lek med kunstneriske uttrykk. Boken er i hvert fall full av observasjoner, visuelle påfunn, en samling av kreative impulser. Kanskje betyr ikke innholdet i boken mer enn det, og kanskje er det et ydmykt forslag fra kunstneren om at denne boken ikke har noen funksjon utover å være en trykksak og et grafisk eksperiment, mest til glede for kunstneren selv. Jeg er i så fall ikke enig i det. For meg fungerer denne boken: den tilfredstiller forventningen om en boklig erfaring av en kunstnerbok og selv om innholdet er et sammensurium av tekst og bilder som kan virke å være mer eller mindre tilfeldige resultater av formlek – så oppfatter jeg at denne boken er et kunstverk som kommuniserer med meg som mottager. Det er denne interaksjonen mellom

kunstner, kunstverk og mottager jeg er interessert i å sette ord på. I det følgende skal jeg prøve ut to bokhistoriske teorier for å undersøke hvordan kunstnerboken kommuniserer.

(Se figur 2 s. 82)

### **Bokhistorien som innfallsvinkel**

Bokhistorien er altså et fortolkningsparadigme som søker å vurdere de særegenheter boken har som kommunikasjonskanal. Bokhistorikere undersøker de særtrekk boken har som medium, både boken som fysisk objekt og boken som bærer av innhold. Det er altså bokens materialitet, bokens liv i de boklige systemer og betydning som undersøkes. Jeg bruker bokhistorien som en innfallsvinkel i diskusjonen av sammenhengen mellom kunstnerbokens materialitet og kretsløp og hvordan kunstnerboken kommuniserer og kunstnerboken betyr, for å se hvordan dette samspiller i produksjonen av mening – og til slutt i hvordan denne meningen erfares. Jeg skal se nærmere på to teorier som blir interessante i møtet med kunstnerboken. Jeg skal ta utgangspunkt i disse to bokhistoriske teoriene og bruke dem som startpunkt for først en diskusjon av kunstnerbokens kretsløp og deretter en diskusjon av kunstnerbokens kommunikasjon i dette kretsløpet. Dette vil lede vei til den delen som tar for seg den erfaringsformen kunstnerboken åpner for.

### 3.3: Kunstnerbokens kretsløp

#### Bokens kretsløp

De siste tre tiårene har det altså skjedd mye innen internasjonal bokhistorieforskning og et vesentlig igangsettende bidrag var Robert Darntons artikkel med tittelen ”Hva er bøkens historie?”, som ble publisert i 1982. Darntons utgangspunkt var å påpeke at bokhistorien var i ferd med å bli anerkjent som en viktig disiplin i flere land, men at aktiviteten på feltet var uoversiktlig. Ved å peke på mulighetene for en mer enhetlig tilnærming, synliggjorde han dermed sammenhengene i et nytt forskningsfelt som var preget av fragmentert virksomhet. Darnton tilbød en modell som han kalte ”kommunikasjonskretsløpet”. Dette kretsløpet går fra forfatter til forlegger, til trykker, til distributør og videre til bokselger, før det når leserne. Modellen tar inn samspillet mellom disse forskjellige leddene og eksterne krefter (Rem 2003: 17).

En tekst som når frem til en leser er ikke bare skapt av en forfatter: forlegger, trykker, leverandør, distributør og bokhandel kan være med på å forme det produktet som når leseren. Denne påvirkningen kan foregå på materielt vis eller i form av medieringer som påvirker hvilken mening som skapes. Man kan si at teksten sosialiseres (Rem 2003: 24). Det bør selvfølgelig nevnes at Darntons modell er laget for historiske analyser som går tilbake til tider hvor de brukte hest og kjerre på humpete landeveier for å frakte bøker, og hvor en bok på alle mulige måter var en større begivenhet enn hva den er i 2012. Det er derfor klart at påvirkningene i kretsløpet for en stor del vil være annerledes nå enn det som kanskje kommer frem gjennom Darntons modell.

Men konseptet om bokens sosialisering er likevel i høyeste grad aktuelt og vi følger Darntons generelle modell for å analysere den måten bøker blir til og sprer seg i samfunnet på. Trykte bøker går generelt gjennom omtrent samme livssyklus, skriver Darnton. Denne syklusen kan beskrives som et kommunikasjonskretsløp som (som tidligere nevnt) løper fra forfatter til forlegger, trykker, distributør, bokhandler og til slutt leser. Leseren avslutter kretsløpet fordi hun påvirker forfatteren både før og etter komposisjonshandlingen. Og forfattere er jo selv lesere: ved å lese og assosiere seg med andre lesere og skribenter dannes forestillinger om genre og stil. Og uavhengig av hva forfatteren skriver så får hun gjennom å lese en generell

følelse av hva det litterære prosjekt innebærer. I sine verk kan forfatteren respondere på kritikk av sine tidligere arbeider eller foregripe reaksjoner hun forestiller seg at de vil fremkalle. Hun henvender seg til implisitte lesere og hører fra eksplisitte anmeldere. På denne måten sluttet kretsløpets gang. Det overfører budskap og forvandler dem på veien der de springer fra tanke til skrift, til trykte bokstaver og tilbake til tanke igjen. I følge Darnton handler bokhistorie om hver fase i denne prosessen, og om prosessen som helhet, alle dens variasjoner i tid og sted og i alle dens relasjoner til omkringliggende systemer: økonomiske, sosiale, politiske og kulturelle (Rem 2003: 46-47).

Jeg trekker frem Darntons modell fordi det er interessant å se hvordan en modell som er laget for en konvensjonell bok passer når jeg prøver den på kunstnerboken. Jeg kan med en gang fastslå at det passer ikke særlig godt. Det er flere ledd som må endres, reduseres eller som rett og slett faller bort. Og her er det åpenbart de kunstnerbøkene som har kodeks form jeg tar med i betraktningen. De skulpturelle kunstnerbøkene har et helt annet kretsløp, nemlig det som ligger innenfor kunstinstitusjonen. Nedenfor ser vi først Darntons modell og deretter har jeg forsøkt å sette opp en kunstnerboks kretsløp. I det følgende vil jeg i generelle trekk diskutere forskjellene på den konvensjonelle bokens og kunstnerbokens betingelser.

**(Se figur 3 s. 83 og figur 4 s. 84)**

I Darntons modell står forfatter og forlegger som to tette ledd i kretsløpet. Kunstnerbokens forlegger vil i mange tilfeller være kunstneren selv. Men det finnes også mange kunstnerbøker som utgis på forlag, og gjerne forlag som er spesialisert på utgivelser av bøker som eksperimenterer med form. Relasjonen mellom forfatter og forlag i den konvensjonelle bokens kretsløp består av en megling mellom forfatterens intensjoner og forlagets ønsker. Disse vil kanskje stå i konflikt. Forfatteren vil uttrykke sin idé, teori eller historie og er med andre ord styrt av intellektuelle, kunstneriske eller idealistiske målsetninger. Forlaget er styrt av økonomiske, sosiale og markedsmessige målsetninger. I kunstnerbokens tilfelle har nok forleggerens rolle – der den er en annen en kunstneren selv – mindre innflytelse på kunstnerbokens uttrykksform. Den kunstneriske integritet og bestemmelsesrett over objektets kvalitet er sterkere i denne relasjonen, nettopp fordi det materielle i kunstverket er knyttet til kunstnerens intensjonalitet i et kunstverk. Kunstnerbøker viser seg også ofte å være

idealistiske prosjekter, hvor økonomisk fortjeneste ikke er den avgjørende drivkraften, men der behovet for å uttrykke et kunstnerisk konsept står som det sterkeste motivet.

En konvensjonell bok vil gjerne eksistere som et manuskript som sendes frem og tilbake mellom forfatter og forlegger i lang tid, før det i det hele tatt blir til en bok. Noen ganger ender denne lange prosessen til og med med at manuskriptet refuseres av forlaget, og at det aldri blir til en bok. I noen tilfeller vil en bok presenteres for andre ledd, som bokhandlere og leserkrets gjennom media, allerede før den har fått sin boklige form. Forfatteren har en medbestemmende rolle når det gjelder typografi, *layout*, bokomslag og vaskeseddel, men her er det forlaget som først og fremst bestemmer presentasjonen. Omgjøringen av et gjennomarbeidet manuskript som forfatteren har levd med i lange tider, kanskje i årevis, til den boklige formen er en prosess av detaljer som befinner seg litt på siden av forfatterens virke. Omgjøringen fra manuskript til boklig form er noe som nesten anses som adskilt fra den konvensjonelle bokens innhold. For kunstnerboken derimot ligger hovedinnsatsen akkurat her. Omgjøringen av et kunstnerisk konsept til bokform er selve kunstnerbokens aktivitet. Noen kunstnerbøker er helt og holdent produsert ved hjelp av kunstnerens egen arbeidskraft, og dette arbeidet er selve den kunstneriske skaperakten – som når maleren maler, skulptøren former sin skulptur. På den andre siden finnes eksempler på kunstnerbøker hvor trykkekvalitet og alle detaljer rundt dette vil være helt avgjørende for bokens kvalitet og det kunstneriske uttrykk, men hvor dette arbeidet ikke er gjort av kunstneren selv.

Bransjen for konvensjonelle bøker er enorm og styres av mange store aktører med økonomisk handlekraft. Her finnes det regler og retningslinjer for det meste. Det produseres bøker i alle genrer hele tiden og det er stor gjennomtrekk i bokhandlenes sortiment. For kunstnerboken ser dette leddet i kretsløpet ganske annerledes ut. Det er et lite og fragmentert felt, kunstnerbokens system er svært løst sammensatt – men de siste årene har det vært mye bevegelse i feltet internasjonalt. Det arrangeres årlig internasjonale kunstbokmesser som fungerer som møtested for ulike aktører og forlagsnettverk. Her kan kontakter knyttes, avtaler formes, oversikt over feltet dannes – og ikke minst bidrar slike messer til en økt identitet av kunstnerboken som felt og bransje. Norge er representert i dette feltet med blant annet kunstbokhandelen Torpedo og forlaget Torpedo Press ([www.torpedo.no](http://www.torpedo.no)). Torpedo opplyser at da de startet opp i 2005 var det kun et fåtall andre bokhandlere internasjonalt som spesialiserte seg på kunstnerbøker, men at det nå er stadig flere som har kommet til som aktører i feltet. I



dette nettverket eksisterer det interessant nok en bytteøkonomi. Kort sagt kan man slå fast at kunstnerbokens felt ser ut til først og fremst å være basert på idealistiske drivkrefter, ikke økonomiske eller markedsstyrte motiver.

### **Kunstnerbokens frihet**

Ved å prøve Darntons kommunikasjonskretsløp på kunstnerboken får vi bekreftet at den konvensjonelle bokens verden er sammensatt av flere ledd og i større grad er styrt av bransjekonvensjoner enn det kunstnerbokens verden er. Når vi har skissert opp det systemet kunstnerboken sirkulerer i har vi sett at det er et system som er mye mindre og løsere regulert enn den konvensjonelle bokens system. Men vi har også slått fast at det er en institusjon som er i endring, som kanskje er i ferd med å utvikle seg fra å være et kunstnerfelleskap til å bli et noe mer profesjonalisert system. Men det er likevel en helt annen verden enn den konvensjonelle bokens. Det velregulerte nettverket til den konvensjonelle boken gjør at den har klare fordeler i forhold til kunstnerboken. Men på den andre siden gjør kunstnerbokens særstilling at den har en annen type frihet som den konvensjonelle boken mangler: den er styrt av idealistiske og kunstneriske uttrykksbehov. Derfor kan vi se at smalere og kanskje mer skjøre, utdelige eller flyktige prosjekter blir realisert som kunstnerbøker.

Videre i avhandlingen er det mottagerleddet i kommunikasjonskretsløpet jeg skal nærme meg. Hvordan kommuniserer kunstnerboken og hvordan erfares den meningen som kommuniseres? Når jeg i neste kapittel skal ta for meg den neste bokhistoriske teorien er det kunstnerbokens kommunikasjon med mottageren og materialitetens betydning i denne prosessen jeg vil undersøke.

### 3.4 Kunstnerbokens randsoner

#### I bokens ytterkanter

Fra et bokhistorisk perspektiv er det ikke nok å forholde seg til en definisjon av teksten som begrenser seg til de rent språklige aspektene. I tillegg finnes det elementer som tilhører boken, som ligger i utkanten av hovedteksten – men som like fullt har en meningsskapende funksjon for teksten. Disse elementene, som ligger i bokens utkant, er viktige for å forstå mer av hvordan tekstene kommuniserer med sine lesere, hvordan tekster plasseres i offentligheten. Leseren møter ikke en tekst som bare består av ord. Elementer som typografi, *layout*, papirtype, innbinding, plassering i bokhandelen og navnet på forlaget er også med på å forme tekstens mening. I bokhistoriens omgang med tekster legger man vekt på at en tekst alltid er materielt, historisk og sosialt situert. Lesere kan aldri møte abstrakte, ideale tekster utenfor en historisk kontekst og uavhengig av materiell form. Tekstens fysiske form er betydningsproduserende.

Når vi skal se på disse elementene som ligger i bokens randsoner, er det en aktivitet som kan beskrives som *å stoppe et øyeblikk på dørterskelen*. Vi dveler ved bokens terskel og plukker fra hverandre den fysiske sammensetningen som boken er. Vi forsøker å avdekke bokens reisverk. Dette gjør vi ved å bringe oppmerksomhet til en serie faktorer som fundamentalt setter premisser for bokens meningsproduksjon. Man kan kanskje innvende at et møte ved grensene for teksten og mottageren krever en spesielt hengiven leser, en leser som både er belest og var for alle kunstneriske avbrytelser og innflytelser. Men vi forholder oss alle til dørterskelen før vi går inn. Noen stanser og dveler ved selve handlingen, andre bare stiger over og rasker med seg impulsene i farten. De elementene som befinner seg i det området vi kan kalle ”terskelen” fungerer som lokalisering av leserforventninger, de bryter inn og styrer hvordan bokens innhold brettes ut og blir til.

Jeg kaller disse retningsgivende elementene for randsoner. Det er gjennom å lese Gérard Genette jeg har kommet frem til dette begrepet og jeg vil kort presentere hans teori. Genette ville nok ikke selv kalle seg bokhistoriker, men fordi han trekker inn materialiteten i sine analyser av bokens meningsproduksjon har bokhistorikere trykket ham til sitt bryst. Genette utforsker de litterære og trykkmessige konvensjonene som medierer

mellom en verden av trykksaker og en verden av tekster. Han ser på det som skjer i utkanten av de ubestemte, flytende grensene av teksten. I *Paratexts. Thresholds of interpretation* (1997) skriver Genette om dette ubestemte rommet som verken er beholder eller innhold, om parateksten som verken er på innsiden eller på utsiden – men som nemlig befinner seg på *terskelen*. Genette mener at det er nettopp slik vi må studere den – på terskelen – fordi dens eksistens handler om hvor den finnes (Genette 1997: xvii). Det er altså der vi stopper opp et øyeblikk, ved de komplekse medieringene i kommunikasjonskretsløpet: i det ubestemte rommet, ved grensene, ved dørterskelen til bøkens verden.

En tekst finnes aldri som en ideell tekst, uten et visst antall elementer som man ikke alltid vet om man skal betrakte som tilhørende teksten, men som i alle fall omgir teksten, som utvider den. Ved sin funksjon av å presentere teksten, gjør den teksten nærværende, sikrer teksten i en form: i boken. Parateksten er det som gir teksten mulighet til å bli en bok, gjennom parateksten tilbys teksten til mottagerne. Parateksten fungerer mer som en vestibyle – hvor verden får tilbudet om enten å tre inn eller trekke seg tilbake – enn som en avgrensing og en forseglet skillelinje. Det er en udefinert sone mellom utsiden og innsiden, uten en fastsatt avgrensing verken på innsiden (vendt inn mot teksten) eller på utsiden (vendt ut mot offentligheten). Det er en slags kant eller en flik av teksten som er med å påvirke meningsproduksjonen av hele teksten. Denne fliken er en sone mellom tekst og ikke-tekst, og er alltid på et eller annet vis legitimert av avsenderen av teksten. Det er en sone hvor det foregår endring og transaksjon, hvor det åpnes for en mulighet for teksten til å bli bedre forstått av mottagerne (Genette 1997: 2).

Paratekster er empirisk bestående av en heterogen gruppe av praksiser og diskurser av alle typer og fra alle tider, skriver Genette, og han samler dem under begrepet ”paratekst” fordi de har en felles hensikt, eller en sammenfallende effekt som virker viktigere enn det som skiller dem. Genette tar for seg i detalj de forskjellige aspektene, effektene og funksjonene ved forlagets epitekst, forfatternavn, titler, dedikasjoner og inskripsjoner, epigrafer, forord, undertitler, noter, den offentlige epitekst og den private epitekst (Genette 1997: 2). Genette mener ikke at paratekster finnes som en uniform, bestandig, systematisk omgivelse rundt teksten – alle bøker er forskjellige. Paratekster er i konstant endring, avhengig av periode, kultur, genre, forfatter, verk, utgave. Men alle tekster har på sitt vis en paratekst: en tekst uten paratekst har aldri eksistert (Genette 1997: 3).

Genette går deretter inngående løs på alle de ulike funksjonene til de forskjellige paratekstuelle elementene, og han beskriver hvordan de er med på å skape bokens mening. Jeg stanser her og takker for begrepet paratekster, og for ikke å forveksle Genettes intensjoner med mine egne, går jeg altså over til å omtale disse elementene som befinner seg i bokens utkant for *randsonenelementer*. Jeg ser på randsonenelementene som retningsgivende informasjon som vi er avhengige av for å forstå en bok.

### **Et møte med en konvensjonell bok**

La oss først gå gjennom et forestilt scenario der en leser møter en konvensjonell bok. En søndag morgen sitter jeg og leser avisen jeg abonnerer på og stopper opp ved en bokanmeldelse med en fengende tittel. Boken får god kritikk. Noen dager senere kommer boken opp i en diskusjon med kolleger over lunsj, jeg trekker frem poenger fra anmeldelsen og mottar ny informasjon fra noen som har lest boken. På vei hjem fra jobb går jeg forbi en bokhandel jeg anser som god, og oppdager at boken er utstilt i vinduet. Jeg går inn og kjøper boken. Når jeg kommer hjem, trekker jeg boken opp av posen og holder den foran meg. Jeg studerer forsiden med tittel, forfatternavn, navn på forlag og forsideillustrasjon. Jeg snur boken rundt og leser vaskeseddelen bak, noen ord om hva boken handler om, noen ord om forfatteren, noen sitater fra begeistrede kritikere. Jeg åpner boken og på innbretten av smussomslaget både foran og bak leser jeg flere utdrag fra begeistrede anmeldelser av forfatterens tidligere verk, i tillegg til et forfatterbilde og informasjon om forfatteren. Deretter setter jeg meg ned i en god stol og begynner å lese.

Allerede før jeg har begynt å lese selve boken har en hel rekke forventninger blitt mobilisert og jeg har dannet meg et ganske ladet bilde av både forfatteren og boken. Ved det første møtet med boken, i bokanmeldelsen, begynte min oppfatning av boken å formes. Jeg hadde gått god for avisen og i kraft av det anerkjente jeg skribentens autoritet. I lunsjdiskusjonen trakk jeg deretter frem poenger fra denne anmeldelsen og fremstilte dem som argumenter jeg var enige i. Bokhandelen hadde jeg brukt i flere år og jeg stolte på deres sortiment og anbefalinger. Og når jeg da endelig sitter med boken i hendene så kan det uttrykket som bokens stive permer, omslags utseende og papirkvalitet bare bekrefte forlagets navn og de gode sitatene forlaget har trukket frem for å stille boken i best mulig lys. Når min

faktiske lesning av romanen begynner, har jeg ikke da nærmest avgjort om jeg skal like boken?

Litteraturkritikk og markedsføring vil gå inn som en del av Darntons kommunikasjonskretsløp, kanskje under det han formulerer som intellektuelle innflytelser og publisitet. Men bokens randsoneelementer er begrenset til det som faktisk hører til den fysiske boken. I det forestilte eksempelet overfor vil utdragene fra anmeldelsene og navnet på kritikerne henvise direkte til de nevnte leddene i kretsløpet eller da leses som bokens atmosfære av teori. De assosiasjoner og forventninger som forlagets navn leder til, vil henvise til forlagets markedsføring av seg selv. Altså kan vi se at de elementene som fungerer som retningsgivende informasjon for boken, peker inn mot midten av Darntons kommunikasjonskretsløp. De elementene som kommuniserer med leseren og forbereder et møte med bokens innhold, er avhengige av å kunne koble leseren opp mot en informasjonsmengde som finnes på utsiden av boken. Det er gjennom å orientere oss i denne informasjonsmengden at vi som lesere skal stå bedre rustet til å forstå boken<sup>4</sup>.

Ut fra bokens utforming som enten innbundet eller pocketbok, illustrasjonen på omslaget, tittelen, forfatternavnet, navn på forlag og årstall, kan leseren slutte flere ting og antyde noe om hva bokens innhold rommer. I tillegg kommer de forventningene vi ikke en gang tenker over: bare det at det er en *bok* innebærer at leseren vet en del ting om hvordan hun skal forholde seg til objektet hun holder i hånden, for eksempel at hun kan kjøpe den i en bokhandel eller låne den på et bibliotek, bare kan kopiere noen få sider av den, at den finnes i mange eksemplarer og derfor vil leses av flere enn bare henne. Boken inngår kort og godt i et system som vi kjenner godt og som vi forholder oss til uten å reflektere over det i særlig grad.

### **Bok uten system?**

Å møte kunstnerbøker kan være forvirrende fordi vi møter bøker som ikke inngår i det systemet vi er vant til å forholde oss til bøker i. Jeg har allerede slått fast at det å møte kunstnerbøker som skulpturer i kunstinstitusjonen ikke er helt vellykket. I disse møtene kolliderer forventningene man har til kunstinstitusjonen med forventningene man har til

---

<sup>4</sup> Med et raskt blikk mot kapittel to kan vi forstå dette som det Danto kaller en *atmosfære av teori*: det som i den litterære institusjon gjør at verket kan tolkes – tilsvarende det som gjør kunstverket forståelig gjennom kunstverdenen. Siden jeg i dette kapittelet tar for meg kunstnerboken og bokhistorien trekker jeg ikke dette inn i diskusjonen.

bøker. Den skulpturelle kunstnerboken mangler de randsoneelementene man er avhengige av for å kunne forstå den som bok, og den makter derfor ikke å kommunisere som bok med sin mottager. Men også kunstnerbøker med kodeks form kan være vanskelige å forstå, fordi de ikke har de samme betingelsene som den konvensjonelle boken. Randsoneelementene til kunstnerboken kan være vanskeligere å tolke enn de vi er vant til å forholde oss til i møter med konvensjonelle bøker. Nedenfor skal vi gå gjennom et faktisk møte med en kunstnerbok.

### **Et møte med en kunstnerbok**

Første gang jeg hørte om denne boken var gjennom et intervju av Hiorthøy i forbindelse med en utgivelse av en annen bok, en musikkplate eller en utstilling. Jeg leste også om denne boken en gang jeg snublet innom en liten alternativ bokhandel i København og fant en annen trykksak av kunstneren utgitt på et tysk forlag. Siden det har jeg av nysgjerrighet prøvd, men ikke greid å få tak i boken. Første gang jeg kom over boken og fikk se den i virkeligheten, var i den samlingen biblioteket på Kunsthøyskolen i Oslo har av kunstnerbøker. Deretter fant jeg den også i hyllen for kunstnerbøker på Nasjonalmuseets bibliotek. Så vidt jeg vet er det ikke mulig å få tak i flere eksemplarer av denne boken. Jeg har undersøkt i kunstbokhandelen Torpedo og søkt på Internett. Det kan virke som om denne boken har sirkulert som 300 eksemplarer og endt opp hos diverse mottagere, og da heldigvis blitt fanget opp av de to nevnte bibliotekene.

La oss se hva som skjer når jeg skal orientere meg i denne bokens randsoneelementer. I Hiorthøys bok er det ikke en vanlig kolofonside. På den første og andre siden, etter metakommentaren om at boken starter, finnes et uklart svart-hvitt fotografi fra en gate i en by. På den venstre delen av fotografiet er det et lag med en kvadrat fylt av bokstaver, tall og symboler i forskjellige *fonter*. Jeg kan tenke meg at dette er noe som trykkere bruker for å sjekke fargerresultat og papirkvalitet. Under dette kvadratet, i et mørkt felt av fotografiet, kan man hvis man anstrenger seg lese små bokstaver med følgende informasjon: ”kim hiorthøy: *book without function*”, deretter symbolet for *copyright* og årstallet 1996 før utsagnet: ”*I’m trying to be mature but it’s hard*”. Deretter står det ”*all rights reserved*” og ”*no part of this book etc etc*”. En blank linje. Nederst står det ”*see last page for further details*”. Jeg blar bakover og stopper ved nest siste side, den gule med det hvite ordet ”*STOP*” på, og leser nedover under ”*acknowledgements*” hvor det står opplyst at alt i denne boken er laget av Kim

Hiorthøy, bortsett fra et fotografi og noen *fonter* som kunstneren ikke har laget selv. Deretter kommer en serie med personlige hilsninger til venner og medhjelpere, før følgende utsagn: ”*much gratitude to everyone for putting up with me and treating me with love and mmmm far greater than I deserve*”. Deretter avsluttes det som minner om en takketale ved en prisutdeling eller noe som kunne stå i et platecover, med informasjon om at publikasjonen er støttet av Norsk Illustrasjonsfond og er trykket på et trykkeri ved navn Grytting på Orkanger. Det står også at det er 300 eksemplarer av boken og at de er signert. Helt til slutt en siste kommentar: ”*ok*”.

Hiorthøys bok *Book without function* er hemmelighetsfull og lekende. Det er som om kunstneren gjør narr av at boken er en bok. Han stritter i mot å gi den informasjonen man forventer å få om bokens praktiske detaljer. Den mangler de elementene vi er vant til å forholde oss til i bokens utkant. Den har ikke ISBN, vaskeseddel, forlagsnavn eller beskrivelse av kunstneren. Det lille formatet kombinert med tittelen som hevder at vi har å gjøre med en bok uten funksjon, virker nærmest unnskyldende. Referansen til den kjente medieanalytikeren McLuhan derimot gjør at boken presenterer seg mer selvsikkert. Interessant nok finnes dette sitatet kun på den ene av de to eksemplarene jeg har sett. Dernest er kunstnerens minimalistiske signatur, årstall og nummerering i blyant et randsoneelement som forteller oss at vi har å gjøre med et kunstverk i opplag. Resten av boken virker for meg å være hovedteksten, det sier jo også de to metakommentarene som både starter og avslutter boken. Men i hovedteksten skjuler det seg altså noen elementer som vi i denne sammenhengen ikke kan kalle randsoneelementer, men som i hvert fall er informasjon som hjelper mottageren å gi en ramme. I en form som ikke ligner den konvensjonelle bokens kolofonside – men som likevel leker med leserens forventning om det – får vi informasjon om årstall, trykkeri, finansiell støtte og bidragsytere. Men det blir en spinkel ramme som sier lite om hvor boken kommer fra. For å plassere denne hemmelighetsfulle boken må man gjøre en innsats selv.

### **Et åpent møte**

Vi kan altså se at en av grunnene til at kunstnerbøker kan være vanskelige å forstå er at de ikke befinner seg i et system som er styrt av bestemte regler, slik den konvensjonelle boken er. Mottageren blir stående uten effektive referansepunkt i møtet med kunstnerboken. Dette

gjelder både de ytre rammene som finnes i Darntons kommunikasjonskretslop, men kunstnerboken mangler også de kommuniserende randsoneelementene. Mottageren blir stående alene i møtet med kunstnerboken og dette kan være en av grunnene til at kunstnerboken forblir en marginal kunstform. Noen vil si at den ikke makter å kommunisere med sine mottagere. At kunstnerboken ikke har det som skal til for å hevde seg som en interessant og uttrykkseffektiv kunstform. Jeg derimot ser potensial i disse åpne møtene kunstnerboken tilbyr. Kunstnerboken krever mer av sin mottager, man må involvere seg i møtet med den og gjøre en kreativ anstrengelse for å forstå. Dette skal jeg komme nærmere inn på i den siste delen av avhandlingen.

### **Fokus på erfaringsdimensjonen**

Jeg har flere ganger gjennom avhandlingen skrevet om den boklige erfaringen. At jeg som mottager har en forventning om å kunne *bruke* en bok, bla i den, kjenne på den, holde den i hendene og til og med lukte på sidene om jeg får lyst. Fordi de skulpturelle kunstnerbøkene ikke kan svare til denne forventningen om den boklige erfaringen, kaller jeg dem for skulpturer med en eller annen form for referanse til boken som form. Hittil er det altså dette med å ta boken i bruk jeg først og fremst har lagt i uttrykket ”den boklige erfaringen”. I den siste delen av avhandlingen er det erfaringsdimensjonen ved kunstnerboken jeg skal ta for meg.

Jeg har etablert at kunstnerboken har en særegen status som både bok og kunstverk. La oss skille disse to et øyeblikk og se hva man ville kalle erfaringen av først en konvensjonell bok og så et kunstverk. Erfaringen av en konvensjonell bok vil man kalle lesererfaring og erfaringen av et kunstverk vil man kalle en kunstopplevelse. Men kunstnerboken er et hybrid kunstverk som verken kan leses som en skjønnlitterær bok eller oppleves som et tradisjonelt kunstverk. Hva skal man så kalle den erfaringen man gjør i møtet med kunstnerboken? Jeg velger å trekke frem et begrep som gjerne anvendes på tvers av estetiske fagfelt – som både brukes i kunsthistorien og i litteraturvitenskapen – nemlig *estetisk erfaring*.

Dette bringer meg over til neste del hvor jeg i et veikryss sporer av fra den bokhistoriske vei og går over til en flerfelts tverrestetisk vei. På skiltene i veikrysset står det: erfaring, nærvær, kunst som handling, kropp, mening, lengsel. Jeg begir meg ut i et stort landskap som kan kalles en *utvidet estetikk*.



## 4.1: Produksjon av nærvær

«Rather than having to think, always and endlessly, what else could there be, we sometimes seem to connect with a layer in our existence that simply wants the things of the world close to our skin» (Gumbrecht 2004: 106).

Gjennom å følge en liten vei som bokhistorien har ryddet i litteraturvitenskapens felt har jeg nærmet meg et fokus på materialitet. Jeg har søkt å forstå kunstnerboken som fenomen ved å se på de betingelsene den materielle konteksten til kunstnerboken fører med seg. Jeg har sett på kunstnerbokens kommunikasjonskretsløp og på kunstnerbokens randsone som et ledd i å prøve å si noe om hvordan kunstnerboken forstås og erfares. Denne fremgangsmåten har brakt meg et stykke på vei i min søken etter å kartlegge kunstnerbokens muligheter. Men når jeg i de foregående kapitlene har prøvd to bokhistoriske teorier for å forstå kunstnerboken har jeg likevel følelsen av å ha endt opp i en blindvei. Jeg kommer ikke nærmere kunstnerboken enn rent overflatisk å beskrive hvordan den ser ut og hva den er. Jeg kommer ikke lenger enn å foreslå hva den boklige erfaringen kan være. Jeg søker en erfaring av nærhet, men lengselen forblir uformulert. I den siste delen av avhandlingen skal jeg trekke ut disse ordene «erfaring», «nærvær» og «lengsel» og bevege meg ut i et enda større og mer uoversiktlig felt som vi kan kalle en *utvidet estetikk*.

Bokhistorien er et fortolkningsparadigme som trekker materialiteten inn i varmen, den åpner for å vurdere hvilke betingelser den materielle konteksten innebærer for produksjonen av mening. Vi kan dermed si noe om hvordan mening forvandles og formes i en boks livssyklus, om hvordan en bok sosialiseres. Men med bokhistorien har jeg altså følelsen av å komme bare så langt, og ikke lenger. Jeg kommer til en form for fortolkning og et syn på produksjon av mening som trekker inn flere faktorer enn andre paradigmer innen litteraturvitenskapen. Når jeg ønsker å formulere hva den boklige erfaringen har muligheter til å være, må jeg vende meg mot en annen måte å tenke om møter med kulturelle objekter. Hans Ulrich Gumbrecht foreslår i sin bok *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey* (2004) en måte å tenke nytt på innen humaniora. Han vil utfordre den rådende hermeneutiske fortolkningen og peke på at det kan finnes et lag i kulturelle objekter som ikke er et lag av mening. Gumbrecht påstår ikke at humaniora skal forlate mening, betydning og fortolkning –

men han vil åpne opp for at det finnes noe i tillegg til fortolkning. Han vil prøve å utvikle begreper som tillater oss å møte verden på en mer kompleks måte enn ved bare å tillegge verden mening eller trekke mening ut av verden. En slik teoretisk eller epistemologisk forflytning kan kanskje fornye og berike måten vi relaterer oss til kulturelle objekter, og til og med gjøre det mulig for oss å komme i kontakt med noen fenomener som per dags dato ser ut til å være utenfor humanioras rekkevidde. Dette kan skje gjennom å utfordre den sterke tradisjonen hvor fortolkning, altså identifisering av eller tillegging av mening, er hovedpraksisen. Dette gjør Gumbrecht ved å ta for seg begreper som «materialitet» og «nærvær» og en forståelse av estetisk erfaring som en pendling mellom meningseffekter og nærværeffekter (Gumbrecht 2004: 1-2).

Gumbrecht skriver om *produksjon av nærvær*. Med nærvær mener han en spatial relasjon til omgivelsene og gjenstander. Noe som er «nærværende» er konkret og følbart til stede for menneskenes hender og har en mulighet til umiddelbart å påvirke våre kropper. Med «produksjon» peker han tilbake til ordets etymologiske rot (det latinske *producere*) og til handlingen av å frembringe et objekt i en romlig dimensjon. Produksjon av nærvær peker på alle former for hendelser og prosesser hvor «nærværende» objekter påvirker menneskenes kropper på en særlig intens måte. Gumbrecht søker et fokus på muligheten for en relasjon til verden som er basert på nærvær. Han vil frem til en måte å tenke på som ikke er metafysisk, som altså ikke vil gi høyere verdi til fenomeners mening enn deres materielle nærvær. Han vil utfordre det synet på verden som alltid ønsker å gå hinsides det fysiske, og dette gjør han ved å argumentere for en relasjon til verden som pendler mellom nærvær og mening (Gumbrecht 2004: xiii-xv). Han argumenterer for en ny vending i humaniora som innebærer at man tør å bryte akademiske tabuer, hvor man tør å bli «skitten på hendene». Gumbrecht gjør dette ved, som nevnt, å undersøke om det er mulig å nå det laget i kulturelle objekter, og i vår relasjon til disse, som ikke er meningslaget (Gumbrecht 2004: 54).

Gumbrecht presenterer et sett med begreper som han prøver ut i en sammenligning av to former for idealtyper av kulturer: en nærværskultur og en meningskultur. Han understreker at ingen av disse kulturene har eksistert eller vil kunne eksistere, de er idealtyper, men han mener at sammenligningen kan hjelpe oss til å forestille oss en intellektuell situasjon hvor hermeneutisk fortolkning ikke lenger ville være det eksklusive verdenssynet. Hvis meningskulturen er en idealtipe av vårt moderne samfunn, vil nærværskulturen være en

illustrasjon på en kultur som er fundamentalt annerledes fra den vi lever i. Jeg skal nevne noen av forskjellene han setter opp i denne sammenligningen.

For det *første* vil hjernen eller bevisstheten være den fremste selvreferansen i en meningskultur, mens kroppen vil være den dominerende selvreferansen i en nærværskultur. Dette fører den *andre* forskjellen: at menneskene i meningskulturen oppfatter seg selv som eksentriske i relasjon til verden – det er subjektet og subjektiviteten som blir den dominerende selvreferansen. Mens menneskene i nærværskulturen ikke ser seg selv som eksentriske i relasjon til verden, men heller som en del av en kosmologi – der tingene som finnes i verden har en iboende mening (ikke bare en mening som er avdekket ved fortolkning) og hvor menneskene ser kroppen som en integrert del av denne eksistensen. Den *tredje* forskjellen er at kunnskap i meningskulturen kun er legitim hvis den er produsert av et menneske gjennom en fortolkning av verden, altså i en handling som består av at mennesket med bevisstheten forsøker å trenge gjennom verdens rent materielle overflate, i et forsøk på å nå den åndelige sannheten som finnes hinsides denne overflaten. I nærværskulturen derimot vil kunnskap typisk være åpenbart (*revealed*) kunnskap hvis tilsynekomst skjer gjennom «hendelser der verden avdekker seg selv» («*events of self-unconcealment of the world*»). Dette er hendelser som er utenfor menneskenes kontroll, som bare skjer – kunnskap er derfor ikke eksklusivt begrepsmessig kunnskap i nærværskulturen (Gumbrecht 2004: 81).

Den *fjerde* forskjellen mellom de to kulturene er en konsekvens av de tre tidligere nevnte forskjellene, og handler om at meningskulturen og nærværskulturen opererer med forskjellige forståelser av hva et tegn er. Meningskulturens forståelse av et tegn tilsvarende Ferdinand de Saussures skille mellom den rent materielle signifikant og det abstrakte signifikat (altså mening). Meningskulturens forståelse av tegnet innebærer at den rent materielle signifikanten slutter å være av betydning når den underliggende meningen har blitt identifisert. Nærværskulturens forståelse av tegn vil knytte seg opp mot den aristoteliske tegndefinisjonen som ser tegnet som et kobling mellom substans, som noe som krever en romlig dimensjon, og stoff, som noe som muliggjør at substansen kan persiperes. I denne forståelsen av tegnet vil det ikke være noen del i koblingen som er mindre verdt enn den andre. Gumbrecht skriver om en opplevelse han hadde da en japansk turguide viste frem og presenterte den eksakte meningen til forskjellige steiner i en berømt japansk hage. Da den grundige presentasjonen av hva de ulike steinene betød var ferdig, avsluttet guiden med å legge til: «but these stones are also beautiful because they keep on coming closer to our

bodies without ever pressing us» (Gumbrecht 2004: 82). Det er en slik verden, hvor steiner kan komme nærmere og hvor sannhet kan være substans, som Gumbrecht ser for seg som en nærværskultur. Der menneskene ønsker å relatere seg selv til den omgivende kosmologien og skrive seg selv inn i denne, gjennom å integrere sine kropper i verdens rytme (Gumbrecht 2004: 78-82).

En måte å trekke nærværet inn i humaniora ville være å ha et fokus på det Gumbrecht omtaler som «the materialities of communication». Han definerer dette til å omhandle alle de fenomener og forhold som bidrar til produksjon av mening, uten selv å være mening (Gumbrecht 2004: 8). Jeg oversetter uttrykket til «det materielle ved kommunikasjon». Det materielle blir slik å forstå som de nærværseffektene som finnes ved kulturelle objekter, det som er konkret og følbart tilstede for oss i en romlig dimensjon og som har muligheten til umiddelbart å påvirke vår kropp. Det som skjer når vi relaterer oss til et kulturelt objekt, på den måten som Gumbrecht foreslår at vi kan, er at det oppstår en pendling mellom nærværseffektene og meningseffektene i det kulturelle objektet. La oss bruke dette som utgangspunkt når vi tar for oss det tredje og siste eksempelet på en kunstnerbok.

## Morten Andersen: *Days of Night*

Den kunstnerboken jeg skal bruke som eksempel i den siste delen av avhandlingen, er den kunstnerboken jeg synes fungerer best av de tre eksemplene jeg tar for meg, både som bok og som kunstnerisk uttrykk. I beskrivelsen nedenfor vil vi se hvordan min relasjon til dette kulturelle objektet først og fremst er en omgang med det som finnes konkret og følbart tilstede – men som unektelig er deskriptiv og realisert ved bruk av hjernen og bevisstheten. Jeg trekker mening ut av det kulturelle objektet og relaterer det til den materielle konteksten, slik den hermeneutiske fortolkning foregår og slik den bokhistoriske metoden er. Men vil jeg deretter klare å relatere meg til kunstnerboken ved hjelp av kroppen og den påvirkningen kunstnerboken har på denne? Vil jeg klare å beskrive en pendling mellom nærværeffekter og meningseffekter? Greier jeg å se på kunstnerboken som det materielle ved kommunikasjon, hvor boken som medium bidrar til produksjon av mening, uten selv å være mening?

*Days of Night* er laget av den norske fotografen Morten Andersen og gitt ut av Museet for Samtidskunst, i forbindelse med en utstilling av tre norske kunstnere under tittelen «Flyktige fortellinger» i 2003. Boken er litt mindre enn A4 i størrelse og foruten tittel på forsiden av omslaget og kunstnernavn på baksiden av omslaget, det samme gjentatt på andre og tredje side, samt kolofonside på nest bakerste side – er boken bestående kun av fotografier. Sidene er upaginerte og det finnes ingen informasjon i boken om hvor bildene er tatt, hvilken teknikk som er brukt og ingen av fotografiene har titler. Tolv av de totalt 70 fotografiene er fargebilder. Noen bilder spenner over dobbeltsider, andre har plass på en enkeltside.

Jeg hadde i begynnelsen problemer med å bestemme meg for om *Days of Night* er en kunstnerbok eller en fotobok. Morten Andersen er en norsk fotograf som både gjør utstillinger og lager bøker. Det er åpenbart en bok som hører til en gjennomført utstilling, noe som kan brukes som kriterium for å avgrense bøker fra kategorien kunstnerbøker. Likevel har jeg funnet boken i samtlige samlinger av norske kunstnerbøker jeg har kommet over. Så hva er det da som gjør dette til en kunstnerbok? Det som skiller boken fra å være en fotobok er at den ikke er *presentert* som reproduksjoner av fotografier som opprinnelig var ment for utstilling. Det er ingen tekst i boken, hverken forord eller beskrivelse av prosjektet. Bildene presenterer seg selv. De står alene. Fotobøker har gjerne et forord skrevet av noen andre enn fotografen selv og en omfattende gjennomgang av både prosjektets konsept, metode og praktiske gjennomføring. *Days of Night* er en bok som ikke forklarer noe som helst.

Fotografiene avdekker seg selv, stumt og hemmelighetsfullt. Tittelen til boken *Days of Night* refererer til en teknikk fra tidlig filmproduksjon, da man brukte et filter som het ”day for night», som gjorde det mulig å illudere natt når opptakene ble gjort om dagen. Motivene i denne boken er typiske for Andersen, han fotograferer mennesker, bygninger, gater, scener fra utesteder, byen, nattelivet.

På innsiden av omslaget er et fargebilde over en dobbeltside. Som alle de andre fotografiene i boken er også dette kornete og delvis ute av fokus. Fotografiet er i blå, grå og grønne nyanser og viser et dusin utydelige, små mennesker som går over en stor plass i en eller annen by. Neste side er en hvit dobbeltside med kunstnernavnet i stor skriftstørrelse og en liten versjon av logoen til Museet for Samtidskunst nederst i hjørnet på den venstre siden, og bokens tittel på den høyre siden. Deretter begynner bokens sekvens av flyktige fortellinger. Grove, kornete fotografier på *glossy* papir. Jeg vil gjerne nevne noen motiver: en tvskjerm i et tomt rom som viser en mann som roper med hendene i været, en due som er i ferd med å lande eller lette, en fullsatt metrovogn med anonyme menneskeskikkelser, et uklart panoramabilde av en storby, en mann som ligger bevisstløs på gaten, detalj av ryggen til en dame i et sete i en togvogn, en liten kinosal, noen hus med gardinene trukket for i vinduene – omkranset av høyspentledninger og tvantenner, konturene av en mann som løper over en opplyst bensinstasjon i mørket, en tom metrostasjon, to små menn som hver for seg krysser en lang, øde bilvei. Skygger på fortauet av ballonger i luften, en bil parkert i busk og kratt ved et jernbanespor, tomme plasser, øde, søplete gater, detaljer av interiører og eksteriører, fargerike plastblomster, fugler i flukt. På dobbeltsiden på innsiden av omslaget, til slutt, en enkelt mann som reiser seg og går fra en ellers sort og tom kinosal, sceneteppet er trukket for.

De fleste menneskene som blir portrettert i boken er delvis vendt bort, øynene forsvinner i mørket i øyehulene, de glir inn i mørke felt i omgivelsene, de blir sett på avstand eller hele kroppen er ikke med på bildet. Der vi møter noens blick er det med et tomt, spørrende uttrykk – som hos kvinnen som nøler ved døren som hun er i ferd med å låse opp, med vesken under armen, hånden som holder kåpen sammen. Hun er i ferd med å forsvinne ut av bildet, men stopper opp et øyeblikk, ser på fotografen – halvt bortvendt beskytter hun seg selv, røper ingenting om sin historie. Slik er alle bildene. Flyktige, uklare og kornete historier fra en by et sted.

Boken har fulgt meg i flere år. Jeg husker ikke helt hvordan jeg møtte den første gang, men det kan ha vært på en kunstscole jeg gikk på. Den har med jevne mellomrom dukket opp for meg, i bokhandlere eller på bibliotek, hjemme hos noen og på utstilling. Jeg likte boken umiddelbart den første gangen jeg kom over den. Jeg bladde frem og tilbake, strøk hånden over sidene, luktet i smug på papiret. Jeg ønsket meg boken, jeg ville ta den med meg hjem. Jeg ville komme nærmere. Så fikk jeg en dag boken i bursdagsgave. Jeg ble veldig glad, takket og bladde i boken sammen med han jeg fikk den av. Jeg prøvde å vise hvilke bilder jeg likte best, forklare hvorfor jeg likte boken så godt. Men det gikk ikke helt, jeg kom til kort når jeg skulle dele den med noen. Jeg ønsket å være alene med erfaringen. Nå har boken stått i bokhyllen noen år. Jeg har innimellom tatt den opp og bladd frem og tilbake i den, lagt den i fanget og strøket hendene over boksidene, klappet den sammen og kjent teksturen av stoffet på omslaget, kjent tyngden av boken, balansert den foran meg, liggende flat mot en hånd. Nå eier jeg boken. Den er min.

Erfaringene mine av boken bærer preg av en lengsel etter å komme nærmere. Først ønsket jeg å anskaffe boken, og når jeg fikk den ønsket jeg å være alene med den. Men når jeg er alene med den har jeg fremdeles ikke kommet nært nok. Jeg ser på bildene og danner meg historier om hva de viser, jeg får lyst til å reise bort og være i de byene som bildene er tatt i, jeg vil være en due som letter fra et tak, jeg vil stå i et vindu og se utover en tom plass eller en øde bilvei. Jeg vil være en annen enn den jeg er, jeg vil inn bak fotografiene, jeg være i den verdenen som boken åpner opp for meg. Jeg trykker meg nærmere og nærmere boken og drømmer meg inn i den indre verdenen som den skaper. Kan man si at denne kunstnerbokens nærværseffekter åpner for erfaring av mening, og at erfaringen av denne kunstnerboken er en estetisk erfaring som kan beskrives som en pendling mellom nærværseffekter og meningseffekter? Og hvordan kan i så fall den estetiske erfaringen beskrives? Som en intens påvirkning av kroppen, sansemessig og taktilt, som vekker en følelse som best kan beskrives som lengsel. En lengsel etter å komme enda nærmere.

**(Se figur 5 s. 85)**

## Estetisk erfaring og lengsel

Morten Andersens *Days of Night* er en av de fineste kunstnerbøkene jeg vet om, den er vakker, hemmelighetsfull og poetisk – likevel kan jeg best beskrive erfaringen av den som en følelse av lengsel. Hvorfor er det slik og hva er egentlig en estetisk erfaring? Gumbrecht skriver at det verken er noe budskap eller noe vi egentlig kan lære av den estetiske erfaringen som oppstår i møtet med kulturelle objekter. Han velger derfor å kalle disse erfaringene for «øyeblikk av intensitet». Han spør om det vi føler egentlig ikke rett og slett er et spesielt høyt nivå av funksjonene i våre kognitive, emosjonelle og fysiske evner? Og om man derfor ikke kan si at det som skiller slike øyeblikk fra andre øyeblikk er basert på kvantitet? Når man kombinerer det kvantitative begrepet intensitet med det temporale begrepet øyeblikk, kan man peke på det frustrerende med disse erfaringene: nemlig at det ikke finnes noen garantert, etterprøvable metode for å produsere dem og at det ikke er i vår kontroll å holde fast på eller forlenge disse øyeblikkene. Men hvis det er slik at det ikke er noe vi kan dra nytte av i de estetiske erfaringene – hvorfor er det slik at vi lengter etter dem? Hva er det som appellerer til oss i disse erfaringene, hva motiverer oss til å søke estetiske erfaringer og eksponere våre kropper og bevisstheter for dette potensialet? Gumbrecht foreslår at de estetiske erfaringene tilbyr oss noen følelser av intensitet som vi ikke kan finne i den hverdagen vi lever i (Gumbrecht 2004: 98-99).

Motivasjonen for å søke det potensialet estetiske erfaringer kan tilby kan kanskje ligge i behovet for at det kan finnes noe mer enn det som er våre hverdagsliv? At vi i en verden som er så fullstendig mettet med mening og rasjonalitet søker erfaringer av fenomener og inntrykk av nærvær? Men mening og nærvær opptrer alltid sammen, skriver Gumbrecht, og de er alltid i et spenningsforhold. Meningsdimensjonen er dominerende i vår hverdag, bevisstheten og rasjonaliteten er kjernen i vår identitet som mennesker. Og er det kanskje derfor at vi lengter etter nærvær, fordi vår hverdag er så bevissthetsorientert og rasjonell så har vi et intenst behov for det som er konkret og følbart nærværende? Lengselen handler om behovet for å nå et annet lag i vår relasjon til tingene rundt oss (Gumbrecht 2004: 104-106). Slik formulerer Gumbrecht det: «Rather than having to think, always and endlessly, what else could there be, we sometimes seem to connect with a layer in our existence that simply wants the things of the world close to our skin» (Gumbrecht 2004: 106).



Gumbrecht fortsetter med å forklare at fenomener av nærvær er nødt til å være flyktige og ikke kan være noe mer enn det han kaller nærværseffekter, fordi vi kan bare møte dem i en kultur som først og fremst er en meningskultur. «For us, presence phenomena always come as «presence effects» because they are necessarily surrounded by, wrapped into, and perhaps even mediated by clouds and cushions of meaning» (Gumbrecht 2004: 106). I vår relasjon til tingene rundt oss er det derfor for fryktelig vanskelig, om ikke umulig, ikke å «lese» dem – å prøve å forstå og tillegge mening til omgivelsene. Det er derfor objekter for estetisk erfaring er karakterisert ved en pendling mellom nærværseffekter og meningseffekter. I vår verden og i erfaringer gjort ved hjelp av vår bevissthet må nødvendigvis alle ting være både menings- og nærvær baserte relasjoner. Og slik kan jeg forklare min følelse av lengsel i møtet med Andersens kunstnerbok. Boken som form, fotografiernes tekstur og visuelle inntrykk er et lag i dette kulturelle objektet som jeg ønsker nærhet til, å kjenne mot huden. Jeg trykker meg nærmere bokens nærværseffekter der jeg lukter på papiret, lytter til knitringen i omslaget når jeg åpner permen, kjenner den fine teksturen av små korn i fotografiernes overflate. Men fordi jeg lever i en meningskultur og har bevisstheten som den fremste selvreferansen i min relasjon til omgivelsene, så klarer jeg ikke å la være å prøve å «lese» boken. Jeg leter etter mening, et budskap, en sammenheng som kobler de flyktige inntrykkene fotografiene gir. Men boken bare *er* – den prøver ikke å gi noen svar, formidle noe budskap – og dette er grunnen til at den er så vakker og poetisk. I møtet med boken lengter jeg ut av mitt hverdagsliv som er fullstappet med mening og trykker meg så nært jeg kan til kunstnerbokens nærværseffekter.

Med denne lille presentasjonen av Gumbrecht har vi nå fått et ny måte å forholde oss til materialitet på. Vi har åpnet for å trekke inn andre spørsmål og dimensjoner i vurderingen av kunstnerboken. Ved å bruke Gumbrechts teorier har jeg ønsket å vise at erfaringen av kunstnerboken og dette mediets styrke og muligheter ligger i at den kan tilby en erfaring som ikke er rent kognitiv. I den utvidede estetikken er kunsten noe som skjer og som trekker kroppen og sansene inn i diskusjonen. Jeg tillater meg å avslutte dette kapittelet på samme måte som turguiden som presenterte steinene i den japanske hagen gjorde: *for meg er kunstnerboken vakker rett og slett fordi den stadig kommer nærmere, uten noensinne å presse meg.*

## 4.2: Kunst som erfaring

«In the end, works of art are the only media of complete and unhindered communication between man and man that can occur in a world full of gulfs and walls that limit community of experience» (Dewey 1934: 105).

Med Gumbrechts teorier om produksjon av nærvær har jeg etablert en inngang til å avslutte avhandlingen i det jeg feltet jeg kaller en utvidet estetikk – et paradigme som trekker inn diskusjoner fra både kunsthistorie og litteraturvitenskap. Jeg har ønsket å gjøre som Gumbrecht foreslår at vi bør. Jeg har villet bli *skitten på hendene* og ta for meg en måte å vurdere kunstnerboken som trekker inn kroppen og sansene som referansepunkt i erfaringen av den. Jeg vil undersøke om den meningen kunstnerboken produserer er en mening som ikke er rent kognitiv, vurdere om kanskje kunstnerbokens styrke ligger i dens mulighet til å komme nær meg – at kunstnerboken tilbyr meg en erfaring som utvider meg selv og min forståelse av verden. Er det slik at de erfaringene som kunstnerboken åpner for kan bidra til min opplevelse av livskvalitet? Og er det slik at kunstnerboken har særlige muligheter til å tilby slike erfaringer? Kan man dermed si at kunstnerboken har særlige muligheter som kunstverk? Og hva betyr i så fall det?

I dette kapitlet vil jeg til et perspektiv hvor jeg kan undersøke boken som *mellomledd*. Jeg vil se på boken som en konkretisering av et kunstnerisk konsept hvor kommunikasjonen går til begge sider: kunstneren på den ene siden og mottageren på den andre. Kan man si at mottagerens innsats er like viktig som kunstnerens innsats for at noe *er kunst*? Kan man si at kunst er noe som skjer? At kunst er en hendelse? I dette kapitlet skal jeg se på noen begreper den amerikanske filosofen John Dewey (1859-1952) i sin bok *Art as Experience* (1934) anvender i sine teorier om at kunst er erfaring.

Jeg skal også i dette kapitlet fortsette å holde fokuset på materialitet. Dewey mener at det materialet som et kunstverk er skapt av tilhører omgivelsene på samme måte som vanlige ting gjør det. Men likevel er det noe som skiller kunstgjenstander fra vanlige ting. For Dewey har ikke kunst noe med en gjenstands materielle verdi å gjøre, for Dewey er kunst handling. Men for å forklare hva Dewey mener at kunst er bør vi starte med å skissere en forklaringsmodell som starter med hva det vil si å være et menneske. Dette er interessant (særlig med tanke på Gumbrechts skille mellom meningskultur og nærværskultur) fordi

Dewey trekker kroppen inn i forståelsen av det å være i verden. For å skissere denne forklaringsmodellen har jeg benyttet meg av Thomas Alexanders lesning av Dewey i boken *John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature. The Horizons of Feeling* fra 1987.

Det begynner ved det helt grunnleggende: vi mennesker bebor en verden. Vi er sosiale vesen og trenger en felles verden som har rom for at felles mål kan artikuleres, og for at samarbeid kan reguleres for å nå disse målene. Menneskekroppen blir født inn i et organisk miljø, men den blir også født inn i et sosialt og kulturelt miljø. Fra det øyeblikket man blir født blir kroppen trent til å være et medium for ekspressiv aktivitet: kroppen blir utdannet inn i en kultur. Kroppen blir kulturell og kulturen blir kroppsliggjort (Alexander 1987: xix). Menneskene er grunnleggende sosiale vesener som er avhengige av hverandre for overlevelse og tilfredsstillelse. Menneskene interagerer og gjennom dette realiserer vi oss selv som kommunikative og ekspressive skapninger. Menneskets handlinger er interaksjoner mellom kroppen og dens sosiale og kulturelle kontekst, det Dewey kaller for menneskets livsverden. Menneskets livsverden er først og fremst ikke-kognitiv, kontekstuell og sosial. Menneskets livsverden er det rammeverket som alle symbolske systemer må skje innenfor. Kroppen og dens kapasitet for organisert handling sørger for strukturene for mening. Kroppen er sentrum for livsaktivitet, for utvikling av erfaring, rett og slett for utforskingen av verden (Alexander 1987: xviii).

Menneskene bor i en sosial verden som består av språk, tro, ritualer, roller, legender og historier – og i de fysiske omgivelsene som er preget av naturens rytmer: hjerteslag og pust, nattens mørke og dagens lys, årstider med regn, vind, varme og kulde. Dewey mener at kulturer bør forstås som felles, betydningsfull respons på denne verdenen som vi alle deler. Kulturer kan defineres som en organisert helhet av aktivitet hvor mennesker er meningsfullt nærværende for hverandre. På denne måten kan kulturene sees på som kommunikasjonsfelt som virkeliggjør felles mål for menneskene. Menneskene lever i samfunn som består av de tingene de har felles, og kommunikasjon er den måten menneskene kan ha ting felles. Og det menneskene må ha felles for å forme et samfunn er mål, tro, ambisjoner, kunnskap – en felles forståelse, et felles rammeverk å handle innenfor. Uten kommunikasjon kan ikke mennesker sies å være betydningsfullt nærværende for hverandre, og den handlingen som kommunikasjon er kaller Dewey for mening (Alexander 1987: 270).

Livsprosessen har kontinuitet fordi det er en stadig fornyet prosess av å handle i forhold til omgivelsene og å bli utsatt for impulser fra omgivelsene og alt som foregår av prosesser i dem, mener Dewey. Den verdenen vi erfarer blir en del av det selv som handler i verden. Ting og hendelser skjer og forsvinner igjen – men noe av meningen og verdien av disse flyktige impulsene blir igjen og fester seg som en integrert del av selvet. Gjennom vaner som utformes i interaksjon med verden, bebor vi verden og gjør den til vår egen. Den blir vårt hjem og dette hjemmet er en del av alle våre erfaringer (Dewey 1934: 104).

### **Kunstens materiale**

Så hva er det som gjør at *kunsterfaringen* skiller seg ut fra alle de ting og hendelser som skjer og forsvinner i den kontinuerlige prosessen som er vårt liv? Dewey mener at kunst har en spesiell kvalitet: den kaster av seg de lagene som skjuler det ekspressive i erfarte ting. Kunst har den effekten at den røsker oss ut av vår hverdagslige og rutinemessige omgang med omgivelsene og hjelper oss til å glemme oss selv gjennom å tilby en måte å erfare verden på hvor alle omgivelsenes varierte kvaliteter og former trer frem. «It intercepts every shade of expressiveness found in objects and orders them in a new experience of life» (Dewey 1934: 104).

Kommunikasjon trenger ikke nødvendigvis være kunstnerens intensjon, men det er en konsekvens av kunstnerens arbeid. Men kunstverket kommuniserer kun når det faktisk blir kommunisert av andre (Dewey 1934: 104). Og slik er kunstens materiale et mellomledd for Dewey. Det materialet som et kunstverk er laget av tilhører den vanlige verden slik ordinære gjenstander gjør det. Men likevel er det altså noe som skiller kunstverk fra vanlige ting. Fordi kunsten er ekspressiv er det selvreferanse i kunst: mennesket assimilerer kunstens materiale til sitt selv på en særskilt måte for så å sende det tilbake til verden på en måte som skaper et nytt objekt (Dewey 1934: 107).

Et kunstverk blir skapt av hvert menneske som erfarer det som kunst, skriver Dewey. Ikke slik å forstå at råmaterialet forandrer seg, for det tilhører hele tiden den samme vanlige verden – men hvert individ bringer med seg noe nytt når det erfarer et kunstverk, altså assimilerer det til sitt selv. Et hvert individs måte å se eller føle på i interaksjon med materialet skaper noe nytt, noe som ikke tidligere eksisterte i erfaringen. Som Dewey formulerer det: «A work of art no matter how old and classic is actually, not just potentially, a

work of art only when it lives in some individualized experience» (Dewey 1934: 108). Som rent materiale, det være seg som marmor, papir eller maling på lerret, forblir det identisk gjennom tidene – men som kunstverk blir det gjenskapt hver gang det blir gjenstand for et individs estetiske erfaring (Dewey 1934: 108).

Det er dette det innebærer å ha form, mener Dewey: Det er en måte å visualisere, å føle og å presentere erfaringer på slik at det på best mulig måte blir gjenstand for konstruksjonen av en erfaring slik at den blir tilgjengelig for alle oss andre som ikke er like talentfulle som kunstneren (Dewey 1934: 109).

## **Erfaring**

Det materialet som menneskelivet er bygget av er erfaring, mener Dewey. Å gjøre og gjennomgå erfaring innebærer hele det komplekse menneskelige prosjektet av å gjøre verden forståelig, meningsfull og hel – prosessen av å etablere mening. Erfaring er den stadige interaktive utviklingen av verden slik vi mennesker bor i den (Alexander 1987: 269-70). Det å erfare er som å puste, skriver Dewey, man trekker pusten inn og slipper den ut: det er en vekselvirkning som er poengtert og gjort rytmisk gjennom intervaller, perioder der den ene fasen gjør en pause og den andre ennå er ufullstendig og ventende (Dewey 1934: 56). Dewey ser på erfaring som aktiv, skapende handling, som noe vi gjør og gjennomgår. Erfaring er basert på vår vekselvirkning med naturen og omgivelsene som noe vi gjør og gjennomgår. Samhandling mellom den levende verden og omgivelsene er en del av selve livsprosessen og skjer kontinuerlig.

Stort sett er vår samhandling med omgivelsene rutinepreget og tilfeldig, vi utnytter ikke vårt potensial til å gjøre fullstendige erfaringer. Som Dewey skriver: «We put our hands at the plow and turn back; we start and then we stop [...]» (Dewey 1934: 35). I motsetning til disse ufullstendige erfaringene som stadig blir avbrutt eller som ikke fullføres på grunn av vår indre latskap, finnes de erfaringene som er fullbrakte og fullstendige. Dewey kaller en slik fullbrakt erfaring for *en* erfaring.

Noe blir til *en* erfaring når materialet vi erfarer får nå frem til fullbyrdelse. Da, og bare da, er den integrert i og avgrenset fra andre erfaringer i den generelle strømmen av erfaringer. Når erfaringen er en helhet og bærer i seg sin egen individualiserende kvalitet og

selvtilstrekkelighet er det *en* erfaring (Dewey 1934: 35). En erfaring har estetisk kvalitet når og fordi den er fullbyrdet. Ufullstendige erfaringer er ikke-estetiske. En utpreget estetisk erfaring er en helhetlig, fullstendig erfaring i seg selv. Alle helhetlige erfaringer har form – og organiseringen av erfaringen er dynamisk: det tar tid å fullføre den, det er en utviklingsprosess med en begynnelse, utvikling og fullbyrdelse. I utviklingen ligger det en fornemmelse av stadig mer mening som bevares og vokser mot et mål som føles som en fullført prosess. Det ligger en interesse i å fullføre en erfaring. Og en erfaring som fullføres har estetisk kvalitet – fordi den fullbyrdes (Dewey 1934: 55).

### **Kunstverket som mellomledd**

Dewey skriver om at kunstverket gjerne oppfattes som at det på den ene siden er «kunstnerisk» og på den andre siden «estetisk». Det kunstneriske er knyttet til kunstneren som skaper verket og det estetiske er knyttet til mottageren som gjør kunsterfaringen. Men er det egentlig riktig å skille disse to handlingene fra hverandre – eller innebærer disse to handlingene den samme kreativitet og interesse? Kanskje er det slik at kunst som produksjon og persepsjon er avhengige av hverandre?

Med ordet «kunst» forstår vi vanligvis at det handler om en prosess av å skape noe, skriver Dewey, alle kunstformer gjør noe med en eller annen form for fysisk materiale, kroppen eller noe på utsiden av kroppen – med eller uten bruk av verktøy og med den hensikt å produsere noe som er visuelt, hørbart eller følbart (Dewey 1934: 47). Og med ordet «estetisk» forstår vi vanligvis en erfaring som handler om å motta, persipere og nyte – det handler om mottageren og ikke om produsenten (Dewey 1934: 47). Men for virkelig å være kunstnerisk må også et kunstverk være estetisk, skriver Dewey. Det må være tilgjengelig for en mottager. Kunst forener kort og godt den samme relasjonen mellom det som gjøres og gjennomføres, av strømminger av utgående og inngående energi som det som gjør en erfaring til en erfaring. En skapende handling er kunstnerisk når det sansede resultatet er av en slik natur at *resultatets* egenskaper slik de *oppfattes* har vært dominerende for produksjonen. Kunstneren legemliggjør tilskuerens holdning i sitt arbeid (Dewey 1934: 48). Når den sansemessige tilfredsstillelsen av øyet og øret er estetisk, er det fordi den er knyttet til den aktivitet som den selv er en konsekvens av. På samme måte som kunstnerens skapende handling må ta opp i seg kvaliteter ved produktet slik det sanses, blir også det å persipere

estetisk når relasjonen til en bestemt aktivitetsform kvalifiseres av det som sanses (Dewey 1934: 49).

Kunst som skapende handling er organisk knyttet til den estetiske persepsjonen: kunstneren former og fortsetter å omforme helt til det hun skaper gjør henne tilfreds. Den skapende handlingen tar slutt når kunstneren opplever resultatet som godt. Denne erfaringen er knyttet til direkte persepsjon. Når vi former noe berører og føler vi. Når vi betrakter ser vi. Når vi lytter hører vi. Hånden beveger seg og øyet tar til seg resultatet av det som er gjort. I den kunstnerisk-estetiske erfaringen er denne relasjonen så tett at den samtidig styrer aktiviteten og persepsjonen. Når erfaringen er estetisk er hånden og øyet bare redskaper som hele den levende skapningen virker gjennom (Dewey 1934: 50).

Slik ser vi at kunstverket står som et mellomledd mellom kunstneren og mottageren. Kunstverket er både et resultat av kunstnerens erfaring: skapende handling, intellektuelle arbeid og persepsjon – og for å bli et kunstverk er det faktisk avhengig av mottagerens estetiske erfaring: en kreativ handling som tilsvarer kunstnerens. La oss bruke dette som utgangspunkt og trekke frem igjen min erfaring med Morten Andersens kunstnerbok.

Uansett hvor mange ganger jeg har bladd gjennom boken stopper den aldri å bety noe nytt for meg. Stadig stanser jeg opp ved et nytt bilde og dveler ved det uttrykket det gir eller den historien det *ikke* forteller. Jeg kan tenke på hva som kan ha skjedd i forkant og etterkant av at bildet ble tatt, hva bildet betyr, hvem menneskene er, hvor de er, hva det luktet der, hvordan det følte å være der, når på døgnet det var. I neste øyeblikk spiller ikke disse detaljene noen rolle, jeg lar meg bli oppslukt av fotografiernes visuelle linjer og strukturer, lys og skygge, en kornete himmel eller en opplyst flekk. Jeg ser på hvordan fotografiene er sydd sammen i permene, hvordan dobbeltsidene deler fotografiet i to, hvordan den skinnende papirkvaliteten gjør det vanskelig å se hele bildet på en gang.

Det er altså stadig noe nytt som vekker oppmerksomhet og interesse i mine møter med Andersens kunstnerbok. Men akkurat hva det er som gjør dette kunstverket så vellykket for meg som mottager har jeg vanskelig for å formulere. Med hjelp av Dewey kan jeg formulere kunstnerbokens spesielle kvalitet til handle om hvordan den i egenskap av å være et kunstverk har kastet av seg de lagene som skjuler det ekspressive ved de ordinære gjenstandene i våre omgivelser. At Andersens kunstnerbok røsker meg ut av min hverdagslige og rutinemessige omgang med omgivelsene. At den tilbyr en måte å erfare verden på hvor omgivelsenes

varierte kvaliteter og former trer frem. Jeg får vasket øynene og hodet, jeg åpner sansene og ser ting på en annen måte. Jeg sanser sterkere, tar til meg impulser og lar erfaringene komme til fullbyrdelse. Samtidig sier Dewey at kunstverket kommuniserer fordi det er ekspressivt. I min estetiske erfaring gjør jeg en kreativ anstrengelse som er tilsvarende Andersens aktivitet når han tok fotografiene, bearbeidet dem i ettertid og gjorde utvalget som fungerer sammen i boken *Day by Night*.

Jeg ser på fotografiene, stryker over sidene, lar historier forme seg i tankene. Det er det jeg liker så godt med Andersens kunstnerbok. Nærheten til kunstverket. At jeg tilbys muligheten til å se på en annen måte, oppleve øyeblikk jeg selv ikke har vært til stede i, kjenne følelser og stemninger som er fremmede for meg. At jeg kan se verden gjennom kunstnerens øyne. Jeg kan stå og se ut av et vindu med utsikt over en hel by, jeg kan løpe i mørket over en opplyst plass, jeg kan observere flyktige øyeblikk i noens liv. Øyeblikk som for lenge siden forsvant og som kanskje ikke en gang ble lagt merke til da de var der. Betydningsløse øyeblikk i hverdagsliv. Fanget mellom to permer, sydd fast til hverandre – omgjort til kunstverk hvor jeg unnslipper meg selv en liten stund.

## **Demokratisk kunst**

Når man vurderer kunstnerbokens muligheter ved hjelp av Deweys teorier er altså *mellomledd* et viktig nøkkelord. Kunstnerboken blir materialet som står mellom kunstneren på den ene siden og mottageren på den andre siden. Som materiale i seg selv skiller ikke kunstverket seg fra andre gjenstander i omgivelsene. Det som gjør kunstnerboken til kunst er på den ene siden kunstnerens kreative anstrengelse for å frembringe kunstverket, og på den andre siden er den avhengig av mottagerens estetiske erfaringer – som er tilsvarende kunstnerens anstrengelser – for stadig på nytt å være kunst. For Dewey er det altså ikke først og fremst kunstproduktene som er kunst, men de erfaringene av kvalitet som skjer i møtet mellom kunstverket og mottageren. Slik forklarer Dewey hvordan et kunstverk, i dette sitatet et maleri, er kunst:

The painting as a picture is *itself* a total effect brought about by the interaction of external and organic causes. The external causal factor is vibrations of light from pigments on canvas variously reflected and refracted. It is ultimately that which physical science discovers – atoms, electrons, protons. The *picture* is the integral outcome of their interaction with what the mind through the organism contributes. Its beauty [...] is simply a short term for certain valued qualities, in being an intrinsic part of the total effect, belongs to the picture just as much as do the rest of its properties (Dewey 1934: 250).



Kunst er ikke det samme som det materielle kunstverket. For Dewey er det derfor viktig å understreke at kunst ikke må isoleres fra erfaringen av den. Fordi kunstverk gjerne oppfattes som spesielle gjenstander med en unik eller auratisk kvalitet blir de behandlet og oppbevart i en separat kunstsfare – og slik blir de adskilt menneskenes hverdagsliv og erfaringer. På denne måten er kunsterfaringen truet. Dewey mener at det er viktig at kunst ikke må isoleres fra erfaringen av den. Han ønsker å reparere sammenhengen mellom kunst og hverdagslivets hendelser, gjøremål og lidelser: altså sammenhengen mellom kunst og alt det vi vanligvis oppfatter som erfaring (Dewey 1934: 3). Kunsterfaringen må inngå i vår alminnelige, subjektive kunnskapsmasse, for det å isolere kunsterfaringen fra livet berører dypt vår livspraksis: å gjøre estetiske erfaringer er viktige ingredienser for at vi kan være lykkelige, mener Dewey (Dewey 1934: 10). Vi kan med andre ord ut fra Deweys teorier hevde at kunst bør være en del av hverdagslivets erfaringer, fordi det å gjøre estetiske erfaringer er avgjørende for at vi skal kunne leve kvalitativt gode liv.

For Dewey er altså ikke kunst objekter som hører hjemme på et museum. Kunst er derimot noe som kanskje bør være løsrevet fra institusjoner? Dewey er rett og slett negativ til museer og gallerier: i museet blir kunsten adskilt fra sine opprinnelige egenskaper som en integrert del av hverdagslivet og en spontan kultur. Og når kunstverket mister denne statusen får den en ny: kunstverk blir unike gjenstander med en særlig markedsverdi. Når kunsten blir isolert fra den opprinnelige funksjonen som integrert del av menneskenes hverdagsliv, mister den sin viktigste funksjon og blir i stedet gjenstander som symboliserer god smak og er tegn på en spesiell kultur (Dewey 1934: 9). *Med Dewey kan vi dermed si at kunst kan og bør være over alt hvor verkets materialitet møter mottagerens persepsjoner og opplevelsesevner. Kunsten bør rekke ut over kunstinstitusjonen og være tilgjengelig for menneskene i deres hverdagsliv. Og det er her jeg mener kunstnerbokens største mulighet ligger: i det at kunstnerbøker med kodeks form er demokratiske multipler.* La oss kort repetere hva dette uttrykket innebærer.

I kunstnerboken kan kunstnerens idé bli realisert i et kunstverk uten at det blir en unik og auratisk gjenstand. Ved at det kunstneriske konseptet konkretiseres i bokmediet har det muligheten til å flyte ut i verden i et produkt som har nærhet både til konsept og produksjon, og produksjon og distribusjon. Kunstnerbøker som demokratiske multipler handler om tilgjengelighet. Både sett fra kunstnerens ståsted og fra mottagerens. Boken er et tilgjengelig

medium for å realisere kunstnerens idé og boken gjør kunstverket tilgjengelig for mottagerens erfaringer. Kunstnerboken trekker kunstverkets status ut i et liv utenfor kunstinstitusjonen. Dette er en fordel når det gjelder å kommunisere et kunstnerisk uttrykk og det gjør at kunstnerboken fremstår som en tilgjengelig, demokratisk kunstform for mottageren. Kunstnerbøker som demokratiske multipler er kunstverk i opplag, de flyter mellom institusjoner og har derfor mulighet til å nå flere mottagere enn de som finnes som publikum på gallerier og museer. Dessuten kan kunstnerbøker med kodeks form svare til den forventningen om nærhet som er viktig i den boklige erfaringen. Det er kort vei mellom kunstner og mottager. Formen muliggjør en nærhet mellom det realiseringsen av det kunstneriske konseptet og til erfaringen av det. Kunstnerboken åpner opp for en særlig interaksjon mellom kunstneren, boken og publikum.

### **Et tilbud om erfaring**

Med Dewey kan vi si at kunst er de erfaringene av kvalitet som oppstår i møtet mellom kunstverk og mottager. Dewey forstår altså kunstverkets materialitet som noe som er avhengig av å bli realisert og erfart som kunst for at det skal ha verdi som kunst. Kunst kan derfor ikke isoleres fra erfaringen av den. Kunstverk er ikke noe som skal behandles som unike gjenstander i en adskilt kunstinstitusjon, det som er viktig er sammenhengen mellom kunsten og hverdagslivet, kunsterfaringen og alt det andre vi vanligvis oppfatter som erfaring. Forstått ut i fra dette kan vi si at Morten Andersens kunstnerbok ikke har noen materiell egenverdi *for seg selv*. Stående i en hylle i en kunstsamling er ikke *Day by Night* kunst. Den blir først kunst når noen trekker den ut av hyllen og legger den oppslått foran seg, lever seg inn i de kornete, hemmelighetsfulle fotografiene og de flyktige fortellingene de antyder rammene av.

Dewey mener at kunst skjer der hvor verkets materialitet møter mottagerens persepsjoner og opplevelsesevner. Kunst bør derfor rekke ut over kunstinstitusjonen og være tilgjengelig for menneskene i deres hverdagsliv. Jeg mener at en av kunstnerbokens fordeler ligger i nettopp i den muligheten dette mediet har til å rekke utover gallerirommet. Uten at det er noen voldsom investering kan jeg kjøpe de kunstnerbøkene som er demokratiske multipler, slik Morten Andersens *Day by Night* er, og ta dem med meg ut i verden. Jeg kan ta den med i parken, på trikken eller på café, og nyte den midt blant byens lyder. Jeg kan ta den med meg

hjem og bruke all den tid jeg ønsker på boken. Jeg kan legge den foran meg på skrivebordet, stuebordet, i fanget i sengen eller på gulvet foran peisen. Jeg kan bla frem og tilbake, snuse på sidene, undersøke bokens alle materielle egenskaper og jeg kan la meg oppsluke av den indre verdenen boken åpner opp for meg. Slik har Andersens kunstnerbok vært for meg. Jeg har tatt den med meg, lagt den fra meg, tatt den opp igjen, luktet på den, kjent på den, sett og sett på fotografiene, drømt meg bort i bildene.

Jeg har tidligere i kapittelet skrevet om hvordan kunstnerbokens spesielle kvalitet som kunstverk handler om at den har kastet av seg de lagene som ellers skjuler det ekspressive ved alle ordinære gjenstander i våre omgivelser. Den røsker meg ut av min rutinemessige omgang med omgivelsene ved å tilby meg en måte å erfare verden på hvor omgivelsenes varierte kvaliteter og former trer frem. Og det er vel nettopp derfor det er så viktig ikke å isolere kunsten fra erfaringen av den, å reparere sammenhengen mellom kunsten og hverdagslivet. Fordi kunsten får oss til å åpne sansene og se ting på en annen måte. I kunsterfaringen sanser vi sterkere, tar til oss impulser og lar erfaringene komme til fullbyrdelse. Fordi den estetiske erfaringen er en anstrengelse som er tilsvarende kunstnerens arbeid med å skape kunstverket, kan vi si at vi i kunsten får tilbudet om å se verden på en måte som ikke er vår egen. Og det er dette som er så befriende og forlokkende med Morten Andersens kunstnerbok. Den gir meg anledning til å *være* i disse anonyme byene, *leve ut* de anonyme menneskeskjebnene, *oppleve* disse forsvunne øyeblikkene – *tolke kunstnerens blick på verden og i en stund unnslippe eller kanskje heller utvide meg selv.*

### **Kunstnerbokens mulighet**

Innledningsvis i dette kapittelet stilte jeg en rekke åpne spørsmål om kunstnerbokens muligheter. Jeg ville ved å anvende Deweys teorier se om jeg kunne si at kunstnerboken produserer en mening som ikke er rent kognitiv. Vi har sett at mening for Dewey handler om å gjøre den verdenen som vi mennesker bebor i forståelig. Med Dewey betyr ikke forståelig kognitivt meningsfull, men snarere er verden meningsfull fordi vi har en kvalitativ interaksjon med vår livsverden. Og dette skjer i en kontinuerlig prosess hvor vi som mennesker agerer i vekselvirkning med omgivelsene. I våre omgivelser er det en uendelig flyt av hendelser som skjer og forsvinner, og erfaringer som gjøres og gjennomgås. Det er en rytme som ligner på den som er vår kanskje viktigste organiske livsprosess: pusten. Vi trekker

pusten inn og slipper den ut igjen, inn og ut, inn og ut – igjen og igjen. Men kunsten har egenskaper som skiller seg ut fra den generelle flyten av ting og hendelser som er vår verden. I kunsten gjør vi erfaringer som er fullbrakte, i kunsterfaringen utnytter vi vårt potensial som mennesker. Kunsten kan forbedre vår kvalitative interaksjon med livsverdenen. Det er forhøyningen av kvaliteten i denne aksjonen Dewey etterlengter, og ser for seg at kunsten kan bidra til. Kunstverket bringer oss i kontakt med de talentene kunstneren har benyttet seg av når hun skapte kunstverket, og gjennom å gjøre erfaringen av kunstverket får vi nærmest ”låne” kunstnerens talenter – og på denne måten fremstår omgivelsene for oss på en ny måte, vi ser dem med et nytt blikk og de bretter seg ut for oss som om de var *nye*. Kunst er altså ikke først og fremst kunstverkenes materielle verdi, det avgjørende ligger i hvordan kunstverkets materialitet interagerer med mottagerens livsverden.

Dewey mener at kunst ikke hører hjemme i kunstinstitusjonen, men bør være der kunstverkenes materialitet på best mulig måte har anledning til å møte mottagerens persepsjoner. Fordi kunstnerboken har den egenskapen at den har muligheten til å komme mottageren i møte på tvers av institusjonelle grenser, kan den tilby meg å gjøre disse erfaringene som utvider meg selv og min forståelse av verden – og den gjør det på en særlig god måte. Kunstnerboken kommer meg i møte. *Tilgjengelighet* er til syvende og sist den viktigste egenskapen kunstnerboken kan ha. Kunstnerbøker som demokratiske multipler handler om nettopp tilgjengelighet, om kunstnerbøkens mulighet til å flyte fritt i verden, sirkulere som vanlige gjenstander som finnes midt i blant menneskenes hverdagslige omgivelser – men som likevel innehar kunstverkets status. Og dette er det som gjør at kunstnerboken har særlige muligheter som kunstverk, og derfor må renavskes fra sin posisjon som marginal kunstform. Med Dewey kan vi nemlig si at de erfaringene kunstnerboken tilbyr faktisk er avgjørende for at vi skal kunne leve kvalitativt gode liv. De estetiske erfaringene er nemlig lykkens nødvendige ingredienser, sier Dewey. Når kunstnerboken har særlige muligheter til å tilby disse viktige erfaringene må man vel kunne oppfordre til at kunstnerboken trekkes inn i varmen og gis større oppmerksomhet både av forskere i humaniora, i kunstverdenen, hos kunstnere – og faktisk i det hele tatt av folk flest?

## Avslutning

Innledningsvis etablerte jeg et retorisk virkemiddel, jeg tok for meg ordet mediums tre nyanser for å gjøre rede for hva kunstnerbokens muligheter består i. La oss runde av med å se hvordan vi kort kan oppsummere avhandlingens gang ved hjelp av disse tre nyansene. Når kunstnerboken er *i midten* så er det fordi den er et sammensatt estetisk objekt som flyter på tvers av institusjoner. Den er både kunstverk og bok. Ved at jeg tok for meg kunstnerboken som kunstverk så vi at det ble nødvendig å skille mellom to typer kunstnerbøker. De skulpturelle kunstnerbøkene er helt klart kunstverk med hele seg, og hører til i kunstverdenen. Men de kunstnerbøkene med kodeks form, som er de som bærer med seg de mulighetene jeg lengter etter, er kunstverk samtidig som de trekker veksler på egenskaper ved det litterære verket. Og fordi kunstnerboken fungerer som en bok, blir det naturlig å anvende litteraturvitenskapen som fortolkningshorisont. Boken er den valgte uttrykksform fordi den er *det middelet* som er best egnet til å formidle kunstnerens konsept. Den retningen innen litteraturvitenskap som egner seg best i møtet med kunstnerboken er bokhistorien, men den er et likevel et fortolkningsparadigme som bare delvis passer på kunstnerboken. Innenfor disse rammene kunne vi se hvordan kunstnerboken sirkulerer i sin verden og hvordan de ytre betingelsene gjør at den dessverre er en marginal kunstform som ikke helt greier å utnytte sitt potensial. Men ved hjelp av bokhistoriske teorier kommer jeg ikke lenger enn til overflatisk å beskrive kunstnerboken. Det er først når vi ser på kunstnerboken som *mellomledd*, i den utvidede estetikken, at kunstnerbokens muligheter kommer tydelig frem. Kunstnerboken tilbyr en nærhet i erfaringen, og det er gjennom dens tilgjengelighet at det virkelige potensialet ligger. Jeg går altså inn i det jeg lengter etter, inn i det uklare rommet hvor mening skapes, der den estetiske erfaringen blir til. Fordi kunst er noe som skjer og det er den estetiske erfaringen som er mottagerens møte med kunstnerboken, kan jeg si at den meningen kunstnerboken produserer er en mening som ikke er rent kognitiv, at kunstnerbokens styrke ligger i at den kommer nær meg, at de erfaringene kunstnerboken åpner for kan bidra til min opplevelse av livskvalitet. Og det er dette jeg søker etter hele tiden, jeg mener at kunstnerboken har særlige muligheter til å tilby slike erfaringer, og dermed at kunstnerboken har særlige muligheter som kunstverk. Det påstår jeg i denne avhandlingen. Og da må vi se litt på hvem *jeg* egentlig er, hva mine faglige forutsetninger for påstanden er.

Jeg er en estetikkestudent og avhandlingen min er et resultat av et studieløp på program for estetiske studier. I beskrivelsen av masterstudiet i estetiske studier og litteraturvitenskap

står det på nettsidene til UiO at man får *inngående kjennskap til problemstillinger knyttet til forståelsen av kunst i vid forstand teoretisk, historisk eller praktisk* og at det er gjennom fordypningene man velger at man får *et innblikk i en avgrenset del av dette feltet*. Min hovedfordypning fra bachelorgraden er litteraturvitenskap, mens min andre fordypning er i kunsthistorie, og derfor går jeg på masterstudiet for estetiske studier og litteraturvitenskap. Jeg har altså noen flere studiepoeng i litteraturemner enn i kunsthistorieemner. Jeg kan litt mer om litteraturvitenskap enn om kunsthistorie. Jeg har en viss innsikt, kan orientere meg i feltet og kjenne igjen landskapet – men jeg kan ingen av delene virkelig godt. Ved at jeg har valgt litt av alt må jeg dessverre innse at jeg har gått glipp av muligheten til å få inngående kjennskap til noen av delene. Det er både min styrke og svakhet som estetikkstudent. Masterstudiet har også vært preget av lite faglig tilhørighet. Vi har vært studenter med forskjellige fordypninger og hvor vi har møttes kan illustrere dette: ett seminar fant sted i forskningsparken, et annet i musikkbygget og et tredje i bygningen i Gaustadveien. Der satt vi, en gjeng med studenter med forskjellige faglige interesser: noen oppslukt i teatervitenskapelige teorier, noen i film og media-, noen i litteratur- og noen i kunsthistoriske teorier. Seminarlederne har også hatt forskjellige bakgrunner. Dette kan absolutt være et utgangspunkt for interessante tverrfaglige diskusjoner, men det kan også føre til en lang rekke kommentarer som ligner denne: ”Det høres veldig interessant ut, men jeg kan dessverre ikke bedømme om det er rett eller galt, for det er ikke mitt fagfelt”. Som estetikkstudent står du derfor i en *akademisk særstilling*. Og i særstilling kan man benytte seg av kunnskap fra forskjellige felt. Jeg tillater meg å lage et bilde for å illustrere. Som kokk på en restaurant med *crossover*-profil kan du hente inspirasjon, ingredienser og krydderier fra flere forskjellige mattradisjoner. Da kan du enten lage en delikat og innovativ rett – eller ende opp med en smakløs blanding som verken er wok eller lapskaus. Jeg håper selvfølgelig at jeg i denne avhandlingen har maktet både å la ingrediensene komme til sin rett for seg selv og forsterke smaken av de andre.

Det er altså slik at jeg i denne avhandlingen som befinner seg i en akademisk særstilling, har tatt for med et objekt som står i særstilling i forhold til det estetiske fagfeltet. Det er det jeg i innledningen kaller en tverrestetisk utfordring på to nivåer. Jeg er en student som flyter på tvers av institutter, som har tatt for meg et objekt som flyter på tvers av institusjoner. Det er en risiko for at det fører til at avhandlingen også – som kunstnerboken – får vanskeligheter med å kommunisere effektivt med sin leser og å bli meningsfull. Jeg håper

ikke det. Jeg har forsøkt å skrive for å bli forstått på tvers av faglige grenser. I problemstillingen skriver jeg at jeg skal undersøke kunstnerboken ved hjelp av teorier fra mine to fordypninger litteraturvitenskap og kunsthistorie. Men i arbeidet med avhandlingen har jeg tenkt at jeg har operert med tre kategorier: kunsthistorie, litteraturvitenskap og estetisk teori. Det er i de estetiske teoriene – som rommer kunst *i vid forstand* – at jeg har funnet det jeg har søkt etter. Det er Gumbrecht og Dewey som har vært nøkkelen for å sette ord på hva jeg oppfatter som kunstnerbokens potensial. Men det var gjennom å prøve både kunsthistoriske og litteraturvitenskapelige teorier at jeg fant frem til den utvidede estetikken, og jeg lærte mye på veien. Jeg vil rett og slett hevde at kunstnerboken er et ypperlig forskningsobjekt for en estetikkstudent: et sammensatt estetisk objekt for et sammensatt akademisk felt.

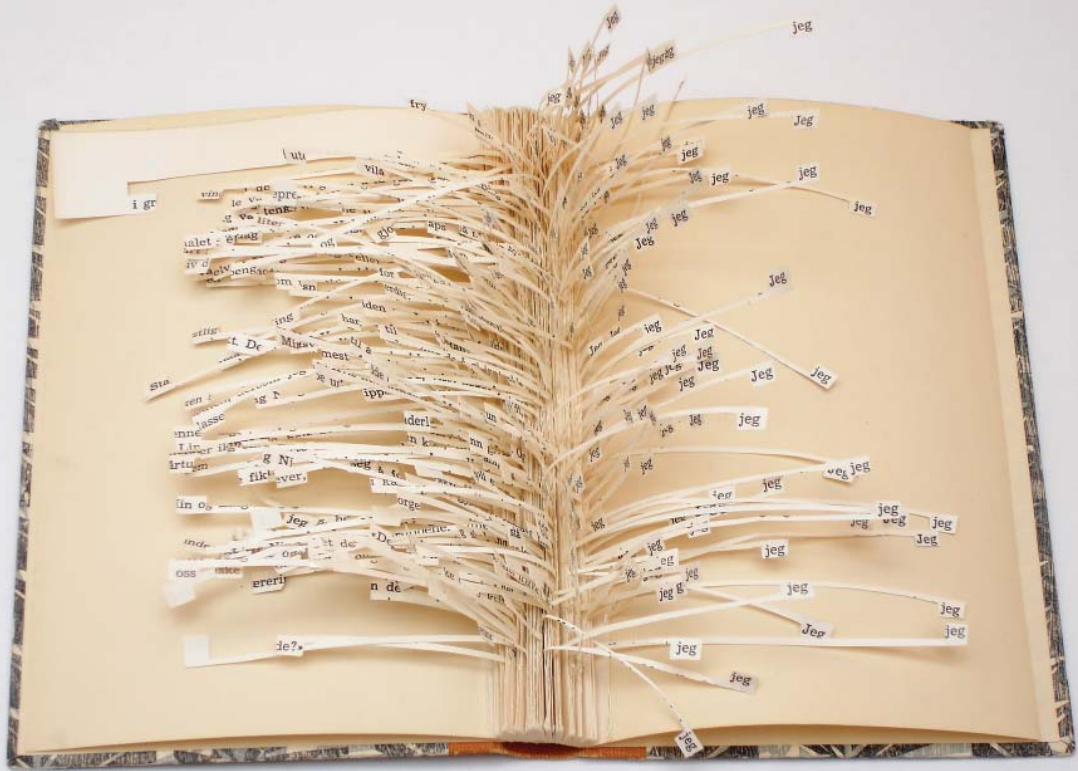
Kunstnerboken er et optimalt tverrestetisk uttrykk. Når jeg har undersøkt kunstnerboken så er det ikke for å finne den essens, men for å si noe om den kvalitet – nettopp som et tverrestetisk uttrykk. Kunstnerboken åpner for en annen erfaring enn både det tradisjonelle kunstverket og den konvensjonelle boken. Kunstnerboken tilbyr nærhet. Man kan fysisk ta på og være nær det estetisk tiltalende. Det er altså en nærhetserfaring som er knyttet til det materielle, kunstnerbokens mening har en taktil dimensjon. Og dette gjør noe med meningsinnholdet. Meningsinnholdet blir ikke mindre viktig, men det blir absolutt annerledes. Mening blir noe som ikke nødvendigvis er knyttet til en hermeneutisk forståelsesmåte. Det som skjer i det tverrestetiske er at erfaringen blir en annen fordi kunsthistoriens iscenesettelsesstrategier får innflytelse på hva litteraturvitenskapen kan analysere seg frem til. Kunstnerbokens kvalitet – som tverrestetisk uttrykk – kan man derfor ikke finne frem til gjennom en ren kunsthistorisk eller litteraturvitenskapelig fagterminologi. Det er gjennom en tverrfaglig tilnæringsmåte at kunstnerboken lar seg forklares.

For å forstå kunstnerboken har jeg altså funnet frem til at det er svært nyttig med en tverrestetisk fagbakgrunn. Det har ledet meg frem til en fremgangsmåte hvor jeg har etablert kunstnerboken ikke forstås et autonomt verk, altså som en avgrenset verden eller et sluttet felt. Kunstnerbokens mening blir ikke forklart som noe essensielt eller som en form for litteraritet. Jeg forklarer kunstnerboken som et heteronomt verk, jeg ser etter kunstnerbokens kvalitet. Og kunstnerbokens kvalitet er at den er et tverrestetisk uttrykk som åpner for en erfaring som er en hendelse. Kunstnerbokens uttrykk er manifestert i bokform, men er et fenomen som er en langt mer flytende størrelse. Den starter med opplevelsen vi har i møtet

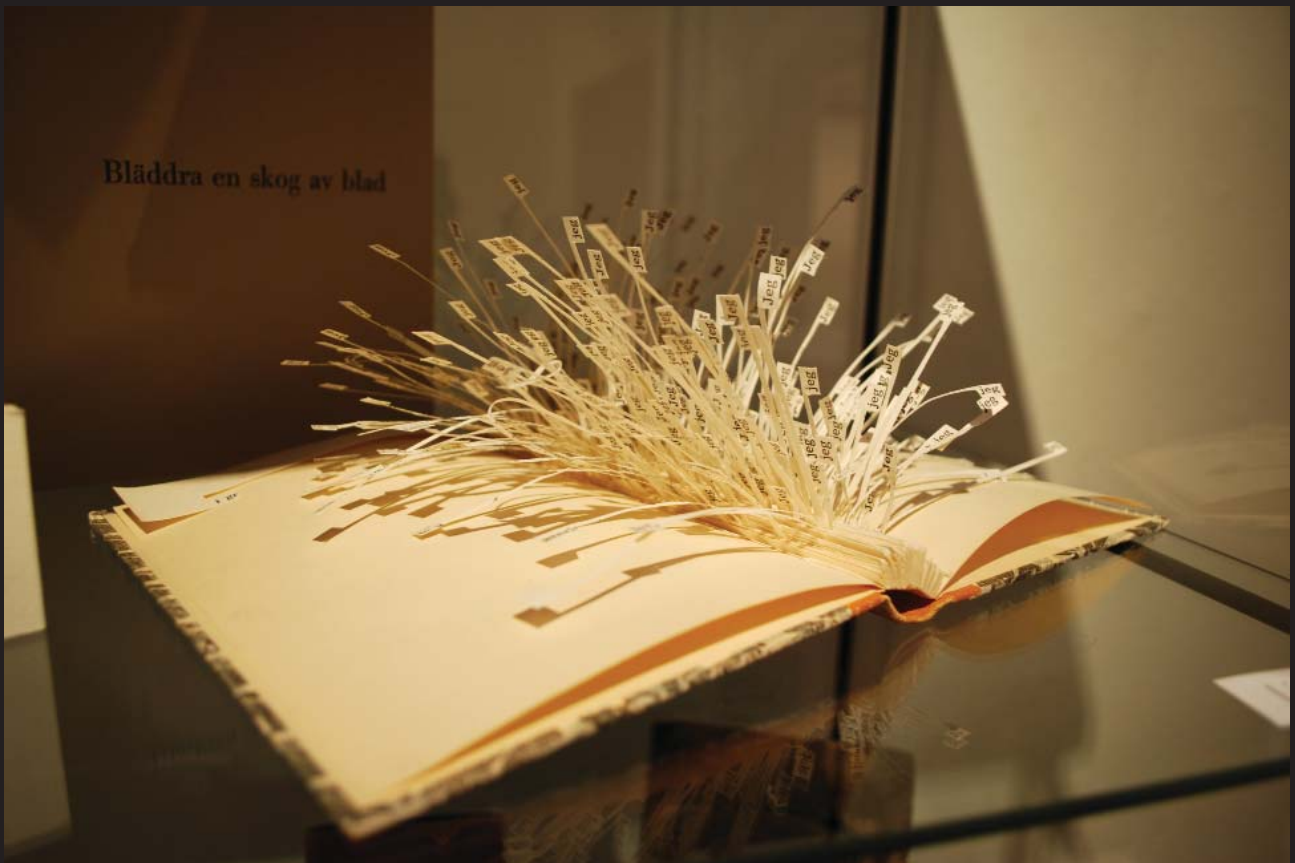
med det materielle, men ender opp som en mer eller mindre sluttet erfaring som vi sitter igjen med som et resultat av vårt vurderende og fortolkende arbeid. Kunstnerboken er på denne måten et verk som mottager og kunstnerisk uttrykk møtes og deltar i – en hendelse. Og dette er kunstnerbokens kvalitet.

Fordi kunstnerboken har den egenskapen at den kan komme mottageren i møte på tvers av institusjonelle grenser, kan den tilby oss å gjøre erfaringer som utvider oss selv og vår forståelse av verden – og den gjør det på en særlig god måte. Kunstnerboken er tilgjengelig, den flyter fritt i verden, sirkulerer midt i blant menneskenes hverdagslige omgivelser, men er likevel kunst. Og det er slik kunsten må være. Den må komme menneskene i møte, fordi de estetiske erfaringene beriker livet. Kunstnerboken bør anerkjennes som en uttrykksform med stort potensial. I vår moderne og digitaliserte verden hvor stadig flere av oss erfarer omgivelsene gjennom om sveipe borti en skjerm blir kunstnerbokens potensial sterkere. Vi er bare mennesker av kjøtt og blod som trenger nærhet til erfaringene. Vi trenger kunstnerbøker som stadig kommer nærmere uten å presse oss, som tilbyr oss å komme i kontakt med et lag av verden som har plass for det uklare, flyktige og skjøre.





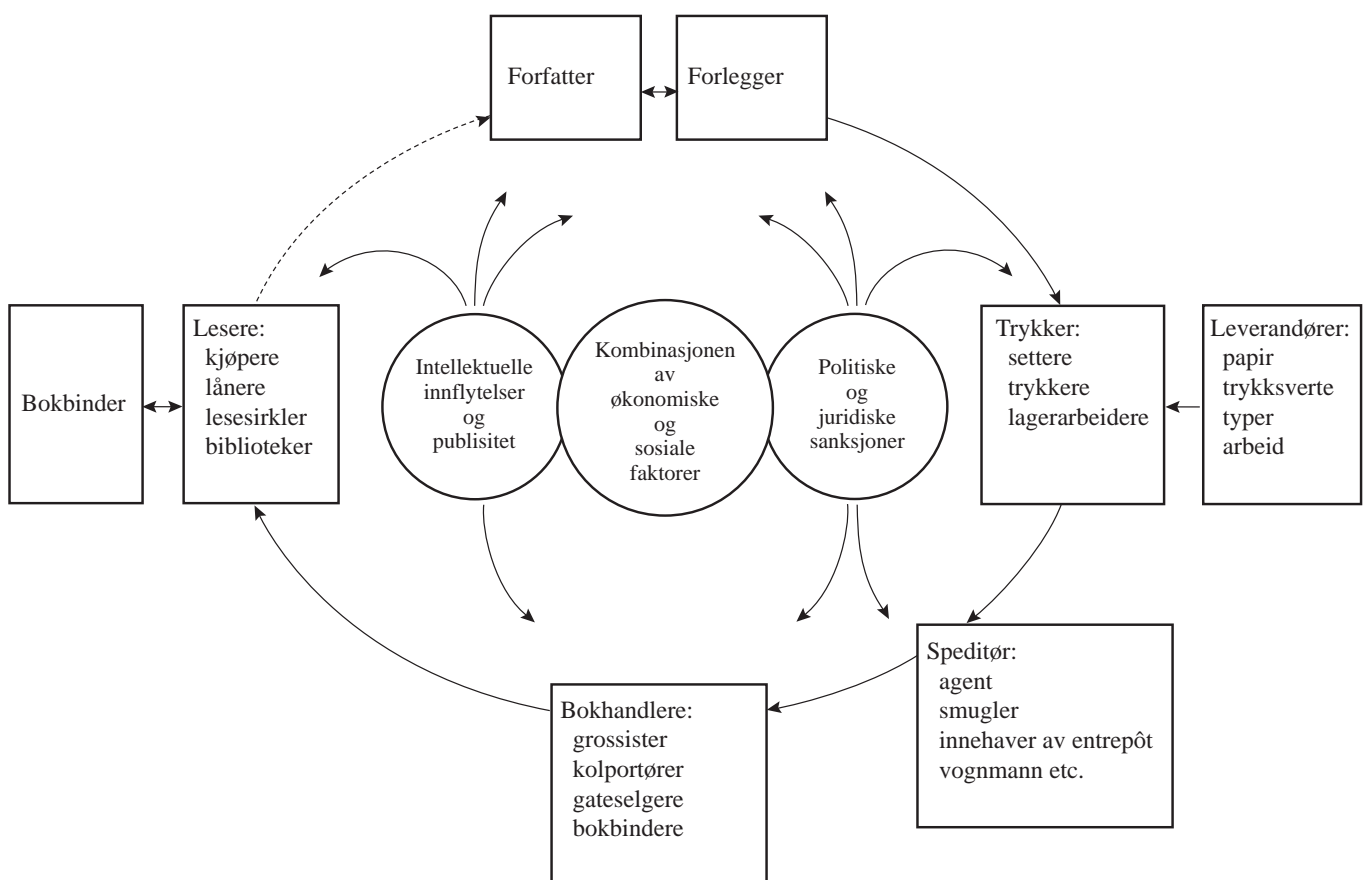
Linda Rønning



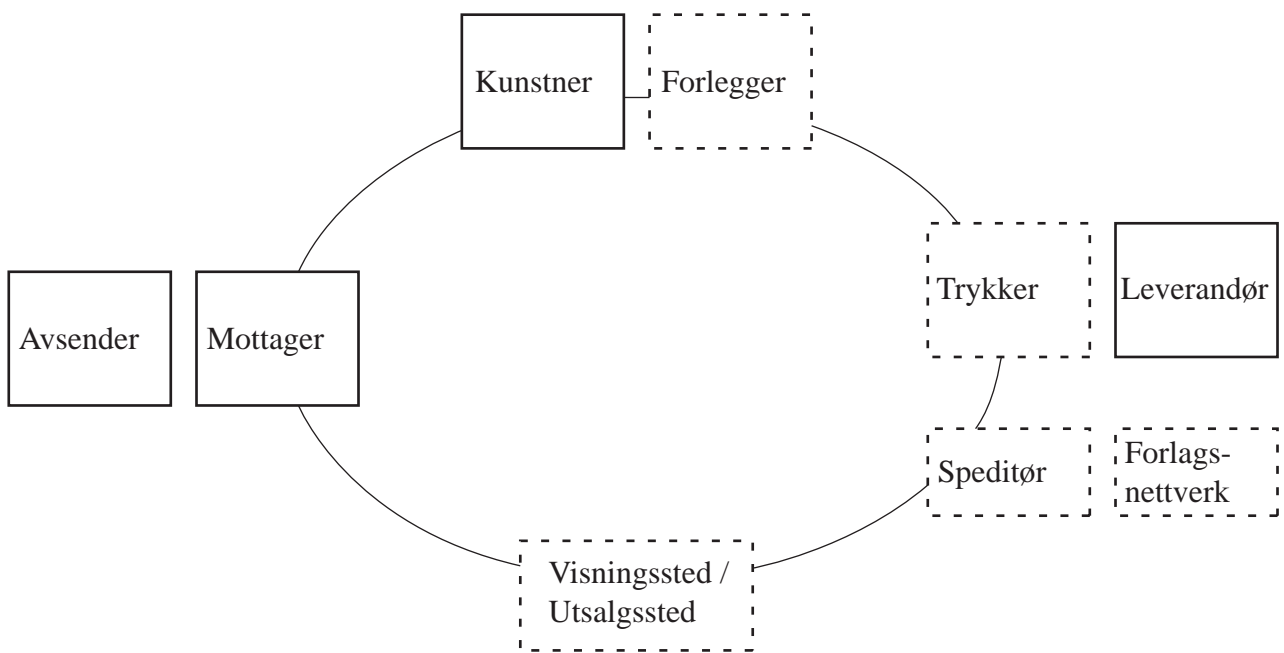
Figur 1: Linda Rønning s. 25



Figur 2: Kim Hiorthøy s. 45



Figur 3: Robert Darntons kommunikasjonskretslop s. 47



Figur 4: Kunstnerbokens kretsløp s. 47





Figur 5: Morten Andersen s. 63

## Litteratur

- Alexander, Thomas M. 1987. *John Dewey's theory of art, experience, and nature: the horizons of feeling*. State University of New York Press: Albany, New York
- Bale, Kjersti 2009. *Estetikk. En innføring*. Pax forlag: Oslo
- Bale, Bø-Rygg (red) 2008. *Estetisk teori. En antologi*. Universitetsforlaget: Oslo
- Danto, Arthur [1964] 2006. *Kunstens avslutning*. Pax forlag: Oslo
- Darnton, Robert 1983. "What is the History of Books?" i Kenneth E. Carpenter (red): *Books and society in history: papers of the Association of College and Research Libraries Rare Books and Manuscript Preconference*. R. R. Bowker Company: New York.
- Dewey, John 1934. *Art as Experience*. George Allen & Unwin Ltd.: London
- Drucker, Johanna 1995: *The Century of Artists' Books*. Granary Books: New York
- Gumbrecht, Hans Ulrich 2004. *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press: California
- Finkelstein, McLeery (ed) 2002. *The book history reader*. Routledge: London
- Genette, Gérard 1997. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge University Press: Cambridge
- Hagen, Erik Bjerck 2003. *Hva er litteraturvitenskap*. Universitetsforlaget: Oslo
- Kjørup, Søren 2000. *Kunstens filosofi – en indføring i æstetik*. Roskilde Universitetsforlag: Roskilde
- Lauf, Phillpot 1998. *Artist/Author: Contemporary artists' books*. American Federation of Arts: New York
- McKenzie, D. F. 1986. "Ch. 1: The Book as an Expressive Form" i: *Bibliography and the sociology of texts*. The British Library: London
- Rem, Tore 2003. *Bokhistorie*. Gyldendal Norsk Forlag AS: Oslo

Shusterman, Richard 1992, *Pragmatist Aesthetics, Living Beauty, Rethinking Art*. Blackwell:  
Oxford UK & Cambridge USA

**Nettsider:**

[www.torpedo.no](http://www.torpedo.no)

<http://www.uio.no/studier/program/estetisk-master/index.xml>

**Kunstverk og kunstnerbøker som det er referert til:**

Edward Ruscha 1962: *Twentysix Gasoline Stations 1962*

Dieter Roth 1968: *Literature Sausage*

Marshall McLuhan 1967: *The Medium is the Massage*

**De tre kunstnerbøkene jeg bruker som eksempler i avhandlingen:**

Linda Rønning 2003: *U. T.*

Kim Hiorthøy 1996: *Book without function*

Morten Andersen 2003: *Days of Night*