

«I am because you are»

Ein studie av portrettmotivet i forfattarskapen til Siri Hustvedt

Kristina Leganger Iversen



Masteroppgåve i allmenn litteraturvitenskap,
Det humanistiske fakultetet,
Institutt for Litteratur, Områdestudium og Europeiske språk.
Rettleiar: Hans H. Skei

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2013

© Kristina Leganger Iversen

Vår 2013

«I am because you are» – Ei studie av portrettmotivet i forfatterskapen til Siri Hustvedt

Kristina Leganger Iversen

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Samandrag

I alle romanane til Siri Hustvedt finn vi portrettet som eit litterært motiv, og i dei fire første av romanane hennar er skildringa av portrett og historiene om korleis dei blei skapte, sentrale. Romankarakterar vert portretterte av kunstnarar i romanen, og portrettet vert dermed eit utgangspunkt både for relasjonar, refleksjonar og diskusjonar. I denne oppgåva vil eg undersøkje portrettmotivet, for å forstå korleis det figurerer i karakterutviklinga og samspelet karakterane i mellom, i tillegg til å undersøkje korleis portrettet tematiserer forholdet mellom identitet og representasjon, etikk og estetikk, sjukdom og kunst. Hovudfokuset i oppgåva er på lesinga av *The Enchantment of Lily Dahl* (1997) og *What I Loved* (2003), romanane til Hustvedt der visuell kunst har størst plass. For å sjå dei lengre linene i forfattarskapen er *The Blindfold* (1992) og *The Sorrows of an American* (2005) nytta som innramming.

Oppgåva startar med eit tredelt teorikapittel. Kapitlet byrjar med ei definerings- og drøfting av portrettsjangeren der Cynthia Freeland si bok *Portraits and Persons* (2010) vert nytta som utgangspunkt. Vidare vil eg undersøkje nokre sentrale poeng i essayistikken til Hustvedt. Her vil eg først undersøkje Hustvedt sin idé om kunsten som intersubjektiv, før eg går nærare inn på korleis ho meiner kunsten figurerer i relasjonane mellom menneske: Hustvedt er oppteken av Martin Buber og hans omgrep «the Between», og i oppgåva nyttar eg dette til forstå korleis portretta vert representative for kunstnaren som har skapt dei, personane som er avbilda, og forholdet dei to imellom.

Takk til:

Hans H. Skei

for rettleiinga

Mamma, Pappa og Torbjørn

for støtte, pengar og kommentarar undervegs

Henning

for distraksjonar i desperasjonen

Elin, Marte, Gunvor, Silje, Louisa, Eivind, Linn

for livreddande kaffi- og lønsjpausar

og sist men ikkje minst til Synnøve

for språkvask på nitti gradar

så rein har eg vel aldri vore

Innhald

Samandrag.....	ii
Takk til:	iv
Innhald.....	vi
1 Innleiing og problemstilling.....	1
2 Teoretisk bakgrunnsmateriale.....	5
2.1 Akademiske arbeid om forfattarskapen til Hustvedt.....	5
2.2 Filosofiske og estetiske teoriar om portrettet	6
2.3 Kunsten som intersubjektivt rom i Hustvedts essayistikk.....	9
2.4 The Between og Freud's Playground.....	14
3 The Blindfold	19
3.1 Introduksjon – Etableringa av portrettmotivet i debutromanen.....	19
3.2 Dei to portretta	19
4 The Enchantment of Lily Dahl	25
4.1 Introduksjon – Røynd, representasjon og levd liv	25
4.2 Edward Shapiro – Portretta, liva og måleria.....	26
4.2.1 Portrettet av Dolores – spørsmålet om ansvar.....	29
4.2.2 Portrettet av Mabel Wasley – spørsmålet om omsorg.....	31
4.2.3 Ser Edward menneske eller berre motiv?.....	34
4.3 Martin Petersen – grensene brest	36
4.3.1 Dokka til Martin Petersen – Ei lekamleggjering av «The Between».....	37
4.3.2 Sjølvmordet – Ein ny performance?.....	44
5 What I Loved	47
5.1 Introduksjon – Subjektivitet, integritet og empati.....	47
5.2 William Wechsler – kunstnaren som tematiserer portrettet i verka sine	48
5.2.1 Hysteriverket til Bill: Tematiseringa av sjukdomsportretta.....	51
5.2.2 Forholdet mellom representasjonen av sjukdom og sjukdomen sjølv.....	56
5.3 Teddy Giles – Valdsestetikk av estetisert vald.....	58
5.3.1 Massakren – Giles som kunstnar og valdsmann.....	58
5.3.2 Giles og forholdet mellom liv og verk.....	62
5.3.3 Giles si øydelegging av portrettet av Mark	63
5.3.4 Mordet på Rafael: Eit verk?.....	66
5.4 Mark – Eit portrett utan subjekt.....	68
5.4.1 Mark som sjølvscenesettar.....	69

5.4.2 Mark som The Changeling.....	74
6 The Sorrows of an American	78
6.1 Innleiing – Portrettet i ein terapisisituasjon.....	78
6.2 Jeffrey Lane – portrettet og provokasjon.....	79
7 Oppsummering og konklusjon:.....	84
7.1 Portrettmotiv og karakter- og relasjonsutvikling.....	84
7.2 Portrettmotivet og tematiseringa av identitet, representasjon, etikk og estetikk.....	86
7.3 Portrettmotivet – repetisjon, variasjon eller utvikling?.....	87
7.4 Romanen som leikeplass.....	90
8 Litteraturliste.....	93
8.1.1 Primærlitteratur:	93
8.1.2 Sekundærlitteratur.....	93

1 Innleiing og problemstilling

Forfattarskapen til Siri Hustvedt tel fem romanar, fem essaysamlingar, og ei diktsamling. Både romanane og essaysamlingane syner ein analytisk og akademisk forfattar med eit vell av interesser, der kunst, psykologi og filosofi kanskje er blant dei mest sentrale. I romanane utforskar ho desse temaa gjennom historier og forteljingar, og freistar å forstå korleis desse fenomenane tek del i og påverkar liva våre. Les ein forfattarskapen hennar – både romanane og essayistikken – vil ein sjå til dels store overlappingar mellom hennar eiga røynsle og røynslene til romanfigurane hennar, så vel som fleire gjentakningar: Forfattarskapen til Hustvedt er full av litterære motiv som blir vovne inn i tekstene, igjen og igjen. Hustvedt er ein forfattar som gjerne analyserer og kommenterer si eiga forfattargjerning, som særskilt i essaysamlingane raust deler av eigne historier, og ikkje er redd for å fortelje om det når hennar eigne røynsler er grunn for fiksjonen. Likevel er ho ikkje ein forfattar som fortolkar eller hevdar å forstå sine eigne verk: Når ho brukar eiga røynsle, er det for å opne for nye refleksjonar og spørsmål, heller enn for å lukke igjen med eintydige svar. Eit av dei store spørsmåla, både i romanane og essayistikken til Hustvedt, er korleis menneske møter kunst, og gjennom kunsten, kvarandre.

Det er desse to spørsmåla som var utgangspunktet for denne masteroppgåva. Ettersom spørsmåla er alt for store – som så mange spørsmål i utgangspunktet er – leita eg etter eit vis å sjå korleis denne problematikken nedfelte seg i litteraturen, i forteljingane, i historiene, og i dei møta som finst der. Etter å ha lese, skrive og tenkt ein heil del på dei kunstrøynslene som vert skildra i bøkene, kom eg fram til at det var eit attendevendande motiv som verka å vere svært sentralt i forfattarskapen, som på svært poengtert vis omhandla spørsmåla om måtane menneske møter kunst, og gjennom kunsten kvarandre. Dette motivet er portrettmotivet, og det er dette som skal undersøkjast i denne oppgåva.

Portrettmotivet går stadig igjen i dei fire første romanane til Siri Hustvedt. Anten det er kunstnarar som gjer avtalar om å portrettere folk, eller det er kunstnarar som avbildar folk utan deira kjennskap og samtykke, skildrar romanane den prosessen det er å bli portrettert, og slik bli ein del av eit anna menneske sitt kunstneriske verk. Dette er sjeldan ukompliserte prosessar for dei involverte. Portrettet set i gang ei rekke refleksjonar og samtalar omkring forholdet mellom portrettør og portrettsubjekt, og mellom portrettsubjektet og dei som skal sjå biletet. Det er desse situasjonane, refleksjonane og samtalane som er fokus for denne oppgåva, der eg freistar å finne ut kva portrettmotivet har å seie for karakterane si sjølvforståing, og deira utvikling i forhold til seg sjølv og andre. Parallelt med dette vil eg i

oppgåva utforske tematiseringa av emne som identitet, representasjon, etikk og estetikk, ettersom dette er emne som stadig vert diskuterte av romanpersonane.

Portrettet er særskilt interessant fordi det synleggjer kor intersubjektiv visuell kunst kan vere: To (eller fleire) menneske møtest, den eine lagar eit (kunst-)portrett av den andre, og det ferdige resultatet er eit objekt som representerer dei begge to: både den portretterte personen og kunstnaren som har laga portrettet. Nett det at eitt verk representerer to menneske, at kunstnaren låner utsjånaden til portrettsubjektet til sitt eiga estetiske prosjekt, gjer portrettet og portrettsituasjonen særskilt interessant. At eg har valt ut portrettmotivet som fokus for ei forfattarskapsundersøking, tyder likevel ikkje at portrettmotivet vert vurdert som *det* viktigaste eller mest sentrale motivet i forfattarskapen – ei slik vurdering ville krevje tid til å vurdere alle dei forskjellige motiva opp mot kvarandre, og det er eit prosjekt større enn denne oppgåva. Ønsket er først og fremst å syne at portrettmotivet er eit viktig motiv som går igjen gjennom forfattarskapen, og eit godt utgangspunkt for å sjå på nokre av dei sentrale tematikkane i romanane. Dette gjev følgjande problemstilling:

Denne oppgåva studerer portrettmotivet i forfattarskapen til Siri Hustvedt. Oppgåva har tre delmål og fokus i undersøkinga: korleis portrettmotivet verkar inn på karakterutviklinga og forholdet karakterane imellom (1), og korleis portrettmotivet figurerer i tematiseringa av forholdet mellom representasjon og identitet, etikk og estetikk (2). Sist, men ikkje minst, vil oppgåva vurdere om portrettmotivet vert repetert, variert, eller utvikla forfattarskapen gjennom (3).

I alle dei fire romanane vert det som nemnd skapt portrett. Oppgåva er strukturert med eit kapittel for kvar bok, i kronologisk rekkefølge. Ettersom grundige lesingar av fire romanar er vanskeleg innanfor rammene for ei masteroppgåve, har eg valt å fokusere på dei to romanane der kunst og kunstpraksis har størst plass, og der det blir skapt og diskutert flest portrett, nemleg *The Enchantment of Lily Dahl* og *What I Loved*. Desse romanane utgjer hovuddelen av lesinga mi. For å ramme inn desse lesingane og syne større liner i forfattarskapen, gjer eg to kortare lesingar av *The Blindfold* og *The Sorrows of an American*. Eg nyttar *The Blindfold* til å syne korleis portrettmotivet vert etablert i forfattarskapen, medan *The Sorrows of an American* avsluttar studien. I *The Sorrows of an American* blir portrettet – for første gang – ein del av ein terapisisituasjon, og eg meiner boka er eit godt sluttpunkt av den grunn. I *The Blindfold* startar Iris sin sjukdom med eit portrett, medan portrettet i *The Sorrows of an American* vert eit verktøy i ein tilfriskingsprosess.

I *The Enchantment of Lily Dahl* skal vi sjå på to forskjellige portrettsituasjonar. Den første er portrettserien «Webster», der Edward Shapiro – som er kjærasten til hovudpersonen Lily Dahl – portretterer småbyen gjennom portrett av fire av innbyggjarane. I portretta teiknar

Edward inn delar av livshistoria til portrettsubjekta sine. Her ser eg særskilt på portretta av Dolores Wachobsky og Mabel Wasley, og korleis dei erfarer den eksistensielle og krevjande portrettsituasjonen. Vidare undersøker eg korleis portretta påverkar og formar forholda mellom portrettør og portrettsubjekt, og mellom portrettsubjekta og dei som ser bileta. Den andre portrettsituasjonen omhandlar «portrettet» Martin Petersen lagar av Lily Dahl. Eg skriv «portrett» med hermeteikn fordi portrettet er i form av ei dokke laga i løyndom, som blir sett rundt omkring i den vesle byen, utan at folk veit at det er ei dokke dei ser. Historia med dokka, Lily og Martin tematiserer portrettet og forholdet mellom røynd, fiksjon og sjukdom, ettersom det ikkje er klart om Martin er medviten om at det han har skapt er eit portrett og ein representasjon, ikkje eit levande vesen.

I *What I Loved* ser eg på fleire verk laga av dei to kunstnarane William Wechsler (seinare kalla «Bill») og Teddy Giles. Begge kunstnarane tematiserer forholdet mellom kunstnar og portrettsubjekt, gjennom både portrett, sjølvportrett og andre verk. Av Bill sine verk vil eg fokusere på «sjølvportrettet» han målar av Violet, som startar romanen, og hysteriverket, fordi dei begge tematiserer forholdet mellom kunstnar og subjekt. Av Teddy Giles sine verk startar eg med å undersøkje den første utstillinga han har hos galleristen Larry Finder, der Giles gjennom sjølvportrett framstiller seg som valdsmannen bak ein massakre. I verka sine brukar Giles både av sjølvportrett og fotografi av andre til å tematisere forholdet mellom representasjon og konstruksjon av identitet, og forholdet mellom representasjonen av vald og valden. Giles utfører i slutten av boka eit mord, noko som vidare synleggjer vanskane med å vurdere og forstå forholdet mellom han, sjølvframstillinga hans, og den kunsten han har laga.

For å legge eit grunnlag for undersøkinga av portrettmotivet har eg valt å innleie oppgåva med eit teorikapittel. Dette er tredelt: Først startar eg med å undersøkje andre akademiske arbeid om forfattarskapen til Siri Hustvedt (2). Målet med dette er å sjå kva som har vore fokus for tidlegare forskning, og argumentere for at eit fokus på portrettmotivet er ei ny vinkling for å studere sentrale problemstillingar i forfattarskapen. Deretter går eg gjennom nokre av dei sentrale teoriane om portrettet – her vil særskilt filosof Cynthia Freeland og hennar bok *Portraits and Persons* (2010) vere i fokus – for å syne kvifor portrettet, og den litterære skildringa av portrettprosessen, kan vere eit særskilt givande utgangspunkt for å studere ei rekke filosofiske og litterære problemstillingar (2). Til sist vil eg gjere ei kort lesing av essayistikken til Siri Hustvedt, for å tydeleggjere korleis portrettmotivet kan lesast som ei større tematisering av kunsten som intersubjektiv. Her vil eg kort gjennomgå to sentrale omgrep frå Hustvedt sine essay om kunst, nemlig Martin Buber sitt omgrep «the Between» og Sigmund Freud sitt omgrep «the Playground», for å syne korleis Hustvedt si forståing av

kunsten som intersubjektiv kan hjelpe oss å forstå kva som er på spel i romanane i møte med portrettet.

2 Teoretisk bakgrunnsmateriale

I dette kapitlet vil eg gje eit oversyn over dei teoretiske perspektiva som er sentrale for problemstillinga. Eg vil starte med å avgrense oppgåva opp mot andre akademiske arbeid om forfattarskapen til Hustvedt, for å syne at portrettmotivet tidlegare har vore lite i fokus. Deretter tek eg føre meg portretteori og ser på korleis portrettet er blitt diskutert ut i frå sentrale estetiske og filosofiske problemstillingar. Her vil eg legge hovudvekta på filosof Cynthia Freeland og hennar bok *Portraits and Persons* (2010). Eg avsluttar med å sjå på essayistikken til Hustvedt. Hustvedt skriv ikkje eksplisitt om portrettet eller portrettmotiv, og målet er ikkje å bruke romanane til å illustrere hennar essayistiske og kunstvitskaplege poeng, men heller å syne korleis Hustvedt sjølv reflekterer om estetikk, og forholdet mellom verk og menneske. Det er to sentrale omgrep i essaya eg skal sjå på som er særskilt viktige i romanane til Hustvedt: Martin Buber sitt omgrep om mellomrommet, «the Between», og Sigmund Freud sitt omgrep om leikeplassen, «the Playground». Eg vil både undersøkje omgrepa nærare, og kort syne korleis desse figurerer i romanane.

2.1 Akademiske arbeid om forfattarskapen til Hustvedt

Portrettmotivet har – etter det eg kan finne¹ – ikkje vore fokus for artiklar eller studiar som omhandlar forfattarskapen til Siri Hustvedt. I det heile er det skrive relativt lite om forfattarskapen frå akademisk hald. Blant det vesle som er skrive, er berre ein forfattarskapsstudie basert på fleire romanar: Masteroppgåva til Melhus (2011) studerer rolla dei visuelle verka og ekfrasen har i romanane *The Enchantment of Lily Dahl*, *What I Loved* og *The Sorrows of an American*. Andre artiklar og oppgåver tek føre seg enkeltromanar, og ulike perspektiv og tematikkar i lys av desse. Blant desse er det eit mindretal som tek føre seg rolla til visuell kunst: Artikkelen til Grønstad (2012) fokuserer på korleis *What I Loved* utfordrar ekfraseomgrepet og syner behovet for nye teoriar om ekfrase. Masteroppgåva til Østenstad (2002) fokuserer på fordoblingar og ekfrase i romanen, medan Zaph (2008) i sitt kapittel *What I Loved* fokuserer på korleis forholdet mellom den postmoderne kunsten og etikken vert tematisert i romanen. Alle tre fokuserer utelukkande på *What I Loved*, den av Hustvedt sine romanar som i størst grad har kunsten i sentrum, og to av desse nyttar ekfrasen som teoretisk verktøy til å forstå rolla kunsten har i romanen.

I tillegg til det som er skrive om kunsten og rolla hans i forfattarskapen, er det skrive fleire tekster som ser på enkeltromanar ut i frå andre problemstillingar og tematikkar. Særskilt

¹ Med bakgrunn i søk i Bibsys, MLA, Literature Online, Primo, JSTOR, mfl

om *The Blindfold* (1992) er det skrive fleire artiklar som fokuserer på forholdet mellom makt, attrå, kjønn, paranoia og identitet: Jameson (2010) skriv i artikkelen om korleis makt og attrå i romanen er sterkt knytt til hovudpersonen Iris sitt syn på seg sjølv. Dette liknar perspektivet i masteroppgåva til Alm (2007), der kvinna si rolle som den Andre blir nytta til å forstå den utsette posisjonen Iris er i, og i oppgåva til Marianne Mørkedal (2002), som undersøker kjønn og identitet i *The Blindfold* og Liv Ullmans *Før du sovner. The Enchantment of Lily Dahl* er utgangspunkt for masteroppgåva til Fossåskaret (2002), som fokuserer på det intertekstuelle forholdet mellom romanen og *A Midsummer Night's Dream*, skodespelet som blir sett opp i romanen. Om *The Sorrows of An American* (2008) har eg ikkje funne andre arbeid enn det kapittelet Melhus (2011) vier til boka i sin forfattarskapsstudie.

Dette vesle oversynet over akademiske arbeid om Hustvedt og hennar verk er meint å syne to ting: at portrettmotivet ikkje har vore i fokus, og at det ikkje har vore tilstrekkeleg med arbeid om Hustvedt sin forfattarskap, ei heller måten kunsten figurerer på i denne. Blant dei som har skrive om den visuelle kunsten har ekfrasen vore den sentrale perspektivet, og i mindre grad har det vore fokusert på kunsten som intersubjektiv. Vidare vil eg argumentere for at portrettmotivet framsyner svært mange av dei tematikkane andre har fokusert på: Forholdet mellom identitet, subjektivitet, representasjon, makt og etikk er aspekt som vert eksplisitt tematisert i relasjon til portrettmotivet, gjerne gjennom diskusjonar karakterane imellom. Min tese er derfor at portrettmotivet er ein ny og særst godt eigna inngangsport for å sjå på nokre sentrale aspekt ved Hustvedt sine romanar.

2.2 Filosofiske og estetiske teoriar om portrettet

Det er to måtar å argumentere for å studere portrettmotivet i forfattarskapen til Hustvedt. Den eine, som sjølvstundt er den viktigaste, er at motivet vert repetert gjennom forfattarskapen, og er svært sentral for tematikkane i denne. Den andre måten å argumentere for å sjå på nett portrettmotivet, i staden for ha eit større fokus på «kunst» (som Melhus vel i si oppgåve), eller eit fokus på ekfrasen (som fleire har valt i arbeidet med spesifikke bøker), er gjennom å fasthalde at portrettet er den visuelle kunstforma som kanskje på best vis syner kunsten som intersubjektiv: Portrettet er den visuelle sjangeren som på best måte syner kunsten som eit fenomen som tek plass imellom menneske. Sjølv om dette ikkje i hovudsak er ei oppgåve om portrettet som sjanger (men om portrettmotivet i eit sett romanar), kan det vere ryddig å starte med å definere nett *kva* eit portrett er, og nett *kvifor* portrettet er eit spesielt godt utgangspunkt for å studere forholdet mellom kunst, menneske, identitet og representasjon.

Portrettet er emnet for filosof Cynthia Freeland i artikkelen «Portraits in Painting and

Photography» (2007) og boka *Portraits and Persons* (2010), ei av dei få bøkene som tek føre seg aspektet frå eit filosofisk heller enn kunsthistorisk utgangspunkt. Freeland skriv om portrettet for å undersøkje korleis det tematiserer sentrale filosofiske problemstillingar som forholdet mellom subjekt og objekt, identitet og representasjon og hjerne og sinn. Ho definerer portrettet ut i frå tre aspekt ved det: at det er ein visuell representasjon av eit levande vesen (1), som syner subjektet sin indre tilstand (2) (Freeland 2010, 5), og der subjektet medvite presenterer seg for kunstnaren (3) (Freeland 2010, 17). Dei to første aspekta er lette å akseptere, men det tredje er vanskelegare, ettersom det til dømes vil utelukke portrett teikna frå minne, eller portrett tekne av folk som ikkje var klare over det, til dømes gjennom fotografering frå avstand eller fotografering av eit søvande portrettsubjekt.

Problemet med definisjonen, og det tredje leddet, er at det er vanskeleg å vite om portrettsubjektet medvite presenterte seg (eller poserte) for portrettøren: Bileta kan i ulik grad *gje uttrykk* for ei slik medviten posering, men det er likevel vanskeleg å vite om modellen visste om fotografen og var medviten om at fotografiet blei teke. Freeland har dette tredje aspektet for å utelukke foto av dyr som portrett, men spørsmålet er om ikkje dette kravet i sin strengaste forstand ville utelukke portrett av små barn, ettersom det er usikkert kor medvitne dei er om fotografa som blir tekne av dei. I forfattarskapen til Hustvedt ser vi mange døme på verk som *blir oppfatta* som portrett trass i at portrettsubjektet ikkje har stått modell for desse. For å gjere det enkelt vil eg i oppgåva kalle alle bilete som tilfredsstillar aspekt ein og to i definisjonen til Freeland for portrett, og sjå på det tredje aspektet som *ein ideell faktor*. *Ideelt sett* er portrettsubjektet medviten om at portrettet blir skapt, og *ideelt sett* har portrettsubjektet kontroll over sjølvframstillinga gjennom posering, val av klede, og liknande. I portrettsituasjonane i romanane kjenner fleire av portrettsubjekta kontrolltap i møte med kunstnaren i portrettsituasjonen, trass i at dei ofte samtykke til portretta som blir skap av dei.

Om enn det er problem med Freeland sin definisjon, er det eit av få forsøk på å definere portrett i filosofisk tradisjon, og det er lett å sjå at hennar definisjon er retta mot portrettet som *situasjon* og *relasjon* heller enn som eit sett visuelle konvensjonar. I Freeland sitt narrativ vert portrettet skapt ut av eit ønske om nærvere, og om å forevige, eller forlengje, ein person sitt ytre: Portrettet skapar ein illusjon om at vi kan bere menneske med oss, eller at andre kan bere oss med seg, etter at den portretterte er borte (Freeland 2010, 43). Det er nett desse relasjonelle og eksistensielle aspekta ved portrettet som vekte Freeland si interesse. Portrettet tematiserer dei klassiske filosofiske problemstillingane om forholdet mellom subjekt og objekt, portrettsubjekt og kunstnar. Dessutan meiner Freeland at portrettet er eigna til å utforske forholdet mellom sinn og hjerne, fordi ho meiner ein kan forstå eit portrett som subjektivitet nedfelt i materie (Freeland 2010, 1). For Freeland er det nett relasjonen portrettet

krev som gjer det særskilt interessant: Portrettet er eit møte mellom eit portrettsubjekt og ein portrettør, eit møte mellom to som skal gje utslag i eit objekt som skal representere dei begge: «The portrait encompasses distinct and even contradictory aims: to reveal the sitter's subjectivity or self-conception; and to exhibit the artist's skill, expressive ability, and to some extent, views on art (Freeland 2007, 97)».

Vekta av interessa til dei to partane, portrettør og portrettsubjekt, har vore forskjellig i historia. I artikkelen frå 2007 skisserer Freeland kjapt opp ei historie for portrettsjangeren, med utgangspunkt i Norbert Schneider si bok *The Art of the Portrait. Masterpieces of European Portrait-painting 1420-1670* (2002), der dei første portretta vert daterte attende til oldtidens Egypt. Først i mellomalderen dukka det opp portrett som ville tilfredsstillе hennar eigen definisjon, der individualitet og personleg psykologi i større grad blir synleg i portretta, trass i at målarer historisk hadde mindre å seie enn portrettsubjektet (som gjerne var den som betalte for biletet). Startpunktet for den samtidige kunstnariske portrettpraksisen, der målet er å skape eit kunstverk (i kontrast til den kommersielle/familiære portrettpraksisen der ein skapar bilete til privat bruk), set Freeland med Matisse, som ho reknar for å vere den første kunstnaren som *sjølv* freista å avgjere rammene for portrettsituasjonen gjennom kontraktar med sine modellar. Dette løyste likevel ikkje konflikten mellom kunstnar og modell, ettersom dei begge sjeldan blei nøgde: «Even so, Matisse remained frustrated by the expectations of sitters in portrait painting, and stopped painting portraits after 1924» (Freeland 2007, 97).

Når portrettet ikkje lenger berre var ei form for betalt arbeid tinga av portrettsubjektet, vert det opna for ein ny relasjon mellom kunstnar og modell, der fordelinga av makta mellom dei to vert uklar: Kven skal avgjere korleis portrettet skal sjå ut? Nett den uklare maktbalansen pregar alle portrettsituasjonane i forfattarskapen til Hustvedt, der viljen til kunstnaren og omsynet til kunsten, verkar å ha blitt viktigare enn omsynet til dei personane som vert avbilda. I møte med ein kunst som i Hustvedt sitt univers er fri, vert det usikkert kva rett portrettsubjektet har til å få sine ønske og behov ivaretekne, noko som ofte fører til konflikt mellom målar og modell. I forfattarskapen spring ei rekke refleksjonar ut av den smått paradoksale situasjonen der kunsten er fri, men kunstnaren ikkje er det: I kunsten kan kva som helst skje og bli avbilda, men vala til kunstnaren får konsekvensar for forholda hans til andre menneske. Det er reglar for kva ein kunstnar kan gjere, men ingen reglar for kunsten.

At kunstnaren og portrettsubjektet ikkje alltid har dei same interessene, eller dei same måla, blir tydeleg i introduksjonen til ein artikkel av John Loughery, «Portraiture: Public and Private Lives» (1999). I artikkelen startar Loughery med ein relativt skarp definisjon av kva som utgjer *eit vellykka* portrett:

Rather, a portrait worth anyone's time should evoke the spirit or inner life of the individual, or what we take to be the artist's version of that spirit; it should make us urgently desire to know more about the sitter; or it might suggest a wider symbolic connection even as we are pondering a specific individual, in the way that Holbein's *Erasmus* or a Weimar portrait by Otto Dix brings an entire vivid culture to mind. In short, a good portrait painter needs to be a craftsman, storyteller, mythmaker, psychologist, *obsessive prober*—a true biographer, a *seeker for (or inventor of)* "the figure in the carpet" (Loughery 1999, 439, mine kursiveringar).

Portrettøren blir her samanlikna med handverkar, forteljar, myteskapar, psykolog, biograf, og kanskje mest interessant: ein pågåande undersøklar, som søkjer etter (eller skapar) «figuren i teppet». Portrettøren blir her skildra som ein som nesten aggressivt både undersøker og avdekkjer subjektet sitt for å kunne fange eit skjær av individualiteten hans, eller skape dette skjæret av individualitet, om personen sjølv skulle mangle det. Referansen til «the figure in the carpet» – ei novelle av Henry James (1986) der hovudpersonen heile tida freistar å finne den løynde essensen i verka til favorittforfattaren sin – understrekar det mysteriet Loughery meiner at eit kvar godt portrett må skape i møte med sjåaren, denne kjensla av at det finst ein løyndom i det portrettede subjektet som er utilgjengeleg for sjåaren. Det verkar klart at det krevst mykje av ein portrettør om han skal avbilde mysteriet i tillegg til mennesket, dessutan verkar denne prosessen ikkje berre enkel for den portrettede: å bli utsett for ein portrettør som er besett av å undersøke og grave i subjektet (*obsessiv prober* som Loughery skriv), for å finne det som får det til å skilje seg ut. Det er kanskje ikkje kven som helst som ønskjer den merksemda og det blikket på seg.

Det er i dette komplekse landskapet at portrettmotivet til Siri Hustvedt spelar seg ut. Portrettmotivet skapar diskusjonar om portrettet *representerer* eller *skapar* identitet, og om og korleis omsynet til portrettsubjektet bør vektast. Blant portretta finn vi både måleri eller foto som vert skapte under meir eller mindre klare avtalar med dei portrettede, og portrett som vert skapte utan at dei portrettede har samtykt. For alle karakterane vert møta med portretta personlege, utfordrande og eksistensielle, fordi portretta både blir konfrontasjon med korleis andre ser dei og eit lekamleg spor etter relasjonen deira. I forfattarskapen vil vi sjå korleis portretta ikkje berre avbildar eit menneske i ein spesifikt augneblink, men òg påverkar denne personen, både gjennom å endre måten personen tenkjer om seg sjølv, og forholde personen har til dei andre romankarakterane.

2.3 Kunsten som intersubjektivt rom i Hustvedts essayistikk

Trass i at det er portrettmotivet i Hustvedt sine skjønnlitterære romanar som er fokus i oppgåva, tykkjer eg det er på sin plass å undersøke det kunstsynet som kjem fram i Hustvedt

sin essaystikk. Eg meiner det er interessant å sjå på samspelet mellom dei idéane og tankane Hustvedt formulerer i essaya, og dei historiene og skildringane som finst i romanane. Utgangspunktet er ei tru på at det finst noko eige og særlege som utspelar seg i skjønnlitteraturen, men som det kanskje er lettast å sjå kimen av i essayistikken.

Hustvedt skriv ikkje eksplisitt om portrettet som sjanger i sine essays, så det er ikkje snakk om å overføre teoretiske poeng direkte frå essayistikken til lesinga av dei skjønnlitterære verka hennar. I essayistikken skriv Hustvedt om sine møte med, og tolkingar av, einskilde verk og kunstnarar, i tillegg til meir generelle refleksjonar om kunst, erfaring og subjektivitet: om dei komplekse romma mellom menneske og kunst, om dei biologiske, psykologiske og nevrologiske prosessane som rammar inn våre kroppslege erfaringar, og som ligg til grunn for eit kvart møte med menneske og kunstverk. Kunst vert for Hustvedt alltid forstått som eit intensjonelt produkt, alltid skapt for eit anna menneske si erkjenning:

Producing art includes a drive to make something, an embodied *intentionality*. But art is not possible without intersubjective human experience because art is always a gift made for another, not a specific other, but a generalized other person who is asked to read or listen or look. Art necessarily establishes a relation between the artist and an imaginary reader, viewer or listener; it is inherently dialogical (Hustvedt 2012, 342).

Det er fleire omgrep og teoriar det finst spor av i romanane som blir forklarte i essayistikken. Det er særskilt to omgrep som er sentrale i essayistikken, og som samstundes kling som ekko i den skjønnlitterære produksjonen hennar, og som er svært relevante i lesinga av portrettmotivet. Desse omgrepa, «the Between» og «the Playground», stammar frå høvesvis Martin Buber og Sigmund Freud. Omgrepa vert nytta av Hustvedt til å plassere kunsten i det komplekse rommet mellom menneske, eit rom for fantasi, kreativitet, sjukdom og læking. Før eg går nærare inn på essaya og ser korleis Hustvedt knyter desse omgrepa til kunst, kan det vere ryddig å gje to korte døme på korleis ekkoa av desse omgrepa kan sporast i romanane.

Å lese essayistikken til Hustvedt vil dermed kaste lys over romanane hennar, og særskilt gjeld dette for portrettmotivet. Eit godt døme kan vi hente frå *The Enchantment of Lily Dahl* (1997), der Martin Petersen har laga ei dokke som er ein fullskala kopi av hovudpersonen Lily Dahl. Når Martin fortel om dokka, nyttar han omgrepet «between» ofte: «She's the one between» (Hustvedt 1997, 234). Nett den fulle tydinga av forklaringa til Martin kan vere vanskeleg å forstå ut i frå romanen, men veit ein at Hustvedt har vore sær oppteken av Martin Buber og hans omgrep «the Between», så framstår forklaringa til Martin, og dokka han har laga, i eit nytt lys: Dokka kan i dette perspektivet nett vere ei materialisering av «the Between», av relasjonen mellom Martin og Lily og dei ønska og førestillingane Martin har om denne.

Også i andre romanar er omgrepet «the Between» sentralt. Skal ein forstå Violet Blom sitt omgrep *mixing* i frå *What I Loved* (2003), verkar «the Between» som eit godt utgangspunkt. Mixing er eit omgrep Violet brukar for å forklare hysteri, og korleis jentene blei sjuke ikkje utelukkande på grunn av indre, biologiske årsaker, men på grunn av den komplekse blandinga som skjer i mellom menneske når dei møter kvarandre. *Mixing* er eit omgrep som syner den psykiske (i motsetnad til den nevrologiske eller psykiatriske) sjukdomsprosessen som skjer som følgje av relasjonar menneske imellom. Denne idéen verkar nesten direkte importert frå Buber: Når folk blir psykisk sjuke, skriv essayisten Hustvedt, er årsaka for Buber å finne i «the Between», i måten folk samhandlar på (Hustvedt 2012, 202). «The Between» er òg eit viktig omgrep for å forstå kva som skjer i kunsten, og kva som kan skje i portrettsituasjonen: I *What I Loved* skal vi sjå korleis portrettet spela ei viktig rolle i skapnaden av hysteriet og hysteridiagnosen, ein tematikk som vert eksplisitt gjennom hysteriverket til Bill.

Samstundes kan ein argumentere for at «the Between» er eit viktig omgrep skal ein forstå alle portretta i forfattarskapen. Som Freeland understreka, representerer portrettet alltid både portrettøren, den portrettede, og deira møte. Det endelege resultatet er dermed eit utslag av «the Between», av rommet der to menneske møtest, samhandlar, og kjempar seg imellom om reglane for spelet, roller og representasjon. Leikeplassen, «the Playground» er eit omgrep Hustvedt låner frå Sigmund Freud som for han illustrerer rommet mellom terapeut og pasient, staden der transferens og mottransferens blir spela ut. Leikeplassen blir òg nytta som metafor av psykoanalytikar og psykiater Erik Davidsen i *The Sorrows of an American*. Der blir eit portrett av han sjølv under eit raseriåtak eit utgangspunkt for å utforske både hans eige sinne, og sinnet til ein av pasientane hans. På grunn av samtalen om fotografiet mister dei begge noko av frykta for eige og andre sitt sinne, og dette gjer at dei friare kan leike på leikeplassen.

Det er særskilt to essay der Hustvedt greier ut om «the Between» og «the Playground», og begge er å finne i samlinga *Living, Thinking, Looking* (2012). Det første essayet, «Freud's Playground», er å finne under vignetten «Thinking». Her tek Hustvedt føre seg idéar frå psykologi, neurologi og psykoanalyse. Det andre essayet, «Embodied Visions: What Does It Mean to Look at a Work of Art», er det siste essayet under vignetten «Looking». Her reflekterer Hustvedt om det å sjå kunst, i tillegg til å gje konkrete tolkingar av kunstnarar og deira verk. Eg vil nytte dei to essaya som utgangspunkt for å syne at kunsten hos Hustvedt er intersubjektiv.

Det er to viktige aspekt som definerer kunsten som intersubjektiv i Hustvedt sine essay: Det eine er det faktum at ho ser på kunsten som *dialogisk*, og eit uttrykk for intensjonalitet, det andre er det faktum at ho ser på møtet som sjåaren har, som eit personleg

møte. Kunsten er dialogisk, gjennom at kunsten er eit uttrykk for ein kroppsleggjort intensjonalitet, og gjennom at sjåaren gjennom verket møter spora av intensjonaliteten til dette medvitet som har skapt kunsten. Det interessante er at Hustvedt argumenterer for kunsten som intersubjektiv både gjennom å argumentere for at den skapande prosessen alltid er prega av ein kroppsleg intensjonalitet, retta mot den andre, samstundes som ho argumenterer for at *erfaringa* av kunsten speglar denne intensjonaliteten, gjennom at sjåaren gjennom verket opplever dei materielle spora av kunstnaren sin intensjonalitet.

Medan essayet «Embodied Visions» i stor grad konsentrerer seg om artisten og den skapande praksisen, argumenterer Hustvedt i introduksjonen til *Mysteries of the Rectangle. Essays on Painting* (2005) for at møtet mellom sjåaren (i dette høve Hustvedt sjølv) og måleriet alltid er eit intersubjektivt møte. Her kjem det tydeleg fram korleis ho ser på kunsterfaringa som djupt personleg, og igjen understrekar ho korleis biletet får sin verdi gjennom at det blir *sett*. Hos Hustvedt får visuell kunst sin verdi *utelukkande* gjennom at han blir erfart.

Visual art exists only to be seen. It is the silent encounter between the viewer, “I,” and the object, “it.” That “it,” however, is the material trace of another human consciousness. [...] The painting carries within it the residue of an “I” or a “you”. In art, the meeting between viewer and thing implies intersubjectivity (Hustvedt 2005, xix).

For Hustvedt er måleriet ei materialisering av medvitet til kunstnaren. Å sjå eit måleri er å sjå spora dette andre medvitet har laga i verda. Dermed er det å sjå kunst alltid eit møte, mellom det medvitet som ser, og det medvitet som gjorde synleg. Å sjå på eit bilete er ei intersubjektiv røynsle, fordi det er å leve seg inn i sporet av medvitet til nokon, å leve seg inn i det medvitet som førte handa over lerretet, som forma dette som ho står og ser på.

At biletet er sporet av eit anna medvit, og eit anna menneske, blir understreka av det kroppslege fokuset til Hustvedt: Når ein ser eit måleri, ser ein faktisk spora lagt ned av eit anna menneske sin kropp:

«The intersubjectivity inherent in looking at art means that it is a personal, not impersonal, act. I have often thought of paintings as ghost, the specters of a living body, because in them we feel and see not only the rigors of thought, but the marks left by a person's physical gestures—strokes, dabs, smudges» (Hustvedt 2005, xix).

Kunstsynet til Hustvedt blir òg styrande for korleis ho forstår opplevinga og responsen måleri kan skape: «In effect, painting is the still memory of that human motion, and our individual responses to it depend on who we are, on our character, which underlines the simple truth that no person leaves himself behind in order to look at a painting» (Hustvedt 2005, xix). Måleriet

blir møteplass for samanvevinga mellom medvitet til målaren og sjåaren. Slik blir kunstrøynsla intersubjektiv.

I innleiinga til *Mysteries of the Rectangle* skildrar Hustvedt kunsterfaringa med utgangspunkt i sine eigne opplevingar med måleri. Attende i «Embodied Visions» freistar ho å svare på nett korleis kunsterfaringa eigentleg kan vere intersubjektiv. For Hustvedt representerer oppdaginga av spegelnevronar ei mogleg forklaring på kvifor kunsterfaringa er intersubjektiv. Høgst forenkla går teorien om spegelnevronar ut på at dei er nevronane som vert aktiverte i det eit individ ser eit anna individ utføre ei handling, i mønster som er svært like som om individet skulle ha gjort handlinga sjølv (sjå til dømes Hustvedt 2012, 338 og 204). Ein av konsekvensane av funnet av spegelnevronane er at forskarar har ein ny modell for å forstå empati og menneskeleg kommunikasjon på eit nevrologisk, før-kognitivt nivå: at menneske har ei intuitiv eller instinktiv evne til å forstå, eller rettare sagt føle, intensjonane i andre sine handlingar eller uttrykk, gjennom at deira handlingar og uttrykk set i gang liknande reaksjonar i hjernen, som om dei skulle ha handla eller uttrykt seg på liknande vis. Eit døme på dette finn Hustvedt i «masking studies», der forsøkspersonar blir synt bilete av andlet prega av sterke kjensleuttrykk, men i så kort tid at dei ikkje medvite rekk å registrere det dei ser. Likevel pregar fotografia av andleta tenkinga til forsøkspersonane. For Hustvedt illustrerer dette eit sentralt poeng i møte med visuell kunst:

My argument here is that the experience of looking at visual art always involves a form of mirroring, which may be but is not necessarily conscious. This is fairly obvious to us when we look at a portrait or at any human figure—we see something *like* ourselves there—but it is also present when we look at a representation of a thing or at an abstraction. The reflective quality is there because we are witnessing what remains of another person's creative act, and through the artistic object we find ourselves embroiled in the drama of self and other (Hustvedt 2012, 338-339).

Eit poeng som Hustvedt ikkje gjer eksplisitt her, men som er svært relevant for portrettet, er at det i møte med eit portrett er to subjekt å spegle seg i: både portrettsubjektet og portrettøren. Dette er eit poeng ho lét Erika uttrykke i romanen *What I Loved*: Å sjå eit portrett er å ta del i ein triangulær relasjon, der du som sjaar både kan sjå spora av intensjonaliteten kunstnaren hadde når han arbeidde (som strok og flekkar i eit måleri), men òg spora av medvitet til portrettsubjektet, i korleis han eller ho framsyner seg sjølv. Som Erika formulerer det i *What I Loved*: «When I'm looking at a beautiful, sexy woman in a picture, I'm always both her and the person who's looking at her. The eroticism comes from the fact that I can imagine I'm him looking at me. You have to be both people or nothing will happen» (Hustvedt 2003, 26). Triangulariteten som oppstår i møte med portrettet gjer det mogleg å identifisere seg både med portrettør og portrettsubjekt. Denne doble identifiseringen er mogleg fordi portrettet er

eit materielt uttrykk for «the Between», eit materielt spor av to menneske sin relasjon. Når vi les portrettet som ei materialisering av «the Between», er dette i tråd med Freeland sin definisjon av portrettet som eit verk som representerer to subjekt: eit uttrykk for både det den portretterte og portrettøren ville framsyne. Portrettet er eit *resultat* av intersubjektivitet, og det er fordi sjåarar kan leve seg inn i denne intersubjektiviteten at portrettet er interessant: både i den visuelle representasjonen av portrettsubjektet, i dei spora av intensjonalitet som er lagde igjen av kunstnaren, og det portrettet seier om relasjonen mellom dei to.

2.4 The Between og Freud's Playground

Det er på tide å sjå nærare på kva Siri Hustvedt meiner med «the Between». I innleiinga til essayet «Freud's Playground» skriv ho om korleis førestillingar om den komplekse røynda som oppstår i relasjonen mellom menneske, har vore med henne lenge:

When I was in my adolescence, I used to think that in every relation between two people, there was also a third entity—an imaginary creature the players created between them—and that this invisible thing was so important, it deserved to be given a proper name, as if it were a new baby (Hustvedt 2012, 196).

Dette som Hustvedt ser føre seg som eit imaginært vesen, oppdagar ho snart har vore tematisert i både psykoanalyse, filosofi og andre disiplinær innan humanistiske fag, og i det siste innanfor nevrovitenskapen. Ho oppsummerer det sjølv på følgjande vis: «*Subjectivity, intersubjectivity, mirroring, dialogue, and theory of mind* are all terms directed at the problem of the between» (Hustvedt 2012, 196).

Kva er så dette «problem of the between»? Omgrepet «between» har Hustvedt frå filosofen Martin Buber, som nytta omgrepet i si tenking omkring dialog, subjektivitet og møtet med andre. For Buber er mellomrommet («the Between») knytt til når subjekt møter kvarandre på sitt mest direkte og opne vis, som heile menneske (det Buber kallar ein «eg-du-relasjon»), i motsetnad til når dei møter kvarandre på eit instrumentelt vis, og ser den andre som eit middel for å nå mål i eigen eksistens (det Buber kallar ein «eg-det-relasjon»). For Buber er det sentralt at det er gjennom dei autentiske møta med andre at menneske utviklar seg, fordi desse møta skapar ein realitet mellom to subjekt som er meir enn summen av dei to personane sin indre psykologiske identitet:

I have been borrowing Martin Buber's term “the Between”. For the philosopher, “the Between,” was an ontological reality that could not be reduced to either person involved and was more than both. The ideal relation between human beings resulted in “a change from communication to communion, that is, in the *embodiment* of the word dialogue” (my italics). It was not a relation of immersion or loss in the other person, not a

schizophrenic confusion of I and you. It was a third reality. Buber writes, "Neither needs to give up his point of view. . . they enter a realm where the the point of view no longer holds"². The key word in Buber's communion is *embodied*, an embodied dialogue. This is not an engagement of two intellects but two whole beings (Hustvedt 2012, 201).

Det viktige her er korleis «the Between» er å forstå som ein faktisk ontologisk entitet, som oppstår mellom menneske, som er meir enn summen av dei to, og at det er gjennom dette rommet at menneske kan erfare seg sjølv *som seg sjølv*. Subjektivitet og identitet er dialogisk for Buber. Som Maurice Friedman (2001) seier det i ein artikkel om Buber, Bakhtin og dialog, så blir sjølvvet skapt i møte med andre:

For Bakhtin as for Buber the person does not dwell within himself but on the boundary; for his self-consciousness is constituted by his relationship to a *Thou*. The loss of the self comes from separation, dissociation, and enclosure within the self. Absolute death is the state of being unheard, unrecognized, unremembered. Martin Buber says in strikingly similar fashion that abandonment is a foretaste of death, and abandonment is not just being left alone but being unheard as the unique person that one is, being "unconfirmed." Confirmation, as we have seen above, depends upon one person's concretely imagining what is really happening to and in the other (Friedman 2001, 27).

Med Buber sitt omgrep om «the Between» blir det tydeleg korleis portrettsituasjonen blir ekstra eksistensielt lada, fordi eit godt portrett frå kunstnaren si side avheng av ei evne til å sjå, og fange, heile menneske, og fordi det å bli møtt på denne måten for eit portrettsubjekt avheng av å bli sett på ein måte som vil bekrefte eins identitet. Problemet med dette møtet, og dette blikket, er at det i mange av portrettsituasjonane i romanen er situasjonsspesifikt: Når portrettsituasjonen er over, er det ikkje sikkert at portrettøren ser på portrettsubjektet på same vis. Dermed er det slettes ikkje sikkert at blikket portrettøren har på subjektet verkeleg er prega av den openheita som er gjeven i ein «eg-du-relasjon», men kanskje heller den instrumentelle innstillinga som pregar «eg-det-relasjonen». I forfattarskapen ser vi kunstnarar som er dårlege til å sjå (og ha omsorg for) menneska rundt seg, trass i at dei er gode til å fange subjekta sine i portretta.

I oppgåva vil eg særskilt rette merksemda mot dialogane om portretta som vert førte i romanane. Å rette merksemda mot dialogane gjer det mogleg å fokusere på fleire karakterar enn forteljar eller hovudperson. I dialogane blir romanpersonane sine kjensler og tankar brotne mot kvarandre, og det er her vi får sjå konfliktane som får portrettsubjekta til å utvikle seg. Dialogane er gjerne fleirtydige og fulle av ambiguitet. Det kan vere vanskeleg å vite kva som er meint med det som blir sagt, i kva grad romanpersonane forstår kvarandre og konsekvensane av orda sine. Det er grunnen til at dialogen og «the Between» er så viktige storleikar for Buber, fordi dialogen – altså det som vert sagt – kan utgjere, og ofte utgjere, noko forskjellig både frå det som var meint og frå det som var forstått. Om språksynet til Buber

² M. Buber. *Between Man and Man*. (1965). London. Routledge.

skriv Friedman:

It is from the spoken word, from human dialogue, that language draws its ontological power. Language derives from and contributes to the sphere of "the between," the I-Thou relationship. Language is a "system of tensions" deriving from the fruitful ambiguity of the word in its different uses by different speakers. In "The Word That Is Spoken" Buber finds the struggle for shared meaning essential to humanity: "It is the communal nature of the logos as at once 'word' and 'meaning' which makes man man, and it is this which proclaims itself from of old in the communalizing of the spoken word that again and again comes into being" (Knowledge 105) (Buber sitert i Friedman 2001, 30).

Det som kjem tydeleg fram, er korleis språksynet til Buber er basert på kroppsleg røynsle: Mennesket og språket er uløseleg knytte saman, og språket hentar si ontologiske kraft frå bruk. Når Buber set den kroppslege erfaringa så høgt, heng det saman med hans syn på språket som mennesket sitt forsøk på å forstå kvarandre sine subjektive tankar og kjensler. For å klare å møte den andre er det ikkje nok å forstå kva orda tyder, ein må samstundes forstå korleis andre brukar språk – og dette er å forstå kva som ligg i «the Between». For Hustvedt er dette ein av fleire faktorar som knyter «the Between» til Freud sitt omgrep om leikeplassen, *tummelplatz*, «the Playground».

Omgrepet finn Hustvedt i Freud sitt essay «Remembering, repeating and working through». Leikeplassen («the Playground») er ein metafor for den terapeutiske dialogen. Denne dialogen spelar seg ut i røynda, men terapisaamtalen finn likevel stad utanfor dagleglivet til pasienten. Den terapeutiske dialogen vert som ein leikeplass der dei vande konsekvensane av ytringar er suspenderte: Ein kan fritt seie ting til terapeuten sin som ville vere uhøyrde i andre samanhengar. På det viset kan symptoma kome til syne. «The Playground» blir plassen der analytikaren let alle sjukdomsteikna til pasienten spele seg ut, gjennom den terapeutiske dialogen, både for å synleggjere og ufarleggjere. Hustvedt skriv: «This 'creates an intermediate region between illness and real life,' a geographical metaphor—*the between* is a way to wellness and realism» (Freud sitert i Hustvedt 2012, 197). Å sleppe laus sjukdomen i det terapeutiske rommet er å sleppe sjukdomen laus på ein kontrollert leikeplass, i eit rom som ligg mellom sjukdommen og det verkelege livet. «The Playground» er interessant for Hustvedt fordi ho ser likskapane mellom kunsten og det terapeutiske rommet når det kjem til å sleppe laus dei indre, av og til destruktive kreftene, i eit rom som ligg ein plass mellom sjukdom og verkelegheit. Som eit terapeutisk rom kan kunsten vere ein leikeplass der vi slepper laus ytringar, tankar og bilete vi ikkje elles kunne eller ville uttrykt. Dette er fordi kunsten inneber ein (delvis) suspensjon av reglane som gjeld i verda elles.

For Hustvedt er det eit menneskeleg særtrekk at vi kan lage desse leikeplassane for å på eit trygt vis spele ut fantasiar, kjensler, historier. Kunsten er ein slik leikeplass. Samstundes fungerer kunst intersubjektivt fordi vi kan *velje å leve oss inn* i andre sitt spel, og

freiste å sjå kva spelet tyder for andre:

Merleau-Ponty writes, “In the case of the normal subject, the body is available not only in real situations into which it is drawn. It can turn aside from the world . . . lend itself to experimentation, and generally speaking take its place in the realm of the potential”³. Art happens in this potential space—I would say fictional space of human life, the world of play and its transformations, which Vygotsky refers to as a “realm of spontaneity and freedom”⁴ (Hustvedt 2012, 353).

Det sentrale for Hustvedt er likevel å kunne skilje mellom det som skjer, og kan skje, på leikeplassen, og reglane for den større røynda. Eg skriv skilje, sjølv om det ikkje er så heilt enkelt, fordi både kunsten, leiken og terapirommet inneber at eitt eller fleire subjekt skapar om verda innanfor ei ramme og gjev ho ny mening. Som døme nyttar Hustvedt psykoanalytikaren og barnelegen Alfred Winnicott sitt uttrykk for «potential space», eit rom som korkje er indre eller ytre verd, men som er eit døme på korleis menneske formar den ytre verda etter den indre. Dette gjer menneske frå dei er små: Tenk på eit lite barn sitt forhold til bamsen eller suttekluten sin: «The transitional object—that bear or bit of blanket—is a real object in the world, but also a “symbol” radiant with the infant's fantasies of union with his mother that helps ease his separation from her. It is at once “a piece of real experience” and a fiction» (Hustvedt 2012, 200). «Potential space» er eit intersubjektivt rom, fordi andre menneske når dei ser barnet kan forstå den doble relasjonen barnet har til kluten. Etterkvart som spedbarnet veks opp, vert det sentralt å kunne skilje det symbolske frå det faktiske, representasjonen frå tingen, og leikeplassen frå verda. Dette treng sjølv sagt ikkje å stoppe leiken, men det må tydeleggjere leiken som *leik*, som eit spel der ein opphevar reglane som framleis gjeld ute i verda, gjennom ein gjensidig kontrakt med dei ein leikar med. Bak desse avtalane må det ligge ei forståing av at verda er noko anna enn leiken. For å bruke Freud sitt omgrep, så må verkelegheitsprinsippet vere intakt, og mennesket må klare å skilje røynda frå fantasien, må klare å leve etter dei sosiale kontraktane og forhandle med andre for å på sikt få dekt behov og spele ut sine impulsar. I romanane skal vi sjå fleire forhandlingar om kontraktar med tanke på portretta som blir laga, om kva retningsliner som gjeld for korleis relasjonen mellom portrettør og portrettsubjekt skal vere. Desse diskusjonane tematiserer forholdet mellom kunst, menneske og verd, mellom representasjon og identitet, og mellom fiksjon og røynd.

Fordi vi er vesen som lever oss inn i andre menneske, som freistar å forstå dei, og fordi kunst spelar på dei evnene menneska har til å leve seg inn i andre menneske sin intensjonalitet, møter vi både oss sjølv og andre i det vi lever oss inn i verka. Både det å sjå

³ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 109.

⁴ Vygotsky, *Mind in Society*, 99.

visuell kunst, og å lese, er for Hustvedt aktive prosessar: Vi er ikkje berre vitne til andre sin leik på leikeplassen når vi ser eit verk, vi tek sjølv del i leiken:

«When we come to a work of art, we are not only witness to the results of another person's intentional play in his or her fictive space, we are free to play ourselves, to muse and dream and question and theorize. As spectators, we too find ourselves in a potential space between us and what we see because perception is active and creative, and artworks engage us, not just intellectually but emotionally, physically, consciously, and unconsciously [...]» (Hustvedt 2012, 354).

Leikeplassen er eit mindre og tryggare rom for erfaring: Gjennom leiken lærer vi oss sjølve og andre å kjenne. Dette tener oss fordi det gjer oss meir rusta til å møte verda der ute. Dette er ein prosess som skjer til dels i kunst, til dels i spel og til dels i terapi. Hustvedt meiner at denne prosessen gjer oss tryggare overfor utfordringane våre ute i den verkelege verda:

In psychotherapy, I must also bump up against a real other, my analyst, on the playground where we wrestle with fairies and monsters in the Land of Between, and where I sometimes find myself in the mirror *transformed*—neither monster nor fairy—but a person who can play harder and more freely (Hustvedt 2012, 218).

Igjennom forfattarskapen skal vi sjå at personane deler denne utviklinga: at dei i møte med portrettørar og andre blir tryggare, og friare, til å leike hardare. Heilt til sist vil eg drøfte kvifor denne utviklinga kan finne stad. Men før vi kjem dit, lat oss endeleg starte med lesinga av romanane.

3 *The Blindfold*

3.1 Introduksjon – Etableringa av portrettmotivet i debutromanen

Portrettmotivet er sentralt i Hustvedt sin første roman, *The Blindfold* (1994). I andre kapitlet i boka får vi lese ei historie om to portrett som vert skapte, og om korleis desse portretta fører til ei drøfting av forholdet mellom identitet og representasjon, estetikk og etikk. Dei to portrettsituasjonane som vert skildra i debutromanen, og diskusjonen dei skapar, er typiske for forfattarskapen: Det er situasjonar, diskusjonar, relasjonar og refleksjonar som vil gå igjen gjennom alle bøkene vi skal sjå på. Her vil eg kort gå igjennom kapittel 2 i boka, for å syne korleis portrettmotivet vert etablert.

The Blindfold handlar om langt meir enn portrettet og portrettmotivet. Dette er berre eitt av visa Hustvedt i romanen tematiserer hovudpersonen Iris sin skjøre identitet, ein identitet som gjennom romanen blir utfordra av hennar møte med forskjellige folk, særskilt menn, som på fleire vis utfordrar grensene Iris har. I første kapittel skjer dette gjennom det meiningslause arbeidet ho gjer for Mr. Morning, ein mann som utelukkande verkar oppteken av å kontrollere henne gjennom å så mistanken i henne om at han har utført eit mord. Andre kapitlet tematiserer portrettet, der Iris, som vi skal sjå, set seg i ein posisjon der ho mister kontrollen over eigen representasjon. I tredje kapittel er Iris innlagt på psykiatrisk avdeling etter å ha hatt migrene månadane etter portrettsituasjonen, og her kjenner ho seg truga av den demente dama Mrs. O, noko som får Iris til å utvikle paranoia. I det siste kapitlet i romanen startar Iris eit forhold til Professor Rose, som ho òg omset den tyske kortromanen «The Brutal Boy» saman med. I dette kapitlet vert identiteten og tryggleiken til Iris så skjør at ho for ein periode omskarar seg til Klaus, guten frå kortromanen. Utkledd som den unge mannen vandrar ho kvilelaust frå bar til bar, heilt til ho blir funnen av professor Rose. Ho sluttar å kle seg ut som Klaus i det ho blir elskaren til Rose. Til slutt blir Iris leidd gjennom byen med bind for auga, før Rose tek henne heim til leilegheita hennar og valdtek henne. Romanen fortel både kor skjør Iris er, og kor stor makt ho gjev menneska, og særskilt mennene, rundt seg over henne.

3.2 Dei to portretta

I romanen følgjer vi hovudpersonen Iris, som i ettertid av to dei portretta blir innlagt på

sjukehus med ein sterk, langvarig migrene. Forteljinga om kvinna med epilepsiåtaket og Iris sitt eige portrett finn vi i andre kapittel i boka, som handlar om Iris sitt forhold til fotografen George og kjærasten Stephen, og om korleis dei to portretta spelar inn i forholdet mellom dei tre. Historia startar med at Iris får sjå fotografia til George, går vidare til dagen fotografiet av epileptikaren blir teke, via dagen George fotograferer Iris, og tida etter Iris sitt portrett. Portrettet av Iris blir heller segnomsust og gjenstand for mange rykte, og Iris vegrar seg for at det skal bli stilt ut. Det blir det aldri, for biletet blir stole før utstillinga opnar, utan at det nokon gong blir klart kven det er som har stole fotografiet. Når fotografiet skapar så mykje konflikt mellom dei tre, er det fordi det er eit fotografi både George og Stephen likar, eit fotografi George trur kan gjere han kjent som fotograf, men som Iris kjenner seg veldig uvel med. I *The Blindfold* er portrettet vove inn i deira komplekse forhold, og det blir synleg korleis portrettet er ein stad der fleire viljar og medvit møtest.

I desse to situasjonane ser vi frøa som skal vekse ut over i forfattarskapen. Historia med fotografiet av den epileptiske kvinna er eit døme på kunstnarar som nyttar andre menneske til å lage kunst utan deira samtykke, og portrettet av den epileptiske kvinna tematiserer samstundes kva det vil seie å lage og sjå kunst som tek utgangspunkt i andre si smerte. Historia om Iris er på den andre sida eit døme på eit portrett der subjektet med medvit fører seg sjølv inn i ei krise, der den portretterte har eit sterkt ønske om å vise seg fram og bli sett, men samstundes er redd for konsekvensane dette vil medføre. Her ser vi eit døme på korleis portrettsituasjonen er sårbar fordi han mimar ein «bubersk» Eg-Du-relasjon, der portrettsubjektet i portrettsituasjonen føler seg sett som eit heilt menneske. Problema kjem i ettertid, når merksemda til portrettøren blir retta andre plassar, og biletet står igjen og framsyner portrettsubjektet for alle som vil sjå.

Eg vil no kort sjå nærare på dei to portretta, funksjonen dei har i narrativet, konsekvensane dei har for karakterane og forholdet dei i mellom, og diskusjonane dei skapar. Kapitlet byrjar med at Iris fortel om forholdet mellom seg og Stephen, og om korleis dette endra seg då George kom imellom dei. Iris fortel at forholdet mellom henne og Stephen frå byrjinga var prega av sjalusi og ambivalens frå Stephen si side, men det blir fort klart for lesaren at Iris sjølv er usikker og paranoid. Fordi Iris sin paranoia er tydeleg boka gjennom, er det vanskeleg å vite om Stephen sin ambivalens og sjalusi er reell, eller om desse er ei projisering frå Iris. Ambivalensen og usikkerheita i forholdet deira blir tydelegare etter at George dukkar opp, noko Iris sjølv reflekterer over:

Not until later did it occur to me that something else was at work, that George's presence had an effect on me and on Stephen, and that without the coffee with George, Stephen

might never have taken me home with him that afternoon, and we wouldn't have made love the way we did, urgently, fiercely, as soon as the door closed behind us» (Hustvedt 1994, 43).

George er ei ustabil eining i narrativet: Som fotograf søker han å sprengre grensene. Like etter dei har treft kvarandre, syner han fotografia sine til Iris, fotografi som fort gjer det klart at George er typen kunstnar som går rundt i byen, klatrar i branntrepper, og tek bilete av folk som ikkje er klare over det. Blant bileta er det fleire som syner dette: eit fotografi av ei kvinne teke gjennom eit vindaugsgitter, eit bilete av ein prostituert på veg inn i ein bil, og eit foto av ein naken mannsrygg framfor eit vindauge. Når Iris ser desse bileta hos George, blir ho tiltrekt av både han og kunsten hans (Hustvedt 1994, 44-45). I hans aggressive og påtrengande kunstpraksis er det noko ho finn tiltrekkande.

Det er altså allereie komplekse relasjonar dei to portretta blir skapte i. Det første portrettet er fotografiet som blir teke av ei kvinne på gata under eit epileptisk åtak. Iris er på takterrassen saman med George og Stephen idet George tek fotografiet. Trass i at Iris likte bileta til George svært godt då ho såg dei hos han i leilegheita, og blei fascinert av hans villskap og grensesprengande fotografiprojekt, kjenner ho eit sterkt ubehag då fotografiet av den epileptiske kvinna blir teke, og ho opplever ei sterk medkjensle med kvinna som ho ikkje kjente med subjekta ho såg på dei andre bileta hos George. Iris meiner at det beste ville vere om det ikkje eksisterte eit bilete av åtaket til kvinna, og det blir tydeleg at ho føler ei heilt anna form for medkjensle med kvinna enn ho gjorde med dei personane ho såg på fotografia til George.

I ettertid oppstår ein diskusjon mellom dei tre med utgangspunkt i fotografiet av kvinna: Kva grenser omgjev kunstverksemd? Kva ansvar har ein kunstnar for dei han fotograferer, og bør den kunstneriske fridomen vere absolutt? Debatten som følgjer mellom dei tre, er eit interessant døme på korleis Hustvedt som romanforfattar tek opp desse spørsmåla. George og Stephen konfronterer Iris med påstanden hennar om at det kanskje er best at det ikkje finst eit bilete av åtaket, med å spørje om ho er for sensur, og om ho meiner at det er nokre ting det ikkje skal takast bilete av. Iris vel å svare med at ho meiner fotografen har ansvar for dei menneska han fotograferer (Hustvedt 1994, 49-50). Kva type argument og prinsipp er det eigentleg som står mot kvarandre? For George og Stephen handlar det om ålmenne og universelle prinsipp: Det står om å verne den kunstneriske fridomen mot sensur. For Iris handlar det derimot ikkje om universelle prinsipp, men om kjensler, omsyn og medkjensle, og det å ta ansvar for andre menneske i situasjonar der dei ikkje kan ta ansvar for seg sjølve. Iris meiner omsynet mellom det etiske og estetiske bør balanserast av ein pragmatisk empati, der ein gjer vurderingar frå situasjon til situasjon.

Når ein fotograferer eit epileptisk åtak, burde det medføre ei form for ansvar – det er kjernen i Iris sitt argument. Men i kva situasjonar bør dette «ansvaret» slå inn? Situasjonen med den epileptiske kvinna er eit relativt ekstremt døme på tap av kontroll, der subjektet som vert fotografert er i ein utsett situasjon ein bør kunne gå ut i frå at vedkomande ikkje ønskjer skal bli synt fram. Men kva med alle dei andre situasjonane der folk let seg avbilde, eller på andre måtar inngår i kunstprosjekt? Iris si eiga historie blir eit døme på ein situasjon der portrettør og subjekt inngår ei avtale om å lage eit portrett saman, men der portrettsituasjonen likevel fører med seg ambivalens, ubehag, og ei kjensle av kontrolltap. Men kven har egentleg ansvaret for det?

Når Iris blir spurd om ho vil vere modell for George, skjer det rett etter at fotografiet av kvinna under epilepsiåttaket er blitt teke, og dei har diskutert om det å fotografere åttaket i det heile var rett. I diskusjonen blir Iris svært emosjonell, og ho startar nesten å gråte. Etterpå går dei ned i leilegheita til George der stemninga blir betre, og George startar det som liknar romantisk kurtise, i det han ber Iris om stå modell for seg: Han fortel kor vakker ho er, går ned på kne og kyssar hendene hennar (Hustvedt 1994, 51). Når George og Iris avtalar å lage eit portrett, mimar det innleiinga til ein romantisk relasjon. Likevel føler Iris ein risiko når ho seier ja til å bli fotografert, og dette vitnar om at ho veit at det å bli avbilda av ein kunstnar som George kan medføre tap av kontroll: «That “Yes” put me at risk, and I knew it even as I said it. But I didn't care. That's what is so curious about the whole story. As I uttered the word, I knew I was sealing a pact with George and it couldn't be undone lightly» (Hustvedt 1994, 51-52).

Sjølv om Iris kjenner ei kjensle av risiko, går ho med på å bli fotografert, og under fotoseansen med George opplever Iris ei sterk, eksistensiell lukkekjensle. Ho slepper seg heilt laus, spinn rundt, slår seg på låra og skrik, medan George ropar oppmuntringar og fotograferer. Iris mister oversyn over tida, men på eitt eller anna tidspunkt tek fotograferinga slutt, og ho segnar om framfor George på golvet. Det er først her det blir tydeleg at Iris og George treng, eller ønskjer, ulike ting frå hendinga: Iris ønskjer at intimiteten frå fotoseansen skal vare og utvikle seg til eit kroppsleg forhold, medan George verkar å ha fått det han vil, med dei fotografa han har teke: «I lifted my right arm and extended my hand toward his face, but something in his expression stopped me. I have what I want, it seemed to say. Don't come any closer. I dropped my arm and sat back, still breathing hard» (Hustvedt 1994, 55).

For Iris markerer dette eit skifte: George får overtaket på henne, både i deira erotiske relasjon, men òg over hennar representasjon, på grunn av biletet han har teke. Dette overtaket, eller denne kjensla av at han har overtaket, er ein viktig faktor til at Iris mister kontrollen, og vert sjuk. Forteljaren Iris veit likevel at ho ikkje kan la George ta heile ansvaret for det som

skjer mellom dei – trass i at ho føler seg lurt, innrømmer ho at ho sjølv delvis har ansvaret for det som skjedde:

“Maybe,” I said. “Listen, George, I feel that I've been tricked, hoodwinked. I don't know where I am anymore, and that picture is part of it. I think you knew it would hurt me, but you went ahead . . .”

George shook his head.

“You robbed me.” I didn't know what the words meant, but they seemed to identify an amorphous truth.

He looked at me squarely. “You came here. I photographed you. You came because you wanted to come.”

I stopped breathing. He was right (Hustvedt 1994, 78).

Det som blir tydeleg i diskusjonen, er at dei to har forskjellige mål og ønske for portrettsituasjonen. George ønskte seg eit fotografi, Iris ønskte seg eit blick på seg sjølv, og ein relasjon til mennesket George. Det er nett asymmetrien i forholdet deira som gjer Iris så sårbar: Det er lettare for George å gå vidare om forholdet hans til Iris blir øydelagt, i og med at han har fått det han vil ha.

Det er på grunn av denne asymmetrien at Iris kjenner seg robba – som fotograf får George æra for eit godt fotografi, medan Iris blir i romanen stadig konfrontert med rykta om det spektakulære, erotiske fotografiet (Hustvedt 1994, 71-76). Når fotografiet i tillegg er eit ho sjølv ikkje kjenner seg igjen i, og som ho i tillegg tykkjer er grueleg, er det lett å forstå at Iris kjenner seg såra og åleine: «It's terrible. You must see that. It's cruel. [...] It doesn't look like me [...] To be honest, I think there is something ugly about it—» (Hustvedt 1994, 63). Det faktum at ho vert gjenkjent frå eit portrett ho sjølv både mislikar og ikkje kjenner seg igjen i, gjer at Iris blir framandgjort for seg sjølv og for menneska rundt seg. Det er i relasjon til fotografiet dei første svarte hola dukkar opp, hol som først utslettar fotografiet i synsfeltet til Iris, men som etterkvart trugar med å svelgje heile røynda.

I forfattarskapen er det mange døme på reaksjonar som Iris sin, og kunstnarar som George. Når portrettet av Mark i *What I Loved* blir øydelagt, reagerer han med likesæle – han synest uansett det var stygt, og identifiserte seg ikkje med det. Erik i *The Sorrows of an American* skal på liknande vis som Iris føle seg robba. George er heller ikkje åleine om å bli framstilt som ein kunstnar som er omsynslaus i måten han handsamar menneske på, og fleire kunstnarar blir i forfattarskapen skulda for å bry seg meir om bilete enn folk. I den neste boka til Hustvedt, *The Enchantment of Lily Dahl*, vil vi sjå at Edward Shapiro får same skulding, og både Teddy Giles (i *What I Loved*) og Jeffrey Lane (i *The Sorrows of an American*) går som George langt i å bruke andre menneske for å produsere kunst. Desse tre kunstnarane er sterke døme i forfattarskapen på karakterar som brukar kunst, og særskilt portrettet, til å manipulere, skremme, og setje ut hovudpersonane i bøkene. Nokre gongar fordi dei har eit

medvite ønske om å manipulere (som Teddy Giles i *What I Loved*), andre gongar fordi dei ikkje verkar å forstå skiljet mellom kunst og røynd (som Martin i *The Enchantment of Lily Dahl*), medan det andre gongar er vanskeleg å vite, som i dømet med George – og med Jeffrey Lane i *The Sorrows of an American* – kor mykje dei intenderer den smerta dei er med på å skape.

4 *The Enchantment of Lily Dahl*

4.1 Introduksjon – Røynd, representasjon og levd liv

Portrettet blir endå viktigare i den neste romanen til Hustvedt, *The Enchantment of Lily Dahl* (1997). I romanen får vi møte to kunstnarar, som begge på forskjellig vis arbeider med portrett, og som begge har nære forhold til hovudpersonen Lily Dahl: målarer Edward Shapiro og handverkaren Martin Petersen. I dette kapittelet skal vi – i tråd med problemstillinga – undersøkje begge deira portrettpraksis, sjå kva denne har å seie for karakterane si utvikling og korleis portretta spelar inn i ein diskusjon omkring identitet og representasjon, etikk og estetikk. Som i *The Blindfold* skapar portrettsituasjonen både ambivalens og konflikt mellom portrettør og portrettsubjekt, men likevel skal vi sjå at det er store forskjellar i tydinga desse konfliktane får for portrettsubjekta i *The Enchantment of Lily Dahl*, både karakterane imellom og i forhold til Iris i *The Blindfold*. Ikkje minst har dette å gjere med at dei portretterte i *The Enchantment of Lily Dahl* er fleire, og at dei har venskapsforhold til kvarandre. Når portrettsituasjonen blir sår og forholdet til kunstnaren vert vanskeleg, er det godt å ha andre menneske og relasjonar både å støtte seg på, og å definere seg ut i frå.

The Enchantment of Lily Dahl er likevel først og fremst hovudpersonen Lily si bok. Her følgjer vi henne sommaren etter at ho fylte nitten. Lily bur i småbyen Webster i Minnesota og arbeider på den vesle kafeen «The Ideal Cafe», som ligg i hovudgata i byen, medan ho sparar opp pengar til å starte på college. Lily vil bli skodespelar, og medan ho ventar på å starte utdanninga si er ho med i dei små skodespela som blir sett opp i småbyen, og i boka held ho på å øve seg til rolla som Hermia i *A Midsummer Night's Dream*. Romanen følgjer henne gjennom denne sommaren, og boka er sentrert rundt særskilt tre relasjonar: kjærleiksrelasjonen til målarer Edward Shapiro, den underlege venskapen ho har til den unge handverkaren Martin Petersen, og venskapen ho utviklar til den eldre naboen Mabel Weasly, ein tidlegare high school-lærer som hjelper Lily med å kome inn i rolla som Hermia. Romanen er ein dannings- og spenningsroman i eitt, der spenninga er sentrert rundt spørsmålet om Martin Petersen har utført eit mord.

Det er to kontrasterande portrettpraksisar i romanen, representert ved to ulike kunstnarar: Edward Shapiro og Martin Petersen. I begge høva blir det synt fram problematiske sider ved portrettsituasjonen, særskilt knytt til maktforholdet mellom portrettør og portrettsubjekt, antan dette blir skildra som asymmetrisk og ambivalent, eller skremmande

og sjukleg. Begge portrettpraksisane tematiserer på forskjellig vis forholdet mellom representasjon, identitet og levd liv. Portrettserien til Edward, kalla «Webster», framstiller ein by gjennom portrettmåleri av fire av innbyggjarane. Når han målar folk, vil han høyre deira livshistorie, og portrettsubjekta får velje ei historie som blir ein del av måleriet, fortalt gjennom tre ruter over portrettet. I motsetnad til Edward er Martin ikkje ein profesjonell kunstnar, men ein handverkar, og det er ikkje ein gong sikkert at han ser på det han driv med som kunst. På grunn av at han lagar eit dokkeportrett av Lily, er han likevel relevant her. I boka representerer dokka ei av fleire handlingar Martin utfører, som viskar ut forholdet mellom hans eigen psyke og verda rundt han: Han ber rundt på dokka, som liknar Lily, og får folk til å tru at eit mord er utført, før han til slutt tek livet av seg sjølv iført teatersminke. Martin Petersen tematiserer, både gjennom dokka han lagar og si eiga historie, forholdet mellom kunst og liv, og mellom valds-estetikk og estetiseringa av vald. Når han ber dokka gjennom landskapet, deltek Martin i ein form for performance der han mimar scenene frå ein valdsepisode, og når han skyt seg sjølv, får han sjølvmordet til å framstå som ei førestilling: Han brukar sminke, og han stammar ikkje, i likskap med når han er på scena. I alt dette vert Lily trekt inn, gjennom dokka som liknar henne, og hennar reaksjonar på dette fortel oss kor sterkt ubehageleg det kan kjennast å bli portrettert mot sin vilje og kjennskap.

4.2 Edward Shapiro – Portretta, liva og måleria

I *The Enchantment of Lily Dahl* vert for første gang forholdet mellom kunstnaren, kunsten og kollektivet tematisert. Det er interessant å merke seg, i ein roman som finn stad i ein amerikansk småby, korleis innbyggjarane er redde for korleis byen vil bli representert av kunstnaren. Ettersom eg i størstedelen vil fokusere på korleis enkeltpersonar vert representerte og opplever dette, ønskjer eg å starte med dette kollektive aspektet: Edward Shapiro arbeider nemleg i romanen med ein portrettserie som heiter «Webster». I serien har han planlagt fem måleri som dermed, gjennom namnet på serien, blir representative for byen. Dermed medfører Shapiro sitt kunstprosjekt nokre andre etiske dilemma når det kjem til representasjon, nemlig kva utval han lét representere byen. Innbyggjarane i byen er svært skeptiske og redde for kunstnaren Shapiro, og trass i at dei ikkje kjenner til prosjektet hans, ventar dei at han vil latterleggjere byen deira. Blant dei mest skeptiske er Ida Bodine, ei kvinne Lily kallar «a one woman gossip factory». Ho fortel om rykta om bileta til Lily: «You know what they say about the paintings, don't you? They're pictures of Webster, and they ain't none of our beauty spots. I guess he's done the grain elevator and the tracks and the dump and made 'em real ugly to show all of us here that we're a bunch of hicks» (Hustvedt 1997, 21). Når Lily forsvarar

Edward og konstaterer at ingen av dei veit kva det er Shapiro målar, blir Ida mistenksam. «[W]hat's that New York Jew to you?» spør ho Lily, og med spørsmålet blir det synleg nett kvifor lokalsamfunnet er skeptisk til Edward Shapiro: Han er frå New York, og han er jøde (Hustvedt 1997, 22). Sjølv om Ida ikkje kjenner innhaldet i bileta, og mistankane hennar mot Edward syner seg å vere feilaktige, så er det interessant å spørje seg om det kan vere noko i Ida sin skepsis – sjølvsagt ikkje i kraft av at Edward Shapiro er jøde, men i kraft av at han reiser frå New York til ein fattig småby for å lage kunst. Kvifor reiser Shapiro frå New York til Webster for å måle fem portrett av fem forskjellige menneske, og så kalle dei opp etter byen? Ved å setje namnet «Webster» på bileta, får han dei fem bileta til å representere ein spesifikk by, og han lagar ei ramme av eit levd liv i ein større fellesskap som dei spesifikke portretta står i forhold til. Det er kanskje ikkje underleg at nokre av innbyggjarane er skeptiske.

Shapiro har altså planar om fem portrett. Når Lily får sjå bileta hans, har han gjort seg ferdig, eller nesten ferdig, med tre: Dolores, Tex og Stanley Blom (seinare skal han måle Mabel, naboen til Lily, og ønskje å måle kameraten hennar, Martin Petersen). Det som kjapt syner seg, er at Edward, trass i at han er ny i byen, veit meir om dei personane han har måla enn Lily, som har budd heile sitt liv i Webster. Forskjellen mellom kunnskapen deira verkar først og fremst å vere grunnlagt i forskjellige perspektiv på menneska Edward portretterer; kunnskapen Lily har, baserer seg på korleis storsamfunnet ser på dei, medan Edward sin kunnskap kjem frå individa sjølve, etter å ha prata med dei og teikna dei i ei veke.

Når Ida mistenkte Edward for ikkje å måle noko av det vakre ved byen, hadde ho på sett og vis rett. Alle dei tre personane Edward har måla, er outsidersar: Dei er fattige, slitne menneske på utsida av «det gode selskap» i Webster. Men korleis er det eigentleg for desse folka å møte ein framand, som opnar seg for dei, vender all merksemda mot dei, og lyttar til historia deira? Gjennom romanen blir det tydeleg at veka med Shapiro opnar ei form for terapeutisk rom for dei som vert portretterte – eit rom der dei blir sette og lytta til med ei merksemd dei sjeldan tidlegare har opplevd. Det er likevel på sett og vis eit falskt terapeutisk rom, for døra til rommet blir lukka når portrettet er ferdig etter ei veke. Eit terapeutisk rom vert ideelt sett definert av trongen til pasienten, men i portrettsituasjonen er det kunstnaren og hans trong som set rammene. Edward kan ikkje halde fram med å gje portrettsubjekta den massive merksemda etter at portretta deira er ferdige, for då må han gå vidare til nye portrettsubjekt og nye portrett. Som kunstnar har Edward på mange vis gjort det han kan for å gjere situasjonen klar: Han betaler dei som sit modell for han, for å tydeleggjere at dei utfører ei teneste dei blir betalte for. Likevel blir det skapt ein intimitet mellom kunstnar og avbilda som er vanskeleg, om ikkje umogleg, å avslutte så snart måleriet er ferdig. Trass i denne asymmetrien i forholdet mellom kunstnar og portrettsubjekt, får ikkje bileta Shapiro målar i

The Enchantment of Lily Dahl like dramatisk effekt for enkeltpersonane som fotografiet av Iris fekk i *The Blindfold*. Det er fordi portrettsituasjonane i *The Enchantment of Lily Dahl* opnar for intimitet og venskap portrettsubjekta imellom. I ettertid av portrettprosessen og måleria veks det fram sterke forhold, særskilt mellom Lily og Mabel, men òg mellom Mabel og Dolores. Dermed gjev romanen fleire døme på korleis ein kunstnar kan vere med på å skape tettare forhold mellom folka i den vesle byen.

Trass i at Edward er ein relativt omtensksam kunstnar, ser vi mykje av den same diskusjonen omkring dei etiske omsyna ein kunstnar har i møte med folk han skal avbilde, som vi såg i *The Blindfold*. Men kva ligg i dette «etiske omsynet»? Kanskje først og fremst evna til å forstå kva det vil gjere med folk å bli portrettert, særskilt når portrettsituasjonen er såpass personleg krevjande som den Edward skapar – sjølv omtalar han det som å forsvinne ned i eit «hol» for ei veke (Hustvedt 1997, 114) – og å ha tilstrekkeleg omsorg for dei i ettertid. Det er likevel vanskeleg å skulle krevje av kunstnaren at han skal ta ansvar for alt som kan skje idet eit menneske lèt seg portrettere. Når folk lèt seg avbilde, har dei sjølve gjort ei vurdering om kva dei ønskjer å vere med på, og av og til så ønskjer folk å utsetje seg for prosessar og erfaringar som får dei til å gå i stykke. Relasjonen mellom kunstnar og portrettsubjekt inneber i forfattarskapen ein risiko, som set i gang djupt personlege og sårbare kjensler. Det er både grunnen til at møtet er etisk relevant, og at resultatet blir estetisk interessant.

Dei forskjellige folka i «Webster-serien» nyttar portrettet og veka med Edward på heilt forskjellig vis, og reagerer på forskjellig vis når portrettet er ferdig. Eit godt døme er karakteren Tex, som på medvite vis nyttar portrettet som eit verktøy for å gjenskape identiteten sin: Han poserer naken for å syne fram «sitt sanne sjølv» – som han sjølv uttrykkjer det – og i historieboksane på toppen av måleriet framstiller han seg sjølv som ein rodeo-ridande kriminell som endar opp med å bli hengt (Hustvedt 1997, 77). For Tex – som lever eit heller keisamt liv som småkriminell uokråke i Webster – er avbildinga ein sjanse til å bli måla inn i eit større narrativ om dei historiske ranarane i Midtvesten. Dette er ein figur som er viktig både for Tex og Webster; i den vesle byen Webster er nærleiken til hølene der Jesse James gøynde seg, ein av deira få «claims to fame», og kvart år lagar dei eit spel der historia om fengslinga og avrettinga av Jesse James blir gjenfortalt. Tex vil gjerne spele Jesse James, men får ikkje lov til det grunna hans småkriminelle åtferd. For han blir dermed å stille opp i måleriet til Edward eit vis å konstruere den identiteten han traktar etter. Tex sitt portrett syner korleis Edward gjev modellane kontroll over både konstruksjonen og representasjonen av eigen identitet: Tex får sjølv velje korleis han vil framstille seg, og portrettsituasjonen vert eit fritt rom samanlikna med samfunnet i Webster elles. Det er interessant å merke seg at når

Tex konstruerer sin eigen identitet, så vel han eit uttrykk som er svært sentralt for den amerikanske kulturen, nemleg gjennom å ta på seg rolla som kriminell. Nakenheita hans passar i og for seg godt inn i denne mytologien: I «Webster» sel dei postkort med fotografi av dei nakne, sundskotne kroppane til fortidas ranarar (Hustvedt 1992, 53).

4.2.1 Portrettet av Dolores – spørsmålet om ansvar

Mellom dei som får eit meir komplekst og problematisk forhold til Edward Shapiro, er Dolores Wachobski. Blant romankarakterane er ho den som kanskje veks mest gjennom romanen, og den som avbildinga på mange vis får sterkast konsekvens for: Ho går frå å vere kjent som – eller kanskje heller avskriven som – prostituert, til å bli sett på som eit sympatisk menneske med ei historie, sterke, gode karaktertrekk, og eit sjølvstendig syn på etikk og estetikk. I starten er det tydeleg at Edward tyder mykje for henne, som eit av dei få menneska som verkeleg ser Dolores. Men forholdet dei imellom er i beste fall uklart: I ein samtale med Lily gjev Dolores inntrykk av at dei har hatt eit seksuelt forhold, og at Edward ikkje berre er omsorgsfull og snill.

“That day in Ed's room you said he 'plays rough,' what did you mean?”

“If you don't know, I sure as hell won't tell you. That's not my job, for Christ sake.”

They drove in silence for a minute or two. Lily studied the fields under the big sky through her window, and then she said, “Why did you hide from your mother when you were a little girl?”

“Guess he told you that,” she said.

Lily nodded. “What it a kind of game?”

Dolore's foot pressed the gas pedal and the car moved faster. “Told you 'bout that, too, did he? Guess it was foolhardy of me to think he'd keep that to himself. Game? We played the game, all right. I'd lose myself, and he'd find me. I'd hear him stomping around and get real hot—”

[. . .]

When they turned onto Division Street, Dolores said, “I didn't take money, you know. Only for the modeling.” (Hustvedt 1997, 202-203)

Som lesar er det ikkje heilt lett å vite korleis vi skal forstå denne utvekslinga, anna enn at Dolores her fortel at ho har hatt sex med Edward Shapiro, og at han gjerne er aggressiv. Særskilt referansen til pengane i slutten verkar å insinuere at Dolores og Edward har hatt sex, og at Dolores – som vanlegvis er prostituert – gjorde det utan å få betalt. Dette tåkelegg relasjonen deira: Nett kva forhold har eigentleg Edward til Dolores? Han har måla henne, og betalt henne for å sitje modell, og dei har i tillegg hatt sex. Det er fleire ting som det er lett å reagere på, til dømes så verkar det ikkje berre greitt at Edward har fortalt dei private historiene til Lily. Sjølv om portrettrommet ikkje er underlagt teieplikt, verka framferda til

Edward her lite omsorgsfull: Historiene Dolores fortalde han, burde han ikkje fortalt vidare. Åtferda hans står dessutan i fare for å underminere tilliten til han som kunstnar, for kven vil vel fortelje livshistoria si til ein som er så lite til å stole på? Dette blir understreka av innhaldet i historia Edward har fortalt vidare. Det er noko frykteleg sårt i historia om vesle Dolores som gøymer seg for mora. Når Dolores fortel om eit liknande spel med Edward, er det ein brå, hard og sår overgang, som på mange vis syner kor sårbar Dolores er i heile relasjonen.

Her igjen blir det tydeleg kor asymmetrisk og uoversiktleg relasjonen mellom målar og modell kan vere. Edward Shapiro er både ven, elsker, fortruleg og målar. Det er han som har innleia relasjonen, og han kan avslutte han når han vil. Han gjev merksemda si til Dolores, men tek denne bort så snart han startar med eit nytt portrettmåleri. I tillegg er han vordlaus med den informasjonen han har fått. Dette syner endå ein forskjell dei to imellom: Som kunstnar frå New York har Edward lite, eller ingenting, å tape i forhold til Dolores. Han veit mykje om henne som han kan fortelje vidare, men ho veit mindre, og lite, om han. Det er dessutan hennar heimstad og hennar miljø, der det potensielt sett tyder mykje kva rykte det går om Dolores, og korleis ho blir representert. Edward er berre på besøk: Han lever i ei anna verd, og menneska i Webster har ikkje makt til å bestemme over hans liv. Men menneska i Webster tyder mykje for Dolores: Ho har allereie eit rykte på seg for å vere prostituert, og no får ho i tillegg særns private historier spreidd over heile byen.

Når relasjonen mellom Edward og Dolores har blitt vanskeleg i etterkant av at måleriet er ferdig, meiner Edward at det er fordi Dolores er melodramatisk; han er redd for at ho skal ta livet av seg for å ta igjen for at han gjorde ferdig måleriet (Hustvedt 1997, 184-185). Her syner Edward ei ikkje heilt tilstrekkeleg forståing av den tette, personlege røynsla han inviterer folk inn i når han avbildar dei: Han forstår rett nok at overgangen mellom hans fulle merksemd og hans fråvere, er hard for Dolores, men likevel stemplar han henne som melodramatisk. Samstundes føler han rett nok eit ansvar for Dolores, det same ansvaret han kjenner for alle han har måla: «I feel responsible for the people I paint, because the portraits are not just about borrowing somebody's body for a while. That's why I gave Dolores money. I'm not done with her, just because I'm finished painting her» (Hustvedt 1997, 173). Det er interessant korleis modellyrket – trass i Edward sin negasjon – blir likna med prostitusjon. Det Edward seier, er at å måle nokon ikkje *berre* handlar om å låne nokon sin kropp for ei tid, og ein blir ikkje ferdig med nokon *berre* fordi ein har slutta å måle dei. Men med ordet «berre» – «just» i sitatet – blir det synleg at forholdet mellom modelljobben til Dolores og arbeidet hennar som prostituert er uklart. I dette høvet handlar begge arbeidsforholda om å låne ut kroppen til andre, og begge forholda involverer sex mellom ein som betalar og ein som mottek pengar. I skildringa til Edward blir forholdet mellom han, som kunstnar, og Dolores,

som modell, likna med forholdet mellom kjøpar og prostituert.

4.2.2 Portrettet av Mabel Wasley – spørsmålet om omsorg

Trass i den velformulerte kommentaren om eige ansvar, er det med Edward Shapiro – som med George i *The Blindfold* – usikkert i kva grad han er i stand til å sjå folk utanfor portrettsituasjonen, og det er vanskeleg å vite om han forstår kva portrettsituasjonen inneber for dei portretterte, emosjonelt og eksistensielt. Dette er ein refleksjon Lily først gjer ganske seint i romanen, etter å ha fått innsyn i prosessen Edward går gjennom med naboen og venninna hennar Mabel Wasley.

Mabel er ei eldre kvinne som har undervist i drama og som held på med ein enorm sjølvbiografi om forholdet mellom eigne draumar og eige liv. Når ho og Edward møter kvarandre, finn dei tonen med ein gong, og dei blir kjapt samde om at Edward skal måle henne. Prosessen verkar å gå over all forventning: Mabel fortel opent frå livet sitt, og gjenopplever i ekstase stunder ho trudde ho hadde gløymd. All den gleda som Mabel opplever, den målar Edward inn i portrettet hennar. Når Lily for første gong ser måleriet, ser ho straks at det er eit fantastisk måleri, men samstundes vert ho uvel, fordi Mabel ser så intenst lukkeleg ut på måleriet:

The painting was making her uneasy. It's her face, Lily thought. She looks wild, almost batty, and then Lily realized that she was looking at someone who was desperately happy, so happy that her expression could easily be mistaken for something else: craziness, pain, even fear. She's so happy, Lily said to herself, because she's talking to him. And although Lily had always understood that Mabel was lonely, she had never seen it so naked (Hustvedt 1997, 171).

Sjølv om denne skremmande nakne, ekstatiske lukka er slåande for Lily, merkar ho at Edward ikkje fullt ut forstår kva han har gjort, at han har framstilt ei intim, skjelvande lukke. Lily trur at grunnen til at han ikkje klarar å sjå det, er at han berre verkeleg ser måleriet, og ikkje mennesket: «Mabel watched Ed intently, and Lily felt sorry for her. She's so happy to be near him, Lily thought. He painted her happiness, but he doesn't see it. With the real person, he's blind» (Hustvedt 1997, 174). Samstundes konkluderer Lily med at måleriet av Mabel er det beste av alle portretta, nett av di det er så nakent og avslørande. Som i *The Blindfold* ser vi at mykje av den beste kunsten spring ut av eit etisk problematisk landskap, der ein framstiller folk på sårbart, nakent vis.

Kort tid etterpå er portrettet ferdig, og berre historia i boksane står att. «It's yours as much as mine. In about a week, I'll want to know what the story is», seier Edward (Hustvedt

1997, 175). Det er her Mabel sin ambivalens byrjar å kome til syne. Etter at ho får avstand til den intense intimiteten med Edward, blir ho uroleg for korleis det skal bli når andre – som ikkje kjenner henne – skal få sjå eit så avslørande bilete av henne. Det er interessant at dette først skjer når prosessen kjem litt på avstand. Det er som om sjølve portrettsituasjonen – med Edward sitt merksame blikk – har fortrylla Mabel. Når Edward og hans blikk ikkje er så tett på, skjønner ho at portrettet inneber at *alle* vil sjå henne på det ekstremt personlege viset ho framsynte for Edward. Nett den nære relasjonen mellom dei to gjorde at Mabel kunne framsyne seg på eit slikt sårbart vis – noko ho fann ekstremt frigjerande – men det er òg grunnen til at Mabel er ambivalent til at andre skal sjå det:

“The portrait's bothering me, Lily.” Mabel rubbed her cheek gently, as if were another person's skin. “I don't know what to do. You should see it now. We worked today. It's, it's, oh, I don't know, when I look at it, I feel upset. I'm well aware that no one's going to care one way or the other about the identity of the old lady in Edward Shapiro's painting, and yet I feel that I'm being pulled into a crisis a part of me willed and another part resists. I'm not sure Ed fully understands it. I'm not sure he even knows what he's doing, but there is something in him that's aggressive, not his manner, you understand, but the work—he strikes the heart.” Mabel swallowed (Hustvedt 1997, 208-209).

Det er lett å sjå både situasjonen og uroa til Mabel som lik den uroa Iris i *The Blindfold* følte på: Det er den same eksistensielle uroa, den same kjensla av å ha plassert seg sjølv i ei krise, og vere ekstremt ambivalent til det. Om vi tenkjer attende på fotografiet av Iris, blir det tydeleg at det òg er store likskapar dei to portretta imellom: Begge syner ei kvinne i ein ekstatisk, lukkeleg augneblink, der ho blir sett av ein mann ho har sterke, positive kjensler for. Det er interessant å sjå kor likt både portretta og problematikken vert framstilt, og kor like tankar både Mabel (i *The Enchantment of Lily Dahl*), Iris og Stephen (i *The Blindfold*) har om kunstnarane som skapte portretta. I begge høve blir kunstnarane skildra som på grensa til aggressive i kunstverksemda, og som meir opptekne av portretta enn av menneska dei avbildar. Likevel får dei portrettsubjekta til å føle seg trygge nok til å la seg avbilde: I det varme «terapirommet» portrettsituasjonen med Edward opna for, følte Mabel seg trygg, ho utleverte seg på eit vis ho angrar på i ettertid. Forskjellen er likevel at der Iris (i *The Blindfold*) ikkje har nokon som kan hjelpe henne ut av denne krisa, så har Mabel Lily som stiller opp, og freistar å roe ned Mabel:

“It's just a painting, Mabel. You're all worked up over nothing.”
Lily stared into Mabel's white face and she spoke to her softly. “Is it the story in the boxes?”
Mabel turned away. She didn't nod or speak.
“Partly,” she said in a soft voice (Hustvedt 1997, 209).

Her vert det synleg kor viktig det er å ha andre, gode relasjonar enn den til målarer. At Lily til

ein viss grad avfeiar angsten til Mabel, verkar å vere ein strategi for å minske han. Når Lily påpeiker at portrettet berre er eit måleri, kan vi forstå det som eit uttrykk for at det er mennesket Mabel som er viktig, ikkje representasjonen av henne. Lily vil syne at bandet ho har til Mabel er sterkt nok til at eit portrett ikkje vil øydelegge det. For det er klart at Lily underdriv når ho omtalar grunnlaget for angsten til Mabel som «ingenting». Lily hadde sjølv ei sterk forståing av kor nakent måleriet av Mabel var, og dessutan skjønner ho intuitivt at historia til måleriet plagar Mabel. Samstundes forstår Lily at heller enn å fokusere på den uroa måleriet har skapt, er det konstruktive no å vere støttande. For Lily er Mabel viktigare enn portrettet, og i alle høve har Mabel ein del kontroll over det endelege resultatet: Edward har uttrykt at måleriet av Mabel er like mykje hennar som hans, og han har gjeve henne fridomen til å bestemme historia. Mabel er – i motsetnad til Iris i *The Blindfold* – ikkje åleine, og ho er dessutan i ein relasjon til kunstnaren der det i større grad er opent for at ho kan ta attende kontrollen over representasjonen av seg sjølv.

Det er først på ei av dei siste sidene i boka at vi får høyre Mabel si historie. Mabel fortel om dottera ho adopterte bort, og om saknet, angeren, skuldkjensla og sorga som følgde. Etter at Mabel har fortalt, blir rommet heilt stille, og verkar å vere tømnd for all energi utanom Mabel si sorg (Hustvedt 1997, 267). Men etterkvart som Edward skal teikne denne, blandar Mabel seg meir og meir inn. Her blir det synleg nett kor komplekst samarbeidet er mellom den som har ideane, bileta og historia, og den som skal måle dei. Det blir ein kamp om representasjonen, om *kva* det er som skal bli teikna i rutene, *korleis* det skal bli teikna, og om kva forhold det er mellom teikningane, Mabel og hennar livshistorie:

During the days that followed, however, Mabel exhausted Ed with those boxes. She criticized his drawings ferociously. This thing and that were all wrong. She insisted he change the chair's seat and the table's legs until they satisfied her. "It's not naturalism," he told her. "I'm not drawing from life, don't you see? It's the story that counts."

"You're drawing from my life, damn it," she said, "and you'll listen".

Mabel won every point, and then Mabel and Tex and Stanley and Dolores were packed up, crated and shipped (Hustvedt 1997, 267).

Igjen ser vi noko av den same konflikten som oppstod i *The Blindfold*, mellom Iris på den eine sida, og Stephen og George på den andre. Denne konflikten omhandlar både kva eit portrett djupast sett *er*; og korleis makta til å avgjere korleis portrettet blir skapt og nytta skal fordelast mellom portrettsubjektet og portrettør. Desse konfliktane gjer at portrettsituasjonen vert ekstremt kompleks, fordi portrettet både representerer den portretterte og kunstnaren samstundes. I *The Enchantment of Lily Dahl* utspelar likevel denne konflikten seg annleis, ikkje minst gjennom at Iris opplever eit mykje større samanbrot enn Mabel, og forskjellen mellom dei har først og fremst å gjere med kor trygge dei er på seg sjølve. Dette kan sjølv sagt

vere på grunn av alder (Mabel er jo ei gamal dame, der Iris var ei ung jente), men eg trur òg tryggleiken til Mabel har å gjere med at ho gjennom boka har fått fleire sterke relasjonar til andre enn Edward Shapiro. Ettersom Mabel er blitt vener og sambuar med Lily, og har eit godt forhold til Dolores, er ho ikkje så intenst einsam lenger, og dermed kan ho mykje friare setje krav til Edward, fordi redsla for å tape han ikkje tyder så mykje all den tid ho har andre sterke relasjonar. Her står ho i eit tydeleg motsetnadsforhold til Iris, som gjennom heile *The Blindfold* ikkje har ein einaste relasjon ho er trygg i. Dermed vert det veldig mykje vanskelegare for Iris å setje grenser overfor ein som både er ein kunstnar som framstiller henne, og ein ho ønskjer å ha både som ven og elskar.

4.2.3 Ser Edward menneske eller berre motiv?

Som vi har sett, har Edward og George mange likskapar, sjølv om dei er forskjellige som kunstnarar. Som Lily merka seg medan ho såg Mabel bli måla, så er ikkje Edward fullt ut i stand til å sjå folk utanfor kunstsituasjonen (Hustvedt 1997, 171 og 174). Edward klarar å få meir ned på lerretet enn det han tilsynelatande er medviten om. Lily formulerer det slik: «With the real person he's blind». Ei av dei klaraste forståingane av dette blir på presist vis formulert av Dolores, som er den som sterkast får oppleve dei forskjellige sidene av Edward, og kontrasten mellom hans merksame syn som målar og hans manglande blikk på andre som menneske:

“Most of the time, that man ain't here, if you know what I mean.”

“No, I don't,” Lily said. But she was lying.

“He lives in them pictures of his. You must've figured that out by now. Then, once in a while, his pecker drags him away.”

Lily stiffened. “So that's what you think, is it?”

“I do. Nothing wrong with that.”

“He was pretty worried about you the other night, and I don't think it had much to do with sex. If it hadn't been for him, you'd have woken up in your own puke down by the river.”

Lily's voice shook as she spoke.

[...]

“All I'm saying is, if I wasn't in paint, I don't think he'd give a damn.”

“I'm not 'in paint' and he cares about me,” Lily said.

Dolores smiled. “How old are you, honey, eighteen?”

«Nineteen,» Lily said.

Dolores nodded. «And our painter friend, he's 'bout thirty-five, wouldn't you say?»

«Thirty-four.»

«That man's got tricks up his sleeves you ain't even dreamed of yet.» (Hustvedt 1997, 202).

Dolores blir heile vegen teken for å vere relativt enkel. Ho snakkar i eit enkelt språk som Lily lett gjer narr av, med si herming av frasen «in paint». Likevel blir det klart at Dolores har meir

livsvisdom enn Lily, visdom som ho vel å dele med henne, trass i fiendskapen ho møter. Dolores forstår at Edward hovudsakleg bryr seg om to typar folk: dei han har sex med, og dei han målar, og Dolores har han både måla og hatt sex med. Det Dolores seier, er at Edward i mindre grad er i stand til å bry seg om folk som ikkje er tilknytte hans seksuelle eller kunstnariske praksis.

Men om Edward ikkje fullt ut er i stand til å bry seg om Dolores, så skjer det i ettertid av avbildinga det same for Dolores som for Mabel: Ho blir sett som menneske. Om ikkje av Edward så av dei andre som ser måleriet av henne. På den måten opnar måleriet for ein ny type varme, omsorgsfulle relasjonar. Om ikkje med kunstnaren Edward, så med Lily og i endå større grad Mabel. Trass i at Lily er skarp mot Dolores, så kjenner ho ei veksande omsorg for henne, som først og fremst kjem til uttrykk i den ekteføyte takken som Lily gjev etter at Dolores har kjørt henne til arbeid og sett henne av utanfor kafeen (Hustvedt 1997, 204). Den som likevel i størst grad ser Dolores, er Mabel. Kanskje fordi ho har vore gjennom den same portrettprosessen som henne, der ho i eit trygt rom fortalte sine mest personlege historier for så å plutseleg miste det rommet. Mabel er klok og forstår Dolores sin situasjon: Dagen etter at dei finn Dolores svima av i ei grøft, reiser ho heim igjen til henne med mat, for å ta seg av henne og prate med henne. Mabel vil høyre Dolores si side av historia, ikkje berre versjonane til Edward eller folka i byen. Samstundes byr Mabel på sine eigne livshistorier til Dolores, og det oppstår eit ekteføytt, varmt forhold mellom dei, som Dolores set pris på. Når Lily åtvarar Mabel mot å fortelje for mykje til Dolores, fordi ho meiner Dolores kan fortelje historiene vidare til kven som helst, avviser Mabel denne åtvaringa resolutt. Ho har blitt kjent med Dolores, og har gjennom relasjonen kome til å stole på henne. For første gong i boka vert Dolores framstilt i eit fordelaktig lys, som eit godt menneske, av nokon som kjenner henne. Dermed har det skjedd ein prosess der ei kvinne som i samfunnet var redusert til ein tvilsam prostituert, har fått vekse til å bli forstått og sett som eit heilt menneske. Sjølv om han gjerne ikkje intenderte det, så er denne prosessen kome som ein konsekvens av måleriet til Edward, gjennom at dette blei sett av Lily og Mabel. På det viset opnar portretta opp for verkelege forhold, for erkjening, og for fellesskap. Om ikkje med kunstnaren så dei andre menneska i mellom.

4.3 Martin Petersen – grensene brest

Trass i at det er diskutabelt kor medviten Edward er om dei prosessane portrettsituasjonen set i gang hos dei portretterte, inneber portrettsituasjonen hans ein relativt tydeleg og klar avtale mellom han og portrettsubjektet. I *The Enchantment of Lily Dahl* blir Edward sin portrettpraksis sett i skarp kontrast med den til Martin Petersen og dokka han lagar som ein kopi av Lily Dahl. Dokka – som blir laga i løyndom – blir sett rundt omkring i området og er utgangspunkt for rykte der Lily blir mistenkt for både å vere daud og å ha sex i åkrane med Martin Petersen sjølv. Her er det tydeleg korleis ein representasjon av Lily påverkar måten byen forstår henne, rett og slett fordi dei ikkje veit at det dei ser er ei dokke – ein kunstnerisk reproduksjon av utsjånaden til Lily – og ikkje Lily sjølv.

Eit sentralt element i forfattarskapen til Siri Hustvedt er korleis det å handle etisk ofte heng saman med å manøvrere, forstå og på eit godt vis handtere forskjellen mellom kunst og røynd, og ikkje minst forskjellen i kva ein kan gjere som kunstnar når ein portretterer, og kva ein kan gjere mot menneska i røynda. Når kunstnarar – som Martin er eit døme på – viskar ut skiljet mellom kunst og røynd, gjer dei det vanskeleg for sjåaren å vite korleis dei skal fortolke, forstå eller reagere på det dei ser: Å sjå kunst inneber ofte ein suspensjon av handlingsrefleksen, fordi sjåaren heller ser enn agerer, medan observasjon av verkelege handlingar i større grad krev av oss at vi skal reagere. Når Lily høyrer rykta om henne sjølv og dokka, forstår ho dette som at Martin kan ha skada nokon. At Lily fortolkar dei rykta og historiene ho får servert som prov på ein verkeleg valdsepisode, blir styrande for måten ho handterer informasjonen på: Ho vel å handle – i første omgang gjennom å etterforske – i staden for å halde seg passiv og observere og vente til situasjonen blir klarare.

For å finne ut kva som har skjedd, må Lily finne ut kva Martin har gjort. Når det syner seg å ikkje vere så lett, freistar ho å finne ut kva Martin *kan ha gjort* ved å finne ut kva *han kunne vere i stand til*. Ho skiftar mellom å tenkje at Martin er vond og at han berre er underleg, og begge delar verkar å bygge på Martin sine vanskar med å skilje mellom rett og gale, og mellom kunst og røynd. At det å kunne skilje mellom rett og gale heng saman med å kunne skilje mellom kunst og røynd, er kanskje ikkje så rart som det kan verke. For klarar ein ikkje å skilje mellom kunst og røynd, så er det kanskje ikkje så underleg at dette får konsekvensar for eins etikk: I kunsten er det lov å syne ting, å etterlikne ting, og å framstille ting som ein ikkje har lov til å gjere i røynda. Det er ein del av kontrakten ein har som etablerer estetikken som ein form for leik, der regelen er at det som skjer i kunsten ikkje er direkte overførbart til røynda. Om eit individ ikkje aksepterer, eller i full grad er i stand til å forstå, det komplekse forholdet mellom aksepten av representasjonen av vondskap i kunst, og

fordømminga av han i røynda, så er det ikkje underleg om personen ikkje fullt ut forstår forskjellen på vondskap og godheit i det heile.

4.3.1 Dokka til Martin Petersen – Ei lekamleggjering av «The Between»

I romanen er det store mysterium knytte til portrettet gjennom dokka Martin Petersen har laga av Lily. Spenninga i romanen er knytt til mysteriet omkring kva Martin har gjort, og korleis Lily er innblanda i det. Dette blir først oppklart mot slutten av romanen, og når Lily finn dokka i høla hos Martin, er det likevel svært uklart kva Martin har meint eller ønskt med dette portrettet, ettersom han korkje har freista å stille det ut eller framsyne det som kunst på vanleg vis. Heller har Martin brukt dokka til å skape nye historier om han og Lily, og eg vil argumentere for at dokka fungerer som ein materiell og estetisk representasjon av Martin sine ønske og førestillingar om Lily, og hennar forhold til han. Som med dei andre portretta i romanen, vert dette òg fylt med konflikt. Lily føler eit sterkt ubehag i møte med dokka som førestiller henne, som ikkje blir mindre når ho blir fortalt alt det dokka representerer for Martin. Lily kan ikkje akseptere portrettet, og Martin sin representasjon av henne, fordi dette for henne ville vere å akseptere både Martin, hans forståing av Lily sjølv, og deira forhold.

At Martin har laga eit portrett av henne i dokkeform, blir først synleg etter at ho har reist ut til hølene der ho mistenkjer at Martin gøymmer eit lik. Dette er etter at Lily har følgd etter Martin som ein del av hennar «etterforsking» av han og mysteriet. Ho kryp etter Martin inn i høla, og der inne finn ho både Martin og det ho trur er liket av ein jentekropp. Lily freistar først å flykte ut av høla, men Martin kjempar med henne og tvingar henne til å sjå kva det er han har laga. Når Lily oppdagar at det er ei dokke, vert ho konfrontert med sine eigne fantasiar og førestillingar i det desse endeleg vert avviste som nett fantasiar, fortolkingar og førestillingar.

“It’s a doll,” Lily said.

Martin nodded. “B-but you knew.”

“It’s a doll.” Lily stared at the modeled face with its painted eyes and parted lips, its long, dark hair that fell over its shoulders. My costume, she thought. It’s wearing Hermia’s dress. And while she looked, she saw—all at once—that the thing looked like her or maybe like her a few years ago. Nobody’s dead, she thought. Nobody’s dead, and she felt a vibration in her jaw and in her temples (Hustvedt 1997, 232).

Lily blir sjokkert når det syner seg å vere ei dokke. Av alle ting er dette det eine ho ikkje hadde venta: at Martin Petersen har laga ei dokke som skal førestille henne sjølv for eit par år sidan. Først vert Lily letta, men etterkvart blir ho sinna. Letta fordi ingen er døde, sint på grunn av uroa ho har kjent. Martin har bore denne dokka rundt, og folk har trudd alt frå at Lily

har vore skada til at ho har hatt sex med Martin i åkrane. Martin har laga ei historie der ho har vore med, gjennom dokka han har laga som liknar på henne. Nett at Martin har laga dokka i løyndom, opprører Lily: «You didn't ask me. You, you've done this behind my back» (Hustvedt 1997, 233). I Lily sin reaksjon til Martin finst noko av den same kampen om eigarskap over eigen representasjon som vi hugsar frå Iris i *The Blindfold*. Der Lily stadfestar at Martin ikkje spurde om lov, kjente Iris seg robba, og felles for dei begge er ei kjensle av at deira eigen utsjånad høyrer dei sjølve til, og berre kan nyttast av andre under bestemte føresetnadar.

Lily sitt sinne over at Martin har avbilda henne utan lov, skiftar raskt over i undring og uro. No om Lily har fått svar på kva Martin har *gjort*, forstår ho framleis ikkje kven han er eller kva poenget med handlingane hans har vore: «'Who are you?' she asked again. 'What do you mean by this? What is it for?' She took a step toward the doll. The thought that it might have some purpose seemed terrible» (Hustvedt 1997, 233-234). Her ser vi korleis tanken om kven Martin er, heng tett saman med meininga med dokka. For Lily verkar det som om svaret om *kva* dokka er laga for må finnast i *kven* Martin er. Når Lily spør kva dokka er laga for, blir det synleg nett kor usikker ho blir i møte med Martin og kreasjonen hans. For i motsetnad til eit kunstverk – som ein *veit* er til for å bli sett som kunst – veit ikkje Lily kva dokka er til for: Ettersom Martin har laga henne i løyndom, halde ho skjult og berre synt ho fram på eit vis som har halde open ambivalensen omkring eit potensielt mord, er Lily redd for nett kva mål Martin har med dokka. Dokka – som kunne ha vore ein kunstgjenstand – blir eit objekt som skapar uro ved at ho heile tida vert halde utanfor ein kunstkontekst.

Etter kvart vert det tydeleg at dokka for Martin har ein viktig funksjon i forholdet mellom han og Lily. Dokka er ikkje berre eit estetisk objekt, men har ein større eksistensiell funksjon i forholdet mellom han og Lily. Når han skal forklare dette, vil han først at Lily skal setje seg ned i rullestolen og ta plassen til dokka, før han skal fortelje. For Lily blir dette å gå for langt, å setje seg i rullestolen og ta plassen til det ho heile tida har oppfatta som eit lik. Etter at Lily avslår det tilbodet, fortel han likevel det han tenkjer om dokka:

“She's the one between, Lily.”

“Between?” Lily said. She dug her feet into the cave floor.

“Between you and me, between Becky and you, between Dahl and Doll, between the word and the flesh, between you and you.”

Lily looked at her fingers, which were oddly yellow in the kerosene glow. “What are you saying?”

Martin rubbed his mouth. He seemed disappointed and began to explain slowly as he stepped toward her.

“Stay back. Don't come near me.”

Martin looked hurt, but he didn't approach her. “I, I,” he stuttered and winced. “I made you, so she, you, is between us. And between you and Becky—older than Becky, younger

than you, the way you were, the way Becky would've been.” He rocked his shoulders to his own voice, turning his speech into an incantation. “She is the in-car-na-tion,” he said, giving each syllable the same weight, “of your name into its thing. . .” (Hustvedt 1997, 234-235).

Det er fleire interessante aspekt ved dialogen. For det første er det tydeleg at Lily ikkje forstår kva Martin meiner, og det er kanskje ikkje så rart, for Martin snakkar i ufullstendige setningar med mange ellipsar. Det blir likevel lettare å forstå Martin om ein les hans insistering på at dokka er «the one between» i lys av Hustvedt sin fascinasjon for Martin Buber sitt omgrep «the Between»: Dokka er ei lekamgjering av det ontologiske rommet som oppstår i relasjonane mellom menneska. I essayet «Freud's Playground» skildra Hustvedt korleis ho hadde sett føre seg at det oppstod eit tredje vesen i relasjonen mellom to⁵, og ser ein dokka som ein representasjon av dette tredje vesenet, kan ein forstå dokka som eit visuelt uttrykk for, og representasjon av, Lily, og Martin sine ønske for deira forhold.

Dokka representerer likevel meir enn berre Lily. Det er sjølv forholdet mellom røynd og språk som står på spel, ettersom dokka òg er «between the word and the flesh». Her ser vi at Martin sitt prosjekt med dokka er knytt saman med andre prosjekt Martin har hatt, mellom anna då han var oppteken av å få Lily til å lese opp frå ein lapp der han hadde skrivne ordet «mouth»: å tvinge språk og røynd saman, å finne dei tinga som er det dei heiter. Lily heiter jo Dahl til etternamn, og med amerikansk midtvestendialekt blir det uttalt veldig likt som «doll». Nett dette er ikkje noko nytt for Lily, ettersom ho heile barndomen har blitt erta med det. For henne representerer dette eit dumt ordspel, og eit enkelt poeng, men for Martin handlar det ikkje om ordspel, men om språket som blir kjøt, ein augneblink der gapet mellom verda og representasjonen av henne (gjennom språket) blir tetta. Det er likevel ikkje mogleg å forstå Martin som ein som berre utforskar språk og mening i intellektuelt overskot. Det er noko mildt sagt desperat over handlingane hans, og utgangspunktet for denne desperasjonen verkar å vere Lily, og det faktum at ho har endra seg:

“And, Lily, it's you before—”
 “Before what?” She spat at him. She didn't mean to, but she saw saliva fly.
 “Before you changed.”
 “Changed?” Lily took another step backward. “How do you mean changed?” She whispered the last sentence. I'm cramped in here, she thought. It's too small. I can't see.
 Martin wrinkled his forehead and stared at her. “It's you in another form.”
 Lily didn't answer him.
 “You're a woman now,” he said softly. “But you didn't use to be,” he said in a low, conspiratorial voice” (235-236).

Her blir det tydeleg at dokkeprosjektet handlar om meir enn forholdet mellom språk og verd,

⁵ «When I was in my adolescence, I used to think that in every relation between two people, there was also a third entity—an imaginary creature the players created between them—and that this invisible thing was so important, it deserved to be given a proper name, as if it were a new baby» (Hustvedt 2012, 196).

at det òg er eit forsøk på å (gjen)erobre Lily gjennom å (gjen)skape henne. At Lily ikkje er barn meir, men er blitt ei kvinne, viser til hennar relasjon til Edward: No er ho seksuelt aktiv og saman med ein vaksen mann, og alt dette er prov på at ho ikkje lenger er ei ung jente. Når Martin har laga dokka i form av den Lily var for eit par år sidan, før ho blei vaksen, verkar dette å vere eit teikn på å ville framstille og fasthalde henne i denne uskulldige førseksuelle tida, då dei to var vener, og ingen annan mann hadde henne. Martin er tydeleg sjalu, noko som blir endå klarare seinare i samtalen når han fortel om korleis nazistane ville ha drepe Edward dersom han hadde vore i live på den tida.

Etter kvart som scena speler seg ut, får dokka fleire og fleire tydingar, og det kjem fram at Martin trur han drap, eller nesten drap, Lily då dei var barn. I brotstykke fortel han historia om korleis han batt Lily fast og la henne i eit kjøleskap, der ho blei kvelt og døydde. Lily freistar å hugse om det kan ha skjedd noko liknande, og etter kvart som Martin pratar om det, blir ho meir og meir usikker på sitt eige minne.

Martin took a step toward Lily. "You never forgave me for the refrigerator."

"The refrigerator?" Lily said. She put a hand to her forehead.

"At the Overlands'. The refrigerator in the garage."

"What?" she said.

[...]

"You, you died, Lily."

"What?" Lily turned her head and looked at the opening in the cave wall that would take her out.

"I-I-I suffocated you. Th-there wasn't air for you to breathe in the refrigerator. I sat on it."

"But I'm here now, Martin. Don't be stupid. Even if it did happen, we were kids, right, playing a game?" Lily examined Martin's face. Stubborn, inward, his expression blocked her words and their meaning.

"I tied you up."

"No," Lily said. It made her uneasy. Had he tied her up? Had she ever been tied up in her life? Why did she feel as if she had? Why did she know the sensation of rope chafing her ankles and wrists? Had it happened? (Hustvedt 1997, 237-238).

I dialogen ser vi korleis historia nærast spinn ut av kontroll: Først seier Martin at Lily aldri tilgav han, og etter kvart kjem det fram at Martin trur Lily døydde. Martin si historie er ikkje sann og kan sjølvsagt ikkje vere det: Det skjønner Lily – fordi ho jo unekteleg lever – men likevel blir ho usikker på om enkelte av delane kan vere sanne når ho står inne i den tronge hòla. Om ho ikkje døydde, kan det stemme at ho blei innestengd og bunden? Lily sin reaksjon, det at ho etter kvart føler at ho kanskje kan hugse den hendinga som blir skildra for henne, er nok eit døme på kor mykje sinnet, fantasien og førestillingsevna har å seie i denne romanen: Det er eit uklart skilje mellom Lily, som er frisk, men som likevel kan få indusert eit minne, og Martin, som er sjuk, og som lever innanfor ein meir total fiksjon. Om ikkje historia er sann, på det viset at Lily ikkje kan ha døydd (ettersom ho lever), kan det verke som om

historia likevel tener ein funksjon for det sundslitne sinnet til Martin: Ho gjev meining som ei forklaring på kvifor forholdet mellom han og Lily surna, på kvifor det er ein forskjell på før og no.

Martin si historie gjev altså meining, men berre om ein ser på historia og hendinga i høla som ein form for draum. Likevel kan ikkje Lily akseptere Martin si historie, fordi han insisterer på at ho er sann, og ikkje fiksjon. Når Lily skal avvise historia til Martin, klamrar ho seg til detaljane, og til logikken: Ho kan ikkje avvise at ho kan ha blitt bunden eller stengd inne, men ho kan avvise dei detaljane ho veit ikkje har noko føre seg, og ho kan avvise det som ikkje *kan* vere sant: Ho kan ikkje vere død, for ho er her jo no. Men etter kvart utviklar historia seg til å likne meir og meir på eit eventyr, eventyret om Snøkvit, men her i ein versjon som inkluderer både Hermia, Becky Runevald (ei jente som blei drukna i toårsalderen av faren sin) og Lily i rolla som den sovande kvinna som vert vekt av prinsen. Det er etter kvart som historia utvidar seg og nærast ekspansivt inkluderer fleire og fleire aspekt at ho vert mogleg å fortolke.

I møtet med historia om korleis Lily stod opp frå dei døde, ser vi korleis Lily held fast ved detaljane om henne sjølv og hennar historie: Ho insisterer til dømes på at ho ikkje hadde ein kvit kjole (Hustvedt 1997, 239). Lily er ute av stand til å fortolke historia i den situasjonen ho er i, og berre i stand til å klamre seg til sine eigne detaljar, som eit ledd i å klamre seg til sin eigen identitet. Men når Martin byrjar å forklare korleis Lily vakna igjen etter hans kyss, blir det endå tydelegare at historia har symbolsk og estetisk tyding, heller enn å fortelje om noko som har skjedd.

“Y-y-you did,” he said forcefully. “And so did Becky. She wore it in her coffin.”

“Stop it, Martin,” Lily said. “Stop it!”

Lily felt tears running down her cheeks. “It isn't true. You're saying it to”—she paused—«to. . .» She couldn't finish. Why would he say it? (Hustvedt 1997, 239)

Lily sitt spørsmål er legitimt, for trass i at Martin pratar så samtalar han ikkje: Han er ikkje eigentleg interessert i kva Lily meiner, men berre at ho skal forstå. Men nett kva er det Lily skal forstå? Kva funksjon er det dokka og historia har?

Etter kvart oppdagar Lily at dokka har blå auge. Blå er Martin sin augefarge, og dette kan forklarast på to vis: For det første kan det syne til det at dokka er «imellom» dei og dermed har trekk frå dei begge, og på den andre sida kan dokka også representere deira barn. Etter at dei har prata om fargen på auga, vil Martin gje dokka til Lily. Når Lily ikkje vil ta dokka, kastar Martin dokka på henne, og når Lily freistar å gje dokka attende, blir Martin desperat: «I, I want you to take her!» he said in a loud voice that reverberated inside the cave.

'It won't work otherwise.'» (Hustvedt 1997, 240). I Martin sin desperasjon høyrer vi ekko av frykta til Lily frå tidlegare, frykta for at dokka hadde eit føremål⁶. For Martin er det tydeleg at dokka har eit føremål, men det verkar ikkje klart, korkje for Lily eller denne lesaren, kva føremålet er.

Lily tek dokka og held henne i armane. Etter dette ser Lily nøye på dokka, på dokka som liknar henne sjølv og som ligg i armane hennar, og særskilt fokuserer ho på andletet. Det er i denne situasjonen at Lily verkeleg kjem andlet til andlet med sitt portrett, og med Martin sin representasjon av henne. I endå større grad enn tidlegare kjenner ho i denne augneblinken ein sterk avsmak: «She looked down at its placid face and noticed that its red lips were slightly parted and drawn together, and this expression, whatever it was, revolted her. Lily dropped the doll» (Hustvedt 1997, 240). Kva er det med leppene som er opne og munnen som lagar trut, som får Lily til å reagere? Kanskje det er det erotiske ved gesten, ved leppene som er trutne og opne som like før eit kyss, i eit lengtande, sukkande andletsuttrykk? Vi veit ikkje, men det er desse raude leppene som får Lily til å sleppe dokka (det kan sjølvstøtt vere at ho mister dokka: «to drop» kan jo både tyde sleppe og miste, men i og med at ho finn dokka motbydeleg, kan vi kanskje slutte at ho slepper henne). Idet Lily slepper dokka, og med det avviser Martin og hans representasjon av henne, då brest det for Martin: «Martin screamed. He screamed like a woman, and the noise broke something inside her» (Hustvedt 1997, 240). Med Martin sitt skrik verkar det som om Lily for første gong forstår nett kor sjuk Martin er. Skriket gjer det Martin sine utsegner ikkje har klart: å syne for Lily kor desperat, og kanskje til og med farleg, Martin er.

Det er når Lily prøvar å stikke av at ho og Martin byrjar å slåst. Det er tydeleg at Martin ikkje kan akseptere at Lily skal dra, at møtet ikkje har ført til det resultatet han trengte. I denne slåstkampen pressar Martin dokka mot Lily, i det som verkar som eit forsøk på å pressa dokka og Lily saman. Ut ifrå det han tidlegare har sagt, kan vi berre forstå dette som eit forsøk på å få personen og representasjonen til smelte saman: Han vil at Dahl og doll skal bli eitt. I denne situasjonen kulminerer den redsla Lily har kjent for dokka: Når Martin pressar dokka mot henne, held ho på å kvelast, og kjempar hardt i mot. Det er interessant å sjå korleis Martin i denne situasjonen er nær ved å gjere det vrangførestillingane hans har fortalt at han allereie har gjort: Martin trudde at han hadde kvelt Lily som barn, medan han no er i ferd med å gjere det.

I forfattarskapen til Hustvedt ser vi fleire gongar korleis kunsten vert eit våpen – i meir eller mindre metaforisk tyding – i hendene til kunstnarar som ikkje kjenner eller respekterer grensene mellom etikk og estetikk, kunstnarar som ikkje er nøgde med at kunsten skal handle

⁶ «The thought that it might have some purpose seemed terrible» (Hustvedt 1997, 233-234)

gjennom å framsyne, heller enn gjennom å agere, og som går over grensene. No er desse grensene sjølv sagt ikkje faste, men flytande, men når kunsten held på å drepe andre, vert ei grense som tidlegare har vore uklar definitivt broten. Dette skal vi sjå i fleire av romanane, og mest synleg vil det vere i *What I Loved*, der kunstnaren Teddy Giles går frå å iscenesetje seg sjølv som mordar til å utføre eit mord. Det som er viktig, er likevel at kunstnaren aldri verkar åleine, det er alltid nokon som reagerer på det kunstnaren gjer, og som tener til å påverke eller forsterke handlingane hans. Det har ofte utilsikta og – som i Lily sitt høve – til og med ironiske konsekvensar. Ironiske fordi Lily si etterforsking – som blir utført fordi ho er redd nokon er i fare – bidreg til å setje hennar eige liv i fare. Det kan synast som om Lily sjølv tok del i Martin si vrangførestilling når ho valde å fortolke, forstå og handsame handlingane til Martin som uttrykk for ei valdshandling istaden for ei iscenesetting. Ved eit høve tidlegare i boka påstår Lily at ho veit kva Martin har gjort: «I know what you've done. [...] I'm telling you I know» (Hustvedt 1997, 212). Her trur Lily at ho har konfrontert Martin med drapet han har gjort, men at Lily mistenkjer han for eit drap, det veit ikkje Martin. Han må tru at Lily veit om dokka, og portrettet han har laga av henne, og for han må det verke som om ho godkjenner det, når ho ikkje seier noko meir om det.

I kampen i hòla forstår Lily etter kvart at ho ikkje kan slå Martin og går til åtak på dokka i staden. Først då slepper Martin taket og græt, fordi han ikkje orkar å sjå at Lily gjekk til åtak på hans versjon av henne. Her sluttar episoden i hòla og Lily spring ut, og heim, der ho treffer Mabel og Edward. Edward vil først politimelde Martin, men Lily ser berre rart på han. For kan ein politimelde nokon for å ha laga ei dokke? I Lily sitt svar til Edward kjem det fram det heilt uskuldige i det Martin har gjort: Han har ikkje gjort noko ulovleg, han har laga ei dokke. Samstundes er det tydeleg at situasjonen Lily har vore i, var farleg, fordi Martin verkar å vere heilt ubalansert, og fordi dokka verkar å vere knytt til Lily på ein måte det er vanskeleg å forstå omfanget av. I verda til Martin hadde dokka ein klar funksjon i deira forhold, mellom anna som «the one between» (Hustvedt 1997, 234), og når Lily ikkje aksepterer denne rolla for dokka, og denne relasjonen til Martin, verkar han å gje opp totalt. Dette siste syner til eit ekstra aspekt ved dokka som *the between*, nemleg at dokka verkar som ei lekamgjerding av sjukdomen til Martin. Dokka representerer ei eksternalisering og materialisering av dei førestillingane og vrangførestillingane Martin har, førestillingar som Lily korkje kan møte eller forhandle med, førestillingar ho berre må avvise. På dette viset blir det tydeleg korleis dokka *kunne ha vore* eit verktøy for tilfriskning, hadde ho vore eit emne i ei terapismanheng, der ein terapeut saman med Martin kunne utforska kva dokka tydde for Martin, kvifor ho var så viktig for han, og nytta denne til å hjelpe Martin å endre på dei aspekta ved seg sjølv og livet sitt som var naudsynt å endre for at han skulle få det betre.

Dette er på sett og vis det som skjer i *The Sorrows of an American* (2005), der eit fotografi vert eit viktig verktøy for å erkjenne, erfare og handtere sinnet og frykta for sinnet for Erik og ein av hans pasientar.

Dokka syner korleis sjukdom kan bli synleg i møte med kunst. Dette minner oss på Freud sitt omgrep om leikeplassen, *Tummelplatz*, som blir oppretta mellom terapeuten og pasienten, eit mellomrom imellom sjukdomen og friskheita der sjukdomsteikna kan framsynast og handsamast. I *The Enchantment of Lily Dahl* blir rett nok sjukdomen synleg gjennom dokka Martin har laga, og måten han snakkar med denne på, men synleggjeringa av sjukdomen fører likevel ikkje til at sjukdomen blir handsama. Martin blir jo ikkje friskare etter at han og Lily har snakka om dokka, snarare tvert imot: Dagen etter tek han livet av seg. Det er fleire grunnar til at dokka, og synleggjeringa av Martin sin sjukdom, ikkje fører til at Martin blir friskare. I høve med Lily, Martin og dokka blir inga bru skapt mellom sjukdom og friskheit, fordi korkje Lily eller Martin klarar å sjå på dokka som symptom, eller på Martin som sjuk. Martin er for sjuk til å ha sjølvinnsikt, og Lily er sannsynlegvis både for ung og for innblanda i situasjonen til å klare å møte Martin og sjukdomen hans på eit konstruktivt vis. Lily endar opp med å totalt avvise både forteljinga til Martin, dokka og Martin sjølv. Morgonen etter dette tek Martin livet av seg, og vi må rekne med at det har både med sjukdomen og avvisinga å gjere. Dokka kan ha representert Martin sitt siste håp om å gjenskape ein god relasjon, om å bli sett og forstått, og når dette vert totalt avvist, kan det synast som om han ikkje har meir å leve for.

4.3.2 Sjølvmordet – Ein ny performance?

Dagen etter møtet i hòla blir det tydeleg nett kor viktig dokka, og Lily si avvising av denne, er for Martin. Då skyt Martin seg framfor Lily på kafeen der ho jobbar, etter å ha peika pistolen på Lily sjølv. Det er vanskeleg å forstå sjølvmordet som noko anna enn ein reaksjon på hendingane i hòla, og Lily si avvising av Martin og hans prosjekt: Etter at Lily gjekk til åtak på dokka, rettar Martin pistolen mot henne, før han siktar på seg sjølv.

Noko av det interessante med denne hendinga er korleis Martin heile tida verkar å spele ei rolle den siste tida han er i kafeen. Dette gjer Lily uroleg, og uroa hennar blir forsterka av fleire ting. For det første at Martin ikkje vil tinge frukosten sin med dei små rytmane dei har utveksla tidlegare, for det andre at han ikkje stammar når han seier «I want what I always want, Lily», og for det tredje at han har på seg teatersminke. Dei einaste gongane Martin tidlegare ikkje har stamma, er i rolla som Cobweb i skodespelet, og alt dette får Lily til å otte seg over sinnstilstanden. «The ease of Martin's speech alarmed her, and she thought, Something's terribly wrong» (Hustvedt 1997, 246).

Etter at Martin har ete, går Lily for å hente tallerkenen hans. Då tek ho opp igjen samtalen deira i går, og freistar å få Martin til å innrømme at historia med kjøleskapet var tull. Det verkar som om Lily trur at ho kan redde situasjonen ved å redusere historia Martin fortalde til eit påfunn, at ho kan redde Martin ved å få han til forstå at han faktisk ikkje har gjort noko gale:

“It isn't true, is it, Martin, that you locked me up? It's just a story, right? Please tell me.”

He looked at her but didn't speak.

“I want you to understand,” she continued, still in a whisper, “I want you to leave me alone from now on.”

“I know what I know,” Martin said. His voice had no stutter and no inflection to it (Hustvedt 1997, 247).

Dette er det siste Martin seier før han dreg opp pistolen, og rettar han mot Lily før han skyt seg sjølv. Martin hadde med seg pistolen inn i kaféen, og om han hadde tenkt å ta med seg fleire enn seg sjølv i døden kan vi ikkje vite. Det vi veit skjer, er at han skyt seg framfor Lily etter å ha sikta på henne. Martin skyt ingen andre enn seg sjølv, og det siste han seier, er at han veit det han veit. Men sjølv om historia om kjøleskapet og Lily som døyr ikkje er sann, så er det ikkje sikkert Martin *lyg*, men det kan vere han er i ein grensetilstand der forholdet mellom fiksjon og fakta er oppløyst og at det er grunnen til at han gjer som han gjer. Ei av historiene han fortalde Lily i hòla, handla nett om korleis alt blei bra etter at Lily sto opp frå dei døde. Kanskje trur Martin at sjølv mordet kan ha eit liknande resultat for han, eller kanskje ser han berre ingen annan utveg. Uansett endar Martin Petersen sitt liv utan at han har skada andre enn seg sjølv.

At Martin er iført sminke, ikkje lenger stammar og er heilt trygg på historia om kjøleskapet og Lily som døydde, tyder på at han er gått heilt inn i vrangførestillinga og har mista grepet om røynda. Det interessante er likskapen som vert skildra mellom denne tilstanden og skodespelet eller performansen: Den åtferda som gjer at Martin er ein god skodespelar, og som gjer at Mabel forstår handlinga hans som ein performance, er den same som Martin viser i det han har mista grepet og drep seg sjølv. Alt dette gjer det vanskeleg for personane i romanen å forstå Martin, handlingane hans, og i kva grad ein skal vurdere han som frisk eller farleg. I *What I Loved* – som er neste bok vi skal sjå på – vil vi få eit døme på ein artist som medvite, gjennom sjølvportrett og sjølvscenesetting, skapar nett den same tvilen om seg sjølv som Martin verkar umedviten om. Her skal vi igjen sjå korleis det å handle etisk rett er eit resultat av å kunne skilje mellom ei indre og ei ytre verd, mellom indre og ytre sanningar, og sist, men ikkje minst gjennom å forstå forskjellane i måten ein behandlar eit portrett og den personen ein har portrettert. I *What I Loved* skjer det som ikkje skjer i *The*

Enchantment of Lily Dahl: Kunstnaren Teddy Giles drep eit menneske for å lage kunst ut av valdshandlinga. I *What I Loved* blir grensa kryssa. I *The Enchantment of Lily Dahl* enda det med at Martin Petersen gjorde skade på seg sjølv.

5 *What I Loved*

5.1 Introduksjon – Subjektivitet, integritet og empati

What I Loved er den romanen i forfatterskapen til Hustvedt som i størst grad omhandlar kunst: Hovudpersonen Leo er kunsthistorikar og hans beste ven Bill er kunstnar, og romanen følgjer i stor grad utviklinga i karrieren til Bill så vel som familieliva til dei to, som begge får kvar sin son. I forfatterskapen hennar er dette den romanen som i størst grad tematiserer kunst, på grunn av skildringane av dei tette banda karakterane har til kunstnarar, kunstpraksis og kunstfeltet, på grunn av dei mange verka som er skildra, og på grunn av dei mange historiene som fortel om korleis kunst blir skapt. Her følgjer vi liva til både ein kunstnar og ein kunsthistorikar, og vi får sjå korleis livet og verka deira blir fletta saman. Som dei andre romanane til Siri Hustvedt tematiserer ikkje *What I Loved* kunst i seg sjølv, men kunsten blir trekt inn i eit kompleks meiningsnett der relasjonane til etikk, sjukdom, liv og kjærleik vert utforska. Dette skjer ikkje minst gjennom ei rekke portrett og – for første gang i forfatterskapen – sjølvportrett, og forholda mellom liv og verk blir tematiserte gjennom historiene om korleis verka vert skapte, fortolka og mottekne av eit større publikum.

I det følgjande skal eg sjå på dei to kunstnarane som er sentrale i boka, William Wechsler (seinare kalla Bill) og Teddy Giles, og forskjellige portrett og sjølvportrett dei lagar, som er sentrale i handlinga. Eit sentralt aspekt ved boka er korleis handsaminga deira av portrettsjangeren vert nytta for å syne forholda deira til seg sjølv og andre menneske: Dette fortel ikkje minst mykje om evna deira til empati. Når eg skal sjå på desse kunstnarane, vil eg fokusere på enkeltverk og portrett. Hos Bill har eg valt portrettet hans av Violet, som han kallar sjølvportrett, og hysteriverket hans, fordi dei begge tematiserer portrettsjangeren og forholdet mellom portrettør og portrettsubjekt. Hos Giles har eg valt ut hans første utstilling, ein installasjon som liknar ein massakre der Giles gjennom fotografi framstiller seg sjølv som gjerningsmann, ein installasjon der Giles øydelegg eit portrett måla av Bill av sonen hans Mark som barn. Til sist vil eg sjå på mordet av Rafael Hernandez, som Giles utfører og kallar eit ultimat kunstverk, og argumentere for at dette kan skje fordi Giles ikkje i tilstrekkeleg grad aksepterer skiljet mellom estetikk og etikk, mellom kunst og verd, og mellom representasjon og subjekt. Portrettsjangeren utforskar nett ein situasjon der kunstnaren har makt over framstillinga til subjektet sitt. For Giles er ikkje dette nok: Han må ha makta over subjekta sine òg.

Eit sentralt spørsmål i boka er kva som skjer når ein handsamar menneske som om dei

var objekt eller kunstverk, heller enn som folk. I hysteriverket til Bill låner Bill eit historisk motiv der ein lege skriv namnet sitt på armen til ein av hysteripasientane sine og bed henne om å blø frå såret seinare på dagen, medan Teddy Giles sjølv drep Rafael Hernandez for å lage «det ultimate kunstverk». I *What I Loved* ser vi radikaliseringa av diskusjonen frå *The Blindfold* der George, Stephen og Iris diskuterte det kunstnariske ansvaret for dei som vert avbilda: I *What I Loved* endar kunstnarane opp med å skade andre for å skape kunst. Dette får store konsekvensar for kunstnarane som bryt grensa, og syner det faktum at sjølv om kunsten kanskje er fri, så er ikkje kunstnaren det.

Avslutningsvis ønskjer eg å undersøkje om portrettmotivet og studien av det hjelper oss å forstå Mark Wechsler og lagnaden hans. Mark er sonen til Bill og Lucille, ein gut som veks opp med sterke evner til å tilpasse seg forventingane folk har til han og sjarmere, men som etter kvart syner seg utan integritet, personlegdom og empati. Eg vonar at det å lese historia om Mark i lys av portrettet og portrettmotivet vil syne og kanskje forklare nokre sentrale aspekt ved historia og psyken hans, og samstundes syne korleis portrettmotivet er sentralt òg for fleire av dei andre problemstillingane i romanen.

5.2 William Wechsler – kunstnaren som tematiserer portrettet i verka sine

I *What I Loved* startar alt med eit portrett. Målaren William Wechsler (Bill) møter Violet Blom, sin store kjærleik, når ho står modell for eit måleri han målar. Kunsthistorikaren Leo Hertzberg blir bestevenen til Bill etter å ha sett måleriet hans av Violet. Dette måleriet er det som gjer at Leo introduserer han vidare for gallerieigaren Bernie Weeks. Måleriet av Violet blir på det viset startpunktet for karrieren til Bill: Han får ein gallerist, og si første separatutstilling. Når Leo startar på å skrive historia om sitt eige liv, er det etter å ha lese breva der Violet skildrar korleis det var å bli måla av Bill. Mens han skriv, sit Leo under bildet av Violet. *What I Loved* startar altså med dette portrettet.

På det viset bringar romanen med seg mykje av stoffet frå både *The Blindfold* og *The Enchantment of Lily Dahl*. Det har likevel skjedd ei tydeleg utvikling i tematikken, mellom anna i relasjonen mellom avbildar og avbilda. Forskjellen mellom portrettsituasjonen her og dei vi har sett på i dei tidlegare bøkene, er at modell og målar i dette høvet forelskar seg. Portrettet blir starten på ei lang kjærleikshistorie, ei historie som varar til Bill døyr to tredelar ut i romanen. I motsetnad til både Iris i *The Blindfold*, og Mabel og Dolores i *What I Loved*, føler Violet liten ambivalens overfor Bill etter å ha blitt måla av han, og måleriet fører ikkje til

at forholdet deira blir gjort vanskeleg eller umogleg: I *What I Loved* medfører det å bli sett ein sterk og god kjærleiksrelasjon, heller enn ein utsett, sårbar posisjon. Den grenseoverskridinga portrettet medfører, vert utgangspunktet for ein langvarig og sterk kjærleiksrelasjon. Det skal rett nok gå lang tid, men Violet og Bill endar opp saman, og forholdet vil bli definerande for kven dei er. «Violet is my life», seier Bill mot slutten av livet sitt, og dette livet starta med portrettet av Violet, og møtet fann stad der.

Som *The Enchantment of Lily Dahl* så startar *What I Loved* med at hovudpersonen ser på ein målar og verket hans. Lily spionerer på Edward Shapiro medan han målar, og Leo Hertzberg les breva Bill fekk av Violet. Forskjellen mellom dei to er relasjonane dei har – og ønskjer å ha – til målararen dei studerer: Medan Lily spionerer fordi ho er full av attrå, kan det i starten vere vanskelegare å forstå kvifor Leo sit og les breva frå Violet til Bill, og kvifor desse får han til å ønskje å skrive ein roman (Hustvedt 2003, 3). Les ein starten med heile boka i minne, så veit ein at Leo har elska Violet sjølv, og etter Bill døydde freista, og mislukkast i, å vinne hennar kjærleik. Når han i alderdomen sit og les desse breva frå Violet til Bill, les han altså dei kjærleikserklæringane han aldri sjølv fekk. Opninga i *What I Loved* er dermed meir kompleks enn opningane i dei tidlegare bøkene. For medan blikket til Lily er eit lineært blikk, er blikket i opninga av *What I Loved* definitivt triangulært: Leo ser på måleriet av Violet og les Violet si skildring av korleis blikket til Bill kjentest på kroppen hennar. Dessutan har vi blikket og perspektivet til Bill slik det kjem til uttrykk gjennom måleriet. Leo ser Violet sjå på han gjennom måleriet, han les om Violet som ser på Bill, og det blir tydeleg at Leo både innehar og ikkje innehar posisjonen til Bill. Det er eit sterkt erotisk triangel som startar romanen, med Leo som smugkikkar på dei to elskande. Når Leo startar å skrive, så er det etter han har elska og tapt Violet sjølv. Når han les breva Violet skriv til Bill, les han ei kjærleikserklæring han sjølv ønskte, men aldri fekk (Hustvedt 2003, 3-5).

Både *The Blindfold* og *The Enchantment of Lily Dahl* har hatt liknande triangulære situasjonar: Forholdet mellom Iris, George og Stephen er eit tydeleg døme, eit anna er Lily sin sjalusi når ho ser Edward vende heile si merksemd mot Mabel medan han målar henne. Forskjellane mellom desse situasjonane og situasjonen som startar *What I Loved*, er korleis sjølvportrettet til Bill syner tydeleg unionen mellom målar og modell, der sjåaren Leo blir ståande på utsida – meir enn nokon av dei andre hovudpersonane frå dei tidlegare romanane. Sjølv om Lily i *The Enchantment of Lily Dahl* kan bli sjalu på merksemda Edward gjev Mabel og det intense bandet som oppstår mellom dei under arbeidet, så veit Lily at Edward er hennar kjærast og at Mabel er hennar beste ven: Utanom målearbeidet er banda dei to har til Lily sterkare enn det dei har til kvarandre. Slik er det ikkje for Leo: Violet og Bill var viktigare for kvarandre enn Leo var for nokon av dei. Når han ser på måleriet og les breva, ser han ikkje

berre eit resultat av eit kort og intenst arbeid eller affære, han ser ei livslang kjærleikshistorie.

I dette første møtet, når Bill målar Violet, oppstår ikkje berre kjærleik, men ein sterk identifikasjon: Måleria av Violet kallar Bill for sjølvportrett. Han målar inn sin eigen skugge, og her, endeleg, ser vi korleis portrettet blir ein syntese av målar og modell og av portrettsubjekt og kunstnar. I motsetnad til *The Blindfold* og *The Enchantment of Lily Dahl* er her ingen krig om korleis den avbilda skal framstillast, eller kven som skal ha kontroll over representasjonen: Her er portrettsituasjonen på sitt mest ideelle, og fylt av kjærleik. Forholdet mellom Violet og Bill representerer ein ideell kjærleik: Dei er trufaste og kjærleiken brenn varmt til slutten av Bill sitt liv. Bill står som kunstnar i ei særstilling i forfattarskapen til Hustvedt, han er eit unnatak: Gjennom forfattarskapen er han den mest idealiserte og vellukka kunstnaren, fordi han både klarar å skape god kunst samstundes som han klarar å verne om *dei fleste* folka i livet sitt som han er glad i. Eg skriv dei fleste, fordi det er eit ope spørsmål i romanen om kva ansvar Bill har for skjebnen til sonen sin Mark, som endar opp med ei personlegdomsforstyrning.

Gjennom romanen ytrar Violet ikkje ei einaste negativ røynsle eller kjensle overfor Bill eller portrettet han laga av henne. Ambivalensen som vi såg mellom portrettør og portrettsubjekt i dei tidlegare romanane, er ikkje til stades på same vis i *What I Loved*. Boka vender heller fokuset mot sjåaren og syner korleis han – i dette høve Leo – kan leve seg inn i posisjonen og perspektivet til både portrettsubjekt og portrettør. I staden å fokusere på konfliktane mellom portrettør og portrettsubjekt fokuserer romanen på kontrasten mellom den unionen som finn stad på lerretet – mellom portrettør og portrettsubjekt – og kontrasten til den einsame posisjonen sjåaren har. Her igjen blir det triangulære aspektet ved kunst synleg, samstundes ser vi korleis portrettet viskar ut skiljet mellom dei forskjellige subjekta. Dette kjem til dømes fram i ein diskusjon om skuggen i måleriet som fell inn over kroppen til Violet, som Leo først tolkar som sin eigen, men som Bill seinare innrømmer var tenkt som hans. Bill er likevel raus nok til å dele denne med Leo, og peikar på det viset på den like posisjonen målar og sjaar innehar framfor lerretet (Hustvedt 2003, 15). Nett dette er noko Leo kommenterer i essayet han skriv til utstillinga av serien med måleri av Violet, der han argumenterer for at måleria referer til kunsthistoria, men snur opp ned på ein del av dei vande føresetnadane:

By including a viewer's shadow in each canvas, Bill called attention to the space between the viewer and the painting where the real action of all painting takes place—a picture becomes itself in the moment of being seen. But the space the viewer occupies also belongs to the painter. The viewer stands in the painter's position and looks at a self-portrait, but what he or she sees is not an image of the man who has signed the painting in the right-hand corner but somebody else: a woman (Hustvedt 2003, 25).

Når Leo retter fokuset mot mellomrommet («the space between the viewer and the painting»), inngår dette som eit ledd i ei tematisering av «the Between» som er sentral gjennom heile forfattarskapen til Hustvedt. På sett og vis er det jo dette som set romanen i gang: å ville fortelje historia om Bill og Violet sin kjærleik, som starta med portrettet, men òg for Leo å artikulere si eiga historie, som ein som berre har sett. Leo vil skildre kva som skjedde i rommet mellom Bill og Violet – men òg korleis portrettmåleriet har spelt inn i hans eiga historie. Når Leo går vidare, understrekar han det subversive i at ein mannleg målar framsyner seg som ei kvinne. Leo meiner dette har stor effekt, særskilt ettersom det erotiske måleriet av kvinna er eit så sterkt og velbrukt motiv i vestleg målarkunst. Ved å kalle måleriet eit sjølvportrett peikar Bill på det faktum at det er han, hans strek, hans arbeid, hans perspektiv og hans blick på denne kvinna som vi ser, i form av måleriet av ei kvinne. På det viset syner Bill det eit kvart kunstportrett *gjer*, nemleg å bruke ein annan person sitt ytre til å framstille sitt eige kunstnariske prosjekt.

Når vi ser på eit måleri, ser vi på motivet samstundes som vi *ser som* – og på det viset *ser føre oss* – den som har måla det. Å sjå på eit måleri impliserer både å sjå eit motiv og ein sjåar, og det er idéen om denne doble identifikasjonen som tittelen på måleriet til Bill peikar på. Erika utbroderer dette poenget og trekker inn kjønnsdimensjonen i denne doble identifikasjonen:

“The truth is,” she said, “we all have a man and a woman inside us. We're made from a father and a mother, after all. When I'm looking at a beautiful, sexy woman in a picture, I'm always both her and the person who's looking at her. The eroticism comes from the fact that I can imagine I'm him looking at me. You have to be both people or nothing will happen” (Hustvedt 2003, 26).

Det er nett dette som skjer i måleriet, og det er dette Bill har måla. Medan han måla Violet, låg Violet og såg på han, og måleriet er prega av at han både innehar målaren sin posisjon, men at han òg er i stand til å kjenne vekta av hennar erotiske blick på han. I måleriet har han måla inn begge sine blick, hans på henne og hennar på han, og det er skildringa av korleis blikket overskrir det lineære, som er så interessant.

5.2.1 Hysteriverket til Bill: Tematiseringa av sjukdomsportretta

I forfattarskapen til Hustvedt skapar Bill eit av dei verka som i størst grad tematiserer forholdet mellom portrett, identitet og sjukdom som eit kulturfenomen, med det tredje av

arbeida hans som tematiserer hysteri. Av alle verka hans er det dette som i kanskje størst grad tematiserer nett forholdet mellom portrett og person, utside og innside, mellom sjukdom og framstilling, etikk og estetikk. I verket – som tek form av tre boksar med forskjellige rom, figurar, måleri og fotografi – brukar Bill mellom anna fotografi og motiv frå Charcot si tid på Salpêtrière. Inspirasjonen til dette arbeidet kjem frå Violet, som arbeider med ein doktorgrad om hysteripasientane som vart behandla av Charcot på Salpêtrière. Allereie i starten av forholdet deira lånte Violet Bill ei bok med bilete frå sjukehuset, skriven av Georges Didi-Hubermann, og ut i frå emnet og skildringar frå boka kan vi gå ut i frå at det er *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1982) (eng tittel: *Invention of Hysteria. Charcot and the photography iconography of Salpêtrière* (2004)). Boka til Didi-Hubermann er rekna som ein klassikar innan hysteriforskinga, og utforskar nett forholdet mellom fotografiet og utviklinga av hysteridiagnosen på sjukehuset. I dette verket er det – som i forkinga til Violet og kunsten til Bill – forholdet mellom den estetiske framstillinga av hysteri og dei psykiatrisk-nevrologiske teoriene som vert utforska. Spørsmålet som vert tematisert både i verket til Bill i og i boka til Didi-Hubermann, er kva rolle portrettfotografia av dei sjuke kvinnene spelte i å skape ein diagnose.

Hysteri-serien tek del i ei større tematisering av forholdet mellom identitet og representasjon, kultur og sjukdom, og forholda og grensene menneska imellom. Arbeidet til Violet fokuserer både på pasienthistorier, behandlingsform og framstillinga av pasientane i forking, media og populærkultur, og utforskar korleis hysteriet plasserer seg mellom erfart sjukdomsrøynsle, forskingsobjekt og kulturelt fenomen. Det er ikkje så mykje av avhandlinga til Violet som blir referert frå i romanen, og det meste av informasjonen om avhandlinga hennar kjem i form av små samtalar og kommentarar til verka til Bill, for å utfylle dei eller for å tydeleggjere den historiske konteksten til motiva som blir skildra. Derfor er det vanskeleg å vite *nett kva* som er dei sentrale poenga i Violet sin doktorgrad, men ettersom Hustvedt i slutten av romanen fortel at Violet sin grad byggjer på graden til Asti Hustvedt, Siri Hustvedt si søster, er det mogleg å bruke nokre av dei historiene, poenga, og faktaa som Asti Hustvedt presenterer i boka si *Medical Muses* (2011) for å tydeleggjere og utfylle korleis hysteri blir tematisert i kunsten til Bill.

I hysteri-serien forlèt for første gong Bill det flate lerretet, til fordel for installasjonar i form av tre boksar. I det første verket Leo og lesarane får sjå, er motivet inspirert av fotografi frå Salpêtrière som syner dermagrafi, eit omgrep for praksisen dei hadde på Salpêtrière med å skrive på huda til pasientane:

Erica found a door in the first box and opened it. Drawing close to her, I peeked into a

small room, harshly lit by a miniature ceiling lamp that shone on an old black-and-white photograph that had been pasted to the far wall. It showed a woman's head and torso from behind. The word SATAN had been written in large letters on the skin between her shoulder blades. In front of the photo was the image of another woman kneeling on the ground. She had been painting on heavy canvas and then cut out. For her exposed back and arms, Bill had used pearly, idealized flesh tones reminiscent of Titian. The nightgown she had pulled down over her shoulders was the palest of blues. The third figure in the room was a man, a small wax sculpture. He stood over the cutout woman with a pointer, like the ones used in geography classes, and seemed to be tracing something onto her skin—a crude landscape of a tree, a house, and a cloud (Hustvedt 2003, 71).

Det er fleire ting som er slåande med dette første rommet i den første boksen. For det første blandinga av materiale, medium og teknikkar: I rommet er eit fotografi, ein figur av lerret og ein voksfigur. Fotografiet er det første vi får skildra, og er plassert som det mest sentrale elementet i rommet: Både jenta og sjåaren ser rett på dette. Fotografiet fortel oss òg kva som er i ferd med å skje, fordi det syner resultatet av den aktiviteten mannen utfører på kvinna: Mannen nyttar ein peikar til å teikne på jenta si hud. Bill forklarar motivet som ein referanse til dermagrafien dei utførte på Salpêtrière: «The doctors traced their bodies with a blunt instrument and the words or a picture would appear on their skin. Then they took photographs of the writing» (Hustvedt 2003, 71). I den neste døra på den første boksen får vi sjå ei anna kvinne, med namnet på legen sin, T. Barthélémy, skrive inn på armen. Violet kan forklare: «He was a doctor somewhere in France who wrote his name on a woman, and then commanded her to bleed from the letters at four o'clock the same afternoon. She bled, and according to the report, the name remained visible for three months» (Hustvedt 2003, 72).

Eit sentralt spørsmål i *What I Loved* – som både vert tematisert her i hysteriarbeidet til Bill og i endå større grad i historia om Teddy Giles – er skiljet mellom ein tingleggjort representasjon av menneske og tingleggjeringa av menneske sjølv. Når Barthélémy signerer armen til ein av sine pasientar, impliserer det at kvinna sjølv er verket. Å signere verk, som å signere portrett- og aktbilete, er sjølvsagt vanleg, men i fotografiet frå Salpêtrière er det kvinna si hud som verkar som lerretet og kvinna sjølv som framstår som verket. Når eit menneske blir signert, opnar det for ei rekke nye spørsmål omkring forholdet mellom kunstnar og verk: Kan eit menneske vere eit verk? Kva maktforhold pregar relasjonen mellom kunstnar og personen som blir signert? Desse spørsmåla er estetiske i sin kjerne, fordi dei omhandlar kva som kan vere kunst, men òg etiske, fordi dei omhandlar korleis menneske bør handle mot kvarandre. I dømet med hysteripasientane på Salpêtrière vert dette spørsmålet tydelegare eit etisk spørsmål fordi pasientane her er nett pasientar, og altså kvinner som var innlagt (ofte under tvang) fordi dei var sjuke. Samstundes peikar Violet på det faktum at Salpêtrière og hysteri for kvinnene kunne vere ein veg ut av fattigdom og misbruk: For Violet

er det mogleg å forstå kvinnene dels som sjuke offer for tida og kulturen dei levde i, men dels som aktørar som brukte dei moglegheitene dei hadde til å på best mogleg måte skape seg eit liv. Hysteripasientane spelte med i hysteriet.

I dette kompliserte nettet av maktforhold, viljar og roller blir det teke bilete av sjuke kvinner, kvinnene blir signerte og framsynte, og ifølgje Asti Hustvedt si bok *Medical Muses* (2011) blir jentene til ei form for superstjerner. Det er vanskeleg å møte desse bileta utan ei form for etisk ambivalens, og denne vert skildra både av Bill, Leo og Violet. Ambivalensen kjem fordi ein ikkje fullt ut kan forstå kvinnene på bileta korkje som pasientar eller som modellar: På bileta framstår dei både som offer og agentar, både som pasientar og som skodespelarar, både mektige og makteslause. Denne kombinasjonen av fridom og kontrolltap blir skildra i forskjellig grad i mange av portrettsituasjonane i forfattarskapen til Siri Hustvedt, og både Iris i *The Blindfold* og Mabel i *The Enchantment of Lily Dahl* uttrykkjer både lysta til å bli sett og angsten ved å miste kontrollen over korleis dei blir framstilte. Hysteri-serien syner ein ekstrem versjon av den ambivalensen som oppstår i møtet mellom portrettør og portrettsubjekt, og som igjen set sine spor i portretta.

I forfattarskapen vert dei gode portretta ofte skildra som gode nett fordi dei framsyner sårbarheit, som vi såg med portretta av både Iris i *The Blindfold* og Mabel i *The Enchantment of Lily Dahl*. Eit sentralt poeng som blir tematisert i forfattarskapen – og i arbeidet til Bill – er om eit bilete representerer eller produserer denne sårbarheita. Situasjonen til dei som lèt seg portrettere, og måten dei vert portrettert på, er i igjennom forfattarskapen svært forskjellig: I både Iris og Mabel sitt høve var portrettsituasjonen sårbar, men dei valde sjølv å gå inn i han og han tok slutt etter ei tid. Sjølv om han medførte krise, var det ein krise dei begge på sett og vis ønskte. Kvinnene på Salpêtrière var pasientar, og dei var i mindre grad frie medan dei oppheldt seg på sjukehuset. Likevel kan òg desse seiast å ha spelt rolla si, handla og agert.

Spørsmålet om i kva grad kunsten representerer eller produserer fenomen – som identitet, eller i dette høvet diagnosar – vert eksplisitt tematisert i hysteriverka til Bill. Det er sjølvsagt ikkje eit spørsmål om anten/eller – at kunsten *anten* representerer *eller* produserer fenomen – men omgrepa representasjon og produksjon vert ein måte å skildre to aspekt ved måten kunst fungerer i forholdet til røynda: I forfattarskapen til Hustvedt er kunsten ein faktor som endrar verda, og dette ser ein tydeleg i fleirtalet av portretta som vert skapte, ettersom dei i ganske stor grad endrar omstenda til dei som vert portrettert. Portretta er ein representasjon av den portretterte, men samstundes kan portrettet vere med på å produsere ein ny identitet for den som vart portrettert. I *The Enchantment of Lily Dahl* såg vi til dømes korleis Tex med vilje og vit nytta portrettet til å skrive seg inn i eit nytt narrativ.

I *What I Loved* blir forholdet mellom representasjon og produksjon av identitet

gjennom portrettfotografi tematisert gjennom sjukdomsportretta. Verket til Bill utforskar dette heilt konkret, gjennom å sidestille fotografiet av handlinga med ein installasjon som syner at handlinga finn stad: I den første boksen til Bill sit ei kvinne framfor eit fotografi, og legen gjer med henne som det tidlegare er blitt gjort med kvinna på fotografiet. Måten Hustvedt skildrar dette rommet på, gjennom verket til Bill, seier noko om både kausalitet og konsekvensane av Charcot sin vitskapelege metode: Når undersøkingane hans både skulle dokumenterast og etterprøvast, fører det både til at dei alle forsøka blei tekne bilete av, og at dei heile tida måtte repeterast, med nye forsøkspersonar. Dermagrafi – som er motivet i verket til Bill – er ein tilstand som ikkje spontant oppstod i hysteripasientane, men som blei framprovosert under hypnose. Som Violet seier i diskusjonen av hysteriserien til Bill: «'They turned living women into things', she said. 'Charcot called the hypnotized women 'artificial hysterics.' That was his term. Dermagraphism makes the idea more potent. Doctors like Barthélémy signed women's bodies just as if they were works of art» (Hustvedt 2003, 74). Implikasjonane av utsegna til Violet er ikkje berre at legane og fotografane utnytta sårbare kvinner, men at dei til ein viss grad var med å *produsere* og forme, medvitent eller ei, åtaka til kvinnene slik at dei på fotografia framstod på det viset som passa deira teoriar. Bileta av ein situasjon var delaktige i å produsere den same situasjonen igjen og igjen.

Verknadsforholdet mellom representasjon, produksjon og reproduksjon av fotografiske motiv er nett det Bill tematiserer i verket. Samstundes tematiserer verket hans forholdet mellom fotografi, måleri og kropp, og den særstillinga fotografiet hadde – og til ein viss grad har – som sanningsvitne og vitskapleg verktøy. Når Bill set eit fotografi av ei kvinne framfor eit måleri av den same kvinna, peiker han på forholdet mellom fotografi og måleri, og dei førestillingane sjåaren knyter til dei forskjellige media. Fotografiet har lenge hatt status som eit nøytralt, objektivt sanningsvitne, ei førestilling Susan Sontag utforskar og modererer i *Om fotografiet* (2004), der ho ser på korleis krigsfotografi har blitt iscenesett av fotografane. Poenget hennar er at fotografiet på liknande vis som andre estetiske produkt er produsert av eit estetisk medvit, og er eit uttrykk for dette medvitet sitt møte med verda. Eit fotografi er ein estetisert representasjon, ikkje berre ei nøytral avbilding av verda som ho er eller var.

Det ser ut til at det same kan ha vore tilfelle for vitskapsmannen Charcot og hysteripasientane hans: Dette er i alle høve eit poeng Daphne de Marneffe utforskar i artikkelen «Looking and Listening: The Construction of Clinical Knowledge in Charcot og Freud» (1991). Her plasserer ho fotografia frå Salpêtrière inn i ein estetisk kontekst, og syner korleis fotografia – som var meint å skulle prove Charcot si førestilling av eit regelstyrt hysterisk åtak, delt inn i fire, faste sekvensar av åtfærd – hadde meir til felles med «teatralse portrett enn med dei samtidige sjukdomsportretta av galne menneske» (de Marneffe 1991, 81,

mi omsetjing). Samstundes syner ho korleis fleire av bileta, særskilt av pasienten Augustine, var retusjerte og pynta på i ettertid: Mellom anna er huda til Augustin måla over med kvit måling for å sjå «fullstendig mjuk og strålande ut» (de Marneffe 1991, 84, mi omsetjing). Ifølgje de Marneffe anerkjente Charcot sjølv dei kunstnariske kvalitetane ved bileta, og heldt fast ved at desse ikkje stod i kontrast med deira vitskaplege verdi. Han syn var at både kunstnaren og vitskapsmannen arbeidde for å avsløre «tingenes indre orden» (de Marneffe 1991, 83-84). Poenget til de Marneffe er at Charcot ikkje berre utvikla vitskaplege teoriar om hysteriet: Han utvikla òg ein hysteriets estetikk, eit mønster og sett med reglar for korleis hysterikaren skulle framstillast, og at dette mønsteret var med å produsere fleire hysteriske åtak.

5.2.2 Forholdet mellom representasjonen av sjukdom og sjukdomen sjølv

Alle portrettsituasjonane i forfattarskapen til Hustvedt tematiserer forholdet mellom den subjektive erfaringa og den visuelle representasjonen av subjektet. Når det gjeld portretta frå Salpetrière og hysteriarbeidet til Bill, får vi ikkje innsyn i pasientane si erfaring av å bli portretterte, men om vi ikkje får kontrastert portrettfotografia med deira eiga erfaring, tematiserer likevel hysteriverka forholdet mellom representasjonen og erfaringa, gjennom å tematisere samanhengen mellom ytre symptom, sjukdomsframstilling, og indre årsaker. Charcot fann aldri den organiske årsaka han leita etter, og – som Violet i *What I Loved* påpeiker – så skjønte han først meir om hysteriet i det han forstod at hysteriåtake, som han så nitid hadde fotografert, var åtak hysterikarane hadde «lånt» frå epileptikarane dei var i nærleiken av: «You know how Charcot started to understand hysteria? The hysterics just happened to be housed right next to the epileptics at the hospital. After a little while, the hysterics started having seizures. They became what they were near» (Hustvedt 2003, 55-56). Det er ikkje underleg om hysterikarane lét seg påverke av fotografia dei hadde sett av andre hysterikarar. At hysteri ikkje utelukkande er nevrologisk – men psykologisk – vart for Charcot ytterlegare understøtta av det faktum at hysterikarane – i motsetnad til andre nevrologiske pasientar som epileptikarar – hadde åtak som kunne provoserast fram under hypnose.

For Violet understøttar alt dette at hysterikarar er offer for *mixing*, at dei blir sjuke ikkje berre på grunn av interne forhold, men at hysteri er eit utslag av komplekse relasjonar menneske imellom. Omgrepet *mixing* er Violet sitt eige omgrep, eit omgrep ho brukar i staden for suggesjon:

«I've decided that *mixing* is a key term. It's better than *suggestion*, which is one-sided. It explains what people rarely talk about, because we define ourselves as isolated, closed bodies who bump up against each other but stay shut. Descartes was wrong. It isn't: I think, therefore I am. It's: I am because you are. That's Hegel—well, the short version» (Hustvedt 2003, 91)

Det interessante med Violet sin kommentar her er at han ikkje berre gjeld for hysterikarar, men at skildringa hennar òg står godt som ei skildring av kunsten til Bill og måten folk, idéar og historier gjennomsyrrer denne, eller forteljinga til Leo. Leo skriv historia om det han elska, og det er både ein sjølvbiografi og historia om alle folka rundt han: Leo har blitt den han er på grunn av dei folka som er rundt han. Dette komplekse nettet av relasjonar finst i eit kvart liv, og i *What I Loved* får vi sjå korleis dette nettet både vert tematisert i, og legg rammer for, kunsten. Samstundes er hysterifotografia nok eit døme i forfattarskapen på korleis kunsten ikkje berre *avbildar* verda, men er med på å forme fenomen, vår persepsjon, og våre handlingsmønster.

Hysteri-serien til Bill er berre eitt av fleire høve i *What I Loved* der forholdet mellom portrettør og portrettsubjekt blir tematisert, og der etikken omkring bruken av menneske til å lage kunst – og for så vidt vitskap, sjølv om grensene i det høvet, jamfør de Marneffe, er litt uklare – men hysteriverka er det tydelegaste dømet i forfattarskapen på at ein kunstnar *medvitent* nyttar kunsten sin til å kommentere forholdet mellom portrettør og portrettsubjekt, og sårbarheita i avbildinga. Fotografiet er ikkje berre ei nøytral avbilding av verda, det er ei meiningsseining som står i relasjon til både dei menneska som er avbilda, og andre som måtte sjå fotografiet. Som vi såg i dømet med Iris i *The Blindfold* og med bileta av hysterikarane, så *verkar* bilete i verda, og dei er med på å definere, og produsere, identiteten til dei subjekta dei avbildar.

5.3 Teddy Giles – Valdsestetikk av estetisert vald

I *What I Loved* blir forholdet mellom kunstnar, portrett og menneske som verk vidare tematisert og radikaliserert gjennom historia om Teddy Giles. Giles er ein kunstnar som først tematiserer valdskultur og valdsestetikk i installasjonar og performancar med sterkt valdeleg innhald, der han framstiller seg sjølv som valdsmann. Kunstpraksisen til Giles får fleire av dei andre karakterane i romanen til å stille spørsmål om forholdet mellom sjølvscenesettinga og identiteten hans, og forholdet mellom representasjonen av vald og valden sjølv. Denne diskusjonen blir ytterlegare radikaliserert i romanen ved at Giles i slutten av boka utfører eit mord som han blir dømd for. Dette fører til at både lesarar og karakterar i romanen blir tvungne til å reflektere om forholdet mellom representasjonen av valden og valdshandlinga, forholdet mellom det å vere kunstnar og å vere valdsmann, mellom representasjonen og produksjonen av identitet – og personen som produserer denne. Kva er forholdet mellom den tidlege iscenesettinga Giles gjer av seg sjølv som valdsmann, og det mordet han seinare utfører? I dette underkapittelet skal vi studere to verk av Giles, og portrettet er sentralt i begge: det første verket han har på Finder-galleriet, ein installasjon som samanstiller restane etter ein massakre med fleire sjølvportrett av Giles, og ei anna utstilling der eit portrett Bill måla av Mark, vert øydelagt av Giles. Sist skal vi sjå på mordet på Rafael Hernandez, som Giles sjølv kallar eit «kunstverk».

5.3.1 Massakren – Giles som kunstnar og valdsmann

Idet vi blir introduserte for Giles, er han ein ung, framstormande kunstnar som hovudsakleg arbeider med performance og installasjonar, der identitet, amerikansk forbrukarkultur, media og vald er mellom hovudelementa. I boka blir Giles' kunst både skildra og hyppig diskutert og reflektert over, både av Leo, som er kunsthistorikar, men òg av andre, vanlege folk som ikkje er ein del av den profesjonelle kunstverda. Både det valdelege innhaldet i kunsten hans og hans lek med identitet og kjønn får folk til å reagere, fordi dei set på spel både kva og kven kunst og kunstnaren skal vere, og korleis forholdet mellom kunstnaren, kunsten og valden kan vere. Eit sentralt spørsmål for romankarakterane er om dei skal forstå kunsten til Giles som ein kritisk kulturkommentar eller som sadistisk fantasi, og følgeleg om dei skal forstå Giles som ein intellektuell kunstnar eller som vondskapsfull og sjuk. Det er fleire tilhøve der Giles skapar diskusjon, men det er særskilt ei spesifikk utstilling som vert diskutert i romanen, og eg vil starte med å sjå på denne. Dette er den første utstillinga Giles har i eit galleri – tidlegare

har han hatt performance på raveklubbar – og det første av arbeida til Giles som vi får skildra i romanen. Etter at Leo vitjar utstillinga, fortel han om det som møtte han i galleriet til Larry Finder:

The show resembled the aftermath of a massacre. Nine bodies made of polyester resin and fiberglass lay on the gallery floor, dismembered, ripped open, and decapitated. What appeared to be dried blood stained the floor. The instruments of the simulated torture were displayed on pedestals: a chain saw, several knives, and a gun. On the walls hung four huge photographs of Giles. In three he was performing. He wore a hockey mask in the first and held a machete. In the second he was in drag, dolled up in a blond Marilyn wig and evening gown. In the third, he sprayed his enema. The fourth photograph presumably showed Giles as “himself”: He was sitting on a long blue sofa in ordinary clothes with a television remote control in his left hand. His right hand appeared to be massaging his crotch (Hustvedt 2003, 201-202).

Fire portrett av Giles, i forskjellige roller, er hengt på veggen over representasjonen av ein massakre. På pidestallar står instrumenta som vart «brukte» under massakren. Det er lett å sjå at installasjonen tematiserer forholdet mellom framstillinga av personar i kulturen, vald og kunst, mellom den kommersielle tv- og filmverda og kunstverda. Leo finn verket overtydeleg i sine verkemiddel: som fjernkontrollen som tydeleg alluderer til tv-en og valden som finst der. Mest interessant er kanskje dei forskjellige identitetane Giles framsyner i form av sjølvportretta som er ein del av installasjonen. Giles er ein kunstnar som konsekvent gjendiktar sin eigen biografi og som stadig er kledd i nye kostyme og roller, både i dei sjølvportretta som inngår som ein del av verka hans, men òg i møte med media, og menneska rundt han. Som kunstnar unndrar Giles seg ansvaret for den kunsten han har laga, ved å dekonstruere tanken om eit ansvarleg individ med ein einskapleg identitet, gjennom å knyte verket opp mot radikalt forskjellige karakterar. Giles gjer seg vanskeleg å stille til ansvar, fordi han gjer det vanskeleg å forstå både *kven* som har laga verket, *kva* relasjonen er mellom verk og opphavsmann, og *kva* opphavsmannen har *meint* med verket. Vi blir presentert for representasjonar av lik og ein kunstnar som framstiller seg som gjerningsmann. På det viset stiller verka til Giles spørsmål om forskjellen mellom kunstnaren og valdsmannen i eit samfunn som set valdestetikken i sentrum av kulturen.

Sjølv om valden er interessant i verka til Giles, vel eg i oppgåva å fokusere på forholdet mellom sjølvportretta og åtferda og personlegdomen til Giles. På desse sjølvportretta er han aldri dei same – eit trekk han deler med mellom anna samtidskunstnaren Cindy Sherman – men alltid i ei eller anna rolle. Dette bryt med konvensjonane for og forventingane til sjølvportrettet. Som Cynthia Freeland argumenterte for, er portrettsjangeren særskilt interessant fordi sjangeren problematiserer forholdet mellom hjerne og sinn, gjennom det faktum at eit materielt objekt, til dømes eit fotografi eller måleri, er forventa å fange noko

av subjektiviteten og nærvera til personen. Spørsmålet er om ikkje dei mange iscenesette sjølvportretta til Giles nett motverkar denne hypotesen, ved å framtvinge eit spørsmål om det i det heile finst ein ekte person bak maskene, kostyma og rollene. Kva er identitet, om ikkje eit gjenkjenneleg ytre, ei livshistorie, og eit føreseieleg sett med reaksjonsmønster? Eit sentralt spørsmål i møte med portretta til Giles og hans stadig endrande ytre, er om vi skal forstå dette som ein kunstnar sin medvitne leik med identitet, eller eit uttrykk for eit menneske sin totale mangel på identitet. Spørsmålet er om Giles medvitant vel å leike med desse rollene, eller om han ikkje har eit stabilt «eg» over tid og derfor stadig endrar identiteten sin, i mangel av ei stabil kjensle av integritet.

Det som i størst grad blir diskutert i romanen er ikkje dei forskjellige sjølvportretta, men dei øydelagde kroppane. Sjølv om eg ikkje vil argumentere for at kroppane i Giles sin installasjon er portrett – dei møter til dømes ikkje Freeland sin definisjon fordi dei ikkje er gjenkjennelege representasjonar av spesifikke personar – meiner eg dei likevel er interessante å sjå på, nett fordi dei er representasjonar av ei form for abstrakte menneske utan individualitet, både kunstige og umenneskelege. Nett dette er eit sentralt poeng for Leo når han kritiserer kunsten til Giles. Når det ikkje er noko menneskeleg i kunsten til Giles, vert det for Leo heller ingen grunn til å engasjere seg, fordi kunsten ikkje på noko vis vekker medkjensle eller empati:

When I walked through the Finder Gallery and looked at Giles' polyurethane victims, I shuddered but felt little connection to them. It may have been partly due to the fact that the figures were hollow. There were a number of artificial organs, hearts, stomachs, kidneys and gall bladders lying among the mess of bodies, but when you peered into a severed arm there was nothing inside it. [...] They criticized nothing and they revealed nothing. The work was simulacra excreted from the culture's bowels—sterile, commercial feces meant purely for titillation (Hustvedt 2003, 202-203).

Installasjonen til Giles er berre overflate: Til og med kroppane er hole når du ser inn i dei. Det er altså stor likskap mellom konstruksjonen av Giles eigen identitet og den kunsten han lagar: Begge gestaltar eit sjokkerande ytre som vekker merksemd, men lèt det indre vere i verste fall tomt, eller i beste fall godt skjult. Menneska som ligg strødde ut over golvet i Finder-galleriet har inga historie, ingen individualitet og ingen kjensler. Det er heller ingen spor av ein kunstnarisk ambivalens eller empati for offera som er der, ei heller synlege spor av kunstnarisk intensjonalitet eller liv. Nett dette poenget blir tydeleg når Leo samanliknar Giles si framstilling av massakren med Goya, som òg framstiller vondskap og vald i mange av sine bilete: «In Goya, I felt the physical presence of the painter's hand» (Hustvedt 2003, 202). Kjensla av nærvera er for Leo fråverande i installasjonen til Giles, trass i hans fire

sjølvportrett. Kanskje er det òg snakk om mangel på det inderlege, mangel av kjensla av at noko står på spel, av at noko tyder noko, for kunstnar og dermed òg for sjåaren.

Sjølv om Leo er klar i dommen sin over kunsten til Giles, finn han det vanskelegare å dømme Giles som menneske. Som vi såg både med George i *The Blindfold* og med Martin i *The Enchantment of Lily Dahl*, vert Teddy Giles eit moment som skapar usikkerheit, fordi det er vanskeleg å forstå forholdet mellom den kunstnaren og den personen han er: Kva er forskjellen mellom personen Giles og kunstnaren som framstiller seg sjølv som sadistisk valdsmann? I ein roman får ein sjølvsagt ikkje først og fremst svar eller drøftingar, men historier. I *What I Loved* ser ein eit tydeleg skifte i mottakinga og vurderinga av Giles og kunsten hans etter at han blir dømd for eit mord. Kunsten hans blir tabu og gøymd i ettertid av dommen og sett på som «sjuk». Dermed blir det tydeleg at den etiske vurderinga av kunsten bygger på fortolkinga ikkje berre av kunsten, men av kunstnaren med. Etter morddommen er reaksjonen eintydig, men før Giles blir dømd, er det gjennom boka svært forskjellige måtar å forstå både Giles og kunsten hans på. Desse kjem mellom anna fram i eit middagsbesøk der dei diskuterer kunsten til Giles (Hustvedt 2003, 197-201): Anten forstår dei kunsten til Giles som ei tynn suppe, laga for å sjokkere publikum, lage medie-furore og generere sal, eller dei ser det som ein intelligent dekonstruksjon av Hollywood-horror, som Hasseborg argumenterer for, eller ein forstår det som sjukt og umoralsk, som Lola forstår kunsten. Det interessante er at dei forskjellige forståingane av kunsten til Giles inneber forskjellige forståingar av Giles sjølv: Innanfor fortolkingsramma til Fred (ein av gjestene i besøket) kan vi sjå Giles som ein kommersielt retta mediemanipulator, som brukar kunst som ein del av eit større prosjekt for å bli rik og berømt. Innanfor fortolkingsramma til Hasseborg (ein kunstkritikar dei diskuterer i besøket) kan vi forstå kunsten til Giles som eit uttrykk for ein kritikk av massemedia og kapitalismen som fôrar oss meir og meir vald, ettersom det sel. Innanfor fortolkingsramma til Lola (ein modell og gjest i middagsbesøket) vil kunsten vere uttrykk for eit sjukt sinn. Spørsmålet om korleis ein skal forstå både Giles og kunsten hans, spring gjennom boka, og i samtalen rundt middagsbordet kjem dette dilemmaet konkret til uttrykk gjennom ein kommentar frå Violet:

Violet leaned forward and rested her elbows on the table. "I went to the show," she said. "Lola's right, if you take it seriously at all, it's horrible. At the same time it feels like a joke—a one-liner." She paused. "It's hard to tell whether it's purely cynical or whether there's something else in it—a sadistic pleasure behind hacking up those fake bodies. . . ." (Hustvedt 2003, 200).

Er Giles ein kynikar eller ein sadist? Er han ein avstumpa kapitalist som vil skape mest mogleg sal, ein ironikar som de-konstruerer den amerikanske hollywoodkulturen eller er han

ein sjuk sadist som burde vernast mot seg sjølv, og som ikkje burde stillast ut blant publikum? Spørsmålet om kven, og kva, Giles er, spring gjennom boka, og Giles tek i aller høgaste grad del i denne diskusjonen, ved å i størst mogleg grad viske ut skiljet mellom verka sine og eigen person og ved å skape usikkerheit omkring sitt eige forhold til vald, verkeleg vald, ute i verda.

5.3.2 Giles og forholdet mellom liv og verk

Når Giles brukar sjølvportrett som ein del av installasjonen sin, er det berre eitt av fleire døme på korleis han arbeider for å viske ut forholdet mellom eigen person og innhaldet i verka sine. Giles starta med å arbeide med performance på raveklubbar, og i performanceuttrykket er sjølvsgt kunstnaren og kroppen hans ein stor del av både innhald og uttrykk. I installasjonane sine – som i utstillinga som vert diskutert i middagsbordet – har Giles fleire bilete av seg sjølv hengt opp på veggene over dei massakrerte kroppane og pidestallane mordvåpna står på. På det viset knyter Giles allereie frå starten sin eigen figur, som kunstnar, tett opp mot den valden som er synleg i verka hans.

Eit anna og sterkt døme på banda Giles lagar mellom seg sjølv og kunsten sin, finn vi i handteringa hans av historia med dei drepne kattene. I ettertid av utstillinga startar det nemleg å dukke opp drepne katter i bybiletet, stifta og spikra opp til vegger, hengande i dører, eller slengt rundt omkring. Alle dyra er delvis påklede, i babyklede, etter den moten som regjerte i ravemiljøet på den tida, og dyra er signert med SM, som er initialane til drag-alteregoet til Giles, She Monster (Hustvedt 2003, 209). Når mistanken vert retta mot Giles for kattedmorda, vel han både å avvise at han står ansvarleg, men samstundes å oppretthalde mistanken mot seg:

Although Giles had denied all responsibility for the cats, Lazlo said that he had kept ambiguity and shock alive by calling the animal corpses “guerrilla art at its furious best.” Giles had also said he envied the artist and hoped he had been an inspiration to the unnamed *perpetrator/creator*. Finally he gave his blessing to all future “copy cats” (Hustvedt 2003, 209 mi kursivering).

Trass i at vi ikkje kan vite at Giles står bak, fungerer hendinga i boka som ein del av ei eskalering. Frå å lage eit eige kunstverk med representasjonar av dei drepne ved ein massakre, går Giles ut og kallar verkelege drap (rett nok av dyr, men likefullt verkelege) for stor kunst, samstundes som han set likskapsteikn mellom valdsmannen og kunstnaren. Dessutan er det viktig å merke seg at Giles med kattedrapa flyttar seg frå galleriet til gatene, og på det viset fjernar seg frå ei institusjonell kunstramme. Det går altså ein akse i boka der valden blir meir

ekte, samstundes som han fjernar seg frå kunstramma og trer ut i verda: Frå representasjon av myrda menneske, til myrda katter i gatene, til mordet av Me/Rafael Hernandez. Denne aksen syner fram fleire punkt på linja mellom representasjonen av valden og valden sjølv, men i like stor grad vert dette skiljet problematisert: For kvar skal ein setje grensa for det etisk problematiske, mellom representasjon av vald og valden sjølv? Kvar går grensa mellom kunst og brotsverk? Er kattedrapa vald eller kunst eller begge delar? I boka vert dette diskutert, ikkje minst i høve venskapen (om ein kan kalle det ein venskap) mellom Mark og Giles, ettersom korkje foreldra eller Leo ønskjer at dei to skal vere vener. Dei ser Giles som ei dårleg påverknadskraft på den unge guten, både på grunn av innhaldet i kunsten hans, men òg fordi dei på bakgrunn av denne fryktar at Giles er utan både skruplar og moral. Ikkje minst blir dette synleg når Giles som ein del av ei utstilling øydelegg eit portrett av Mark.

5.3.3 Giles si øydelegging av portrettet av Mark

Når Giles øydelegg eit portrett Bill måla av sonen Mark då han var to år, skapar det bølger i kunstverda, og det er interessant å sjå korleis Giles sin bruk av dette portrettet tematiserer forholdet mellom person og portrettsubjekt, og vald og kunst. I romanen kan vi nemleg lese at det at Giles øydelegg eit *verk*, og attpåtil eit portrett, får valden hans til å framstå som meir *verkeleg*, enn når det han øydelegg berre er mannekeng-aktige dökke:

Teddy Giles had used the painting of Mark in his new exhibition. The scandal revolved around the fact that the valuable canvas had been destroyed. A figure of a murdered woman, missing one arm and a leg, had been pushed through Bill's painting of his son. Her head protruded through one side of the canvas, choking her at the neck. The rest of her maimed body stuck out on the other side. The force of the piece relied on the fact that an original work of art, owned by Giles, was now as mutilated as the mannequins. [...] What excited everyone—outraging some and pleasing others—was that here was an act of genuine violence. It wasn't simulated but real. The bodies were fake, but the painting was authentic. [...] One reviewer referred to the piece as “art rape” (Hustvedt 2003, 299-300).

Argumentet om at valden blir meir verkeleg fordi eit *verk* blir øydelagt, er interessant. Samstundes er det truleg at både sjanger, motiv og konteksten er med på å skape diskusjonen. Ettersom det er eit portrett av eit barn måla av far hans, verkar åtaket særskild personleg, og kanskje dermed både meir ekte og meir valdeleg enn dei andre verka til Giles. Vi kan forstå installasjonen til Giles som åtak på tre plan: for det første som eit estetisk åtak, og då anten som åtak på estetikken til Bill, kunstsynet hans, og til alle dei som deler dette (som Leo), eller som eit åtak på eit anna verkogrep Bill og tilhengjarane hans forfektar. Det er lett å forstå verket til Giles som eit åtak både på den tradisjonelle målarakunsten, men òg på eit anna ideal

for kunsten, der kjærleik og relasjonar er viktige både for skapinga av kunsten og som ein del av det innhaldet kunsten framsyner. Sekundært kan vi forstå verket til Giles som eit personleg åtak på Bill, gjennom at verket som blir øydelagt er av sonen hans. Dette er teorien til Lazlo, som forstås verket som eit uttrykk for den intense rivaliseringa Giles har mot Bill (Hustvedt 2003, 301). Sist, men ikkje minst kan vi forstå verket som eit åtak på Mark fordi det er eit måleri av han som får eit lik trykt gjennom seg. Sjølv om alle desse forståingane kan argumenterast for med bakgrunn i romanen, skal vi fokusere på rolla verket til Giles spelar i forteljinga om Mark og skjebnen hans. Gjennom portrettet, som først blir måla og så blir øydelagt av Giles, får vi sett rolla to forskjellige kunstnarar har i historia til Mark. På same måte som portrettet er kontrollert av Giles, verkar Mark å vere det. I forteljinga er det i alle høve ein sterk samanheng mellom eigarskapen Giles har over måleriet og kontrollen han har over Mark. Dette blir synleg når Leo ved eit høve oppsøker Giles for å leite etter Mark. Leo og Giles snakkar lenge saman, og Giles nektar for å vite kvar Mark er. På veg ut av leilegheita til Giles går Leo feil, og det er då han plutselig oppdagar portrettet av Mark, og kort etter dette at han høyrer Mark sine rop om hjelp. Mark ligg på eit av Giles sine bad og held på å døy av overdose.

[...] I grabbed a knob, turned it, and opened the door, but instead of the elevator, I found myself looking down a narrow hallway. Hanging on the wall at its dead end, I saw a painting I recognized, one Bill had painted of Mark when he was two years old. The little boy was laughing madly as he held a lamp shade on top of his head like a hat, and he was naked except for a paper diaper so heavy with urine or feces that it had sunk low on his hips. [...] "I'm thinking of using it," Giles said (Hustvedt 2003, 289-290).

Leo finn Giles sin kommentar om å bruke portrettet særst urovekkande, og det er lett å forstå som eit utslag av likskapen mellom portrett og portrettsubjektet og situasjonen dei begge er i. Uroa vert vidare forsterka av at det er uklart *korleis* og med *kva formål* Giles ønskjer å bruke portrettet, og det verkar sannsynleg at delar av motiva hans har med Mark og manipulering av han å gjere. For Leo er Giles si utsegn om å *bruke* portrettet først uforståeleg, fordi tanken på kunst som ein bruksgjenstand er utenkjeleg: «Use had nothing to do with art. It was by nature useless» (Hustvedt 2003, 299). Tanken om å bruke portrettet ber med seg eit ekko av Martin Petersen frå *The Sorrows of an American* og dokka hans, eit estetisk objekt med ein uklar, men for Martin ekstremt viktig og nesten magisk bruksfunksjon. Der dokka til Martin var sentral i forsøket hans på å rekonstruere og reetablere forholdet til Lily, verkar Giles sin bruk av portrettet av Mark å bere preg av eit ønske om å øydelegge – eller skape ein ny – Mark.

Eit interessant aspekt ved måten Giles øydelegg portrettet, er Mark sin reaksjon. For Mark er ikkje særskilt opprørt over det, og dette har med å gjere at han ikkje identifiserer seg

med portrettmåleriet:

“That man destroyed one of your father's paintings. Doesn't that bother you? A portrait of you, Mark.”

“It wasn't me,” he said in a sulky voice. His eyes had gone blank.

“Yes, it was,” I said. “What are you talking about?”

“It didn't look like me,” he said. “It was ugly” (Hustvedt 2003, 320-321).

Mark sin kommentar om at personen på biletet «ikkje var han», er både sann og usann. Sann fordi Mark og portrettet ikkje er same person, usann fordi portrettet faktisk er ein visuell representasjon av Mark som barn: Guten på bilete både er og er ikkje Mark. Når Mark seier at portrettet var stygt, er det lett å forstå kva det er han reagerer på: For Mark som tenåring er det kanskje noko uhyggeleg ved å sjå seg sjølv som barn, og portrettet av Mark er heller ikkje heilt i tråd med dei meir tradisjonelle barneportretta, kanskje særskilt fordi bleia hans er så tung av avføring og urin at ho held på å skli av han. Ut i frå skildringa til Leo er det lett å forstå korleis dette portrettet kan vere sårt å sjå på for Mark, fordi det er noko både svært intimt og usminka over det. Det er sårt og privat, sårt fordi ein heller tenkjer at ein forelder bør skifte ei full bleie enn å måle henne, og privat fordi det er ein far som målar son sin. Samstundes er Mark på biletet eit lite barn, eit barn som ikkje sjølv hadde sjanse til å avgjere korkje *om* eller *korleis* han ville bli framstilt til eit større publikum. Som barn var han heller ikkje medvitent poserande: Mark er avbilda i ein augneblink der han verkar oppslukt av si eiga glede, så oppslukt at han ikkje let seg affisere av korkje bleia eller målaren.

Portrettet av Mark, og hans reaksjon på det, har nokre av dei same prega som portretta av Iris i *The Blindfold* og Mabel i *The Enchantment of Lily Dahl*, både fordi alle tre portretta syner portrettssubjekta i ei ekstatiske glede, og fordi dei verkar så avslørande for personen som er portrettert. At portretta verkar å vere såpass avslørande, er både det som gjer dei gode, men samstundes det som gjer dei vanskelege å forholde seg til for dei som er portrettert. Når det gjeld Mark og portrettet av han, er det eit poeng at det er noko *ekte* over portrettet – barnet på biletet verkar svært levande – som manglar i Mark. Dette er noko Leo bebreidar Mark for, og seier til han seinare i samtalen: «That painting was better than you are, Mark. It was more real, more alive, more powerful than you have ever been or will ever be. You are the thing that's ugly, not that painting» (Hustvedt 2003, 321). Sjølv om Leo sin kommentar er ei overdriving, sagt i sinne, som han seinare skal angre på, er det eit vitnemål om kor levande den unge Mark verkar i måleriet. Det er kanskje nett på grunn av dette at Giles sin bruk av måleriet blir så sterkt, fordi det levande i portretteringa av dette uskuldige barnet blir øydelagt av den grunne valden i verka hans. Samstundes syner Leo her ein viss likskap med Giles. Når han hevdar at barnet på portrettet er meir levande og ekte enn Mark nokon gong kan bli, syner

Leo at sjølv for han er grensene mellom menneske og portrettsubjekt så ustabile at eit menneske kan vere både mindre menneskeleg, ekte, levande og mektig enn eit portrett. På dette punktet verkar Leo å bry seg meir om kva som har skjedd med måleriet av Mark, enn med Mark sjølv.

5.3.4 Mordet på Rafael: Eit verk?

Når Giles utfører eit mord og kallar det eit verk, blir dette eit ultimat døme på kor utviska grensene kan bli mellom kunstnaren og valdsmannen Giles, og mellom valdsestetikken og den estetiserte valden. Mordet blir avslørt heilt mot slutten av romanen etter at rykta om det lenge har versert. Dette startar allereie i andre del av *What I Loved* med at Violet får ein telefon frå ei ung jente som åtvarar henne mot Giles og fortel om rykta om at Giles har drepe Rafael og kasta liket i Hudson-elva (Hustvedt 2003, 235). Seinare vert ryktet repetert i tredje del, der Violet, etter at Bill er daud, finn ei melding på svararen hans som seier at «M&M knows that they've killed me» (Hustvedt 2003, 262). At «me» ikkje er det engelske pronomenet «meg», men namnet «Me», eit kallenamn for Rafael, er noko Leo først forstår etter at Giles har øydelagt portrettet av Mark: «The boy in the hallway with the green purse. Me. They called him 'Me'» (Hustvedt 2003, 301). Først etter at Leo er komen heim frå Midtvestenturen,⁷ skriv avisene om mordet Giles er mistenkt og ettersøkt for:

The only fact that could be determined absolutely from the newspapers was that the broken and decayed body of a boy named Rafael Hernandez had been found in a suitcase that had washed up somewhere near a Hudson River pier, and that identification had been made through dental records. The rest was printed gossip. *Blast* ran a long article with pictures of Teddy Giles and the headline JUST KIDDING? (Hustvedt 2003, 337-338).

Etter at Giles blir mistenkt for mordet og arrestert av politiet, blir kunsten hans sett i eit nytt lys. Plutseleg blir det sett spørsmålsteikn om hans iscenesetting av seg sjølv som valdsman kan reknast for spøk eller kommentar på medievalden, eller om ein heller må forstå dette som uttrykk for hans sjuke sinn. Sentralt i kunstverda er det vanskeleg å forstå at Giles kan ha utført eit mord, ikkje minst fordi han heile tida har leikt med valdsestetikken og grensene mellom eigen identitet og representasjonen av vald. Det som lenge har vore visst, jamfør dei rykta om drapet som når Violet og Leo, er at Hernandez har vore borte. I artikkelen kjem det vidare fram at Giles har omtalt drapet som «eit ekte verk» og «eit ultimat kunstverk»:

⁷ På denne turen reiser Leo for å møte Mark og hjelpe han heim. Bakgrunnen for dette er at Mark ringde Violet og bad henne om hjelp, fordi han var redd for at Teddy skulle drepe han. Teddy og Mark reiser gjennom Amerika og Leo følgjer etter, til han til slutt klarar å møte dei og konfronterer Mark (meir om dette i underkapitlet om Mark).

The day after the boy disappeared, Giles had made several telephone calls to friends and acquaintances, claiming that he had just done “a real one”. That same evening, he had gone to Club USA wearing clothes that appeared to have dried blood all over them and had careened around the club announcing that the She-Monster had “committed the ultimate work of art” (Hustvedt 2003, 338).

Ser ein attende på historia til Giles, kan det vere lett å forstå drapet som ei eskalering, der valden må bli meir og meir ekstrem for å verke ekte. Samstundes er det eit resultat av at kunsten hans verkar å vere tømnd for djupare meining, og dermed er avhengig av sjokk og røsh for å «verke». Når eit mord blir skildra som «eit ekte verk», syner det ei førestilling av den estetiske representasjonen av vald som falsk (i motsetnad til valden sjølv), og kunsten som ein uekte kopi av verda. Skiljet mellom kunst og subjekt, mellom verd og kunst, og mellom liv og død.

For Giles er kunsten og andre menneske tømde for eit eige indre liv og meining, utanfor dei umiddelbare reaksjonane dei vekker. Giles sitt mord på Rafael ber i ein forstand eit ekko av Martin Petersen si dokke og hans sjølv-mord. I begge to finst ei sterk forståing av verda og kunsten som «falsk» (for Martin er det orda som er falske), og for begge blir valden ein måte å viske ut skiljet mellom representasjon og subjekt. Når Lily feilaktig trur at Martin har drepe nokon, er det fordi ho ikkje veit at han isceneset seg sjølv berande på ei dokke. Når Teddy Giles i lang tid kan kome unna med å skryte av å ha utført eit mord, er det fordi han har iscenesett seg sjølv i så mange roller at ingen lenger trur at han gjer noko anna enn å spele. Når Martin Petersen drep seg sjølv, utan å stamme og iført teatersminke, viskar han ut skiljet mellom performance og vald, på same vis som Teddy Giles freistar å viske ut skiljet mellom vald og kunst gjennom mordet på Rafael. Både Martin Petersen og Teddy Giles verkar til sjuande og sist å freiste å få representasjon og verd til å smelte saman, og for dei begge verkar desse prosjekta å vere tufta på ei sterk oppleving av meiningstap, kombinert med ei manglande kjensle av at verda og andre menneske er ekte, og manglande evne til empati.

5.4 Mark – Eit portrett utan subjekt

Ein måte å måle verdien av ein motivstudie er ved å sjå i kva grad motivet, og handsaminga av dette i forfattarskapen, er i stand til å setje lys på sentrale aspekt ved romanane. Eit av dei store spørsmåla i *What I Loved* er Mark, kven han er og kva som har skjedd med han. Spørsmål eg ønskjer å stille, er i kva grad refleksjonane vi har gjort om portrettmotivet kan vere med på å forklare romanfiguren Mark Wechsler. I dette kapittelet vil eg argumentere for at historia om Mark er interessant i relasjon til portrettet, av to grunnar. For det første fordi vi kan forstå hans åtferd som åtferda til ein som heile tida poserer, som heile tida forandrar seg for å tilpasse seg personen som ser. Mark er sjølv som eit verk som omskapar seg i møte med verda, for bli det han trur verda vil ha, samstundes som han sjølv verkar å vere tom for eit eige indre liv og eigne kjensler og vilje. På det viset kan Mark minne om kunsten til Giles, fordi hans ytre er så ekspressivt, men utan at det finst eit indre, autentisk, eksistensielt subjekt.

For det andre er det interessant å sjå på Mark i lys av portrettmotivet fordi dei forklaringane og dommane som fell over Mark, gjerne skjer i relasjon til verk og portrett ifrå romanen. Når vi skal fortolke Mark og den rolla han har i romanen, skal vi gjere det gjennom å sjå på verket *The Changeling* som Bill lagar, som Leo forstår som historia om korleis Mark endra seg etter å ha vore hos Lucille, og vi skal sjå korleis Violet forstår Mark som *hysterikar*, og forklarar lidinga hans som ein form for *mixing*, i tråd med tematiseringa av dette i hysteriverket til Bill. Sist, men ikkje minst skal vi sjå på forholdet mellom Giles si iscenesetting og Mark si åtferd, og diskutere i kva grad Leo forstår, og lesaren kan forstå, Mark som eit *verk* og Mark som person. Leo vel sjølv å sjå på Mark som eit «interpretive conundrum» (Hustvedt 2003, 237), og samanliknar han med portrettet Bill måla av han som barn: «That painting was better than you are, Mark. It was more real, more alive, more powerful than you have ever been or will ever be. You are the thing that's ugly, not that painting. You're ugly and empty and cold. You're something your father would hate» (Hustvedt 2003, 321). Når Leo blir rasande på Mark, så er det fordi han manglar det barndomsportrettet av han gjev uttrykk for: eit levande, autentisk indre, ein varig identitet som skin gjennom uansett kven subjektet møter.

Portrettet av Mark blir øydelagt av Giles. Mark er òg på sett og vis øydelagt, eller har blitt det, ettersom han er eit barn som veks opp utan å kunne fortelje sanninga, eit barn som stel, som handlar på impuls, og som korkje maktar å gjennomføre utdanning eller å halde fast ved langvarige forhold. Gjennom oppgåva har vi sett på portrettmotivet hos Hustvedt og korleis dette tematiserer forholdet mellom representasjon og identitet, mellom utsjånad og ein estetikk på eine sida, og erfaring, meining og subjektivitet på den andre. Vi har sett på dei

forskjellige måtane forholdet mellom etikk og estetikk blir tematisert i møte med portrett-motivet, ikkje minst i høve Teddy Giles, der forholdet mellom ei ytre iscenesetting av seg sjølv som valdsmann og ein personlegdom vert tematisert. Med Giles såg vi korleis det var vanskeleg å skilje kunstnaren Giles, som isceneset seg som valdsmann, frå personen Giles. Det er nett denne problematikken som er sentral for Mark. Forskjellen mellom han og Giles handlar om medium, for Mark lagar ikkje sjølvportrett i form av foto (eller andre visuelle kunstuttrykk), han portretterer seg sjølv heile tida, forma etter kva han trur andre vil ha. Der det var vanskeleg å skilje mellom kunstnaren, kunsten og personen Giles, verkar dette umogleg med Mark. Eit sentralt spørsmål i boka er om det i det heile finst ein person, eit subjekt, bak det ytre. Spørsmålet som er så sentralt i portrettproblematikken, er her tematisert i eit ekstrem tilhøve: Kva er forholdet mellom det ein person gjev uttrykk for, og det personen føler eller er? Korleis kan vi forholde oss til eit menneske der det tilsynelatande ikkje finst noko «indre», inkje «figure in the carpet»?

Noko av det mest interessante i *What I Loved*, er likskapane mellom Mark og kunsten og kunstfilosofien til Giles. Giles meiner at kunst ikkje lenger har meiningsinnhald, men berre handlar om å tilfredstille spontane drifter hos folk, og lagar kunsten sin etter dette prinsippet (Hustvedt 2003, 287-288). Når Leo fordømmer kunsten til Giles, er det nett på grunn av at han ser kunsten hans som grunn: med eit rett nok ekspressivt ytre, men utan meinings- eller erkjenningsdjupne. Nett dette er òg det som er både Leo og Violet sitt problem med Mark. Mark er ein meister til å bli kjent med nye folk, og til å vekke sympati i menneske som ikkje kjenner han, fordi han er så god til å vende merksemda si mot folk og gje dei nett den forma for merksemd dei treng i augneblinken, men noko lengre plan med venskapane, det har ikkje Mark. På same vis som kunsten til Giles ikkje er meint til anna enn å sjokkere i den augneblinken han blir sett, og dermed ikkje har noko potensial for refleksjon, er Mark utelukkande innstilt på å innrette seg etter dei folka han står framfor til ei kvar tid. Mark har, som kunsten til Giles, inga djupne. I *What I Loved* er det altså ein likskap mellom ei form for kunst og estetikk, og ei personlegdomsforstyrning som inneber tap av av både eit stabilt subjekt, integritet og empati.

5.4.1 Mark som sjølvscenesettar

Sjølv om det aldri blir slått fast i romanen, lir Mark sannsynlegvis av ei form for personlegdomsforstyrning, der impulsivitet, manglande empati og løgnaktigheit er klare symptom: Ut i frå skildringane i romanen kan han til dømes passe godt til diagnosen antisosial personlegdomsforstyrning. I den psykoanalytiske faglitteraturen har det vore vanleg å sjå

personlegdomsforstyrningar som eit resultat av at hyppige konflikter i barndomen fører til at forsvarsmekanismer nedfeller seg som permanente karaktertrekk i personlegdomen (Wilberg, 2000). Ettersom eg er litteraturvitar og korskje psykolog eller psykiater, har eg ikkje kompetanse til å gje Mark ein diagnose, men eg tykkjer skildringa av ein person med antisosial personlegdomsforstyrring kan passe svært godt på karakteren Mark, samstundes som denne kan tene til å syne korleis portrettmotivet kan vere eit interessant perspektiv på ein psykiatrisk diagnose. I artikkelen «Pinned against the ropes: Understanding anti-social personality disorder patients through the use of counter-transference» lånar forfattar Marcus Evans i innleiinga denne skildringa av møtet med ein person med anti-sosial personlegdomsforstyrring frå Hervey Cleckley:

Only very slowly and by a complex estimation does the conviction come upon us that we are dealing here not with a complete man at all but with something that suggests a subtly constructed reflex machine which can mimic the human personality perfectly. So perfect is the reproduction of a whole and normal man that anyone who examines him in a clinical setting cannot point out in scientific terms why or how he is not real. And yet we eventually come to know or feel we know that reality, in the sense of full, healthy experiencing of life, is not here (Cleckley 1964, 369–370, sitert i Evans 2001, 143).

Her ser vi fleire aspekt som i stor grad liknar Hustvedt si skildring av Mark: Personen som lir av anti-sosial personlegdomsforstyrring, vert skildra som ein kompleks refleksmaskin som i stor grad er i stand til å *mime* ein personlegdom. Dette er nett det Mark gjer, og freistar å gjere, i romanen, og når Leo konfronterer han med dette, vert det tydeleg at han ikkje klarar å vere på anna vis. Fordi personen med denne personlegdomslidinga ofte er såpass *god* til å etterlikne andre menneske, tek det gjerne lang tid før nokon oppdagar at noko er gale. Det er samstundes vanskeleg å seie *nett* kva som er gale: Ettersom dei er i stand til å i augneblinker etterleve dei forventingane andre har til dei, er det tydeleg at dei til ein viss grad forstår desse. Problema er at dei som lir av antisosiale personlegdomsforstyrningar, ikkje forhold seg til desse forventingane over tid, fordi dei typisk ikkje har nokon respekt korskje for samfunnet eller andre menneske sine liv. Alle desse aspekta trer tydeleg fram i skildringane av Mark, som heilt frå han er ung skadar og sårar andre, gjennom å bite dei, stele frå dei eller lyge for dei.

Det finst eit svært godt døme i boka som syner både korleis Mark endrar seg, men òg korleis det har vore å leve med ein som har så underleg åtferd som han. Mot slutten av boka legg Leo ut på ein lang tur på kryss og tvers av USA, fordi Mark fortel han at han blir teken med på turen av Teddy Giles, mot sin vilje. Mark fortel at han er redd Giles, og at Giles har ein pistol. Etter kvart får også Leo signal om at Giles er ute etter å skade Mark. Ettersom Leo følgjer etter, flyttar Giles og Mark på seg, og det er først etter å ha vore innoom fleire byar at

Leo finn dei to unge mennene. Når han først gjer dette, så er det i form av å snike seg innpå dei i eit enormt hotell. Den Mark han får sjå då, vert definerande for korleis Leo vel å forstå den unge mannen. For Mark ser på ingen måte redd ut, og i det Leo får auge på dei, har han nett avlevert ein heilt venleg, daglegdags kommentar om nokre hundekampar:

It wasn't what Mark said that made me catch my breath. It was that the register, the cadence, the tone of his voice were all unfamiliar to me. For years I had seen in Mark the shifting colors of a chameleon, had known that he changed according to the circumstances in which he found himself, but at the sound of that unknown voice, the disquiet that had been lurking in me for so long seemed to find its horrible confirmation, and while I shrank from it, I also felt a tremor of victory. I had proof that he was really somebody else. I stepped out from behind the pillar and said, "Mark" (Hustvedt 2003, 318).

Det er fleire ting som er verd å merke seg i avsnittet. For det første kor ugjenkjenneleg Mark er for Leo, som har kjent han heile livet, og har levd lange periodar tett på han. For det andre den kjensla av siger som Leo kjenner i det han får sjå Mark på eit tidspunkt der Mark ikkje har sjans til å tilpasse seg dei forventingane han reknar med at Leo har til han. «I had proof that he was really somebody else», seier Leo, og kor barnsleg dette enn må høyrast ut, er det til ein viss grad forståeleg: Heile deira historie har Leo prøvd å konfrontere Mark med løgnene hans, og Mark har heile tida prøvd å prøve at han er sann. Etter årevis med tvil og tru vert Leo viss på kven Mark er. Men kven er Mark? «[...]really somebody else», verkeleg ein annan, seier Leo. Men kva tyder eigentleg dette?

Det er fleire av dei sentrale, og grunnleggande, forventingane folk har til kvarandre, som blir brotne i Leo sitt møte med Mark. Det første er ønsket om kontinuitet i karakteren, ein personlegdom: at ein person er gjenkjenneleg over tid. For det andre idéen om eit ytre som sannferdig uttrykker eit indre: at ein kan stole på at dei kjenslene som er å lese ut av røysta, kroppsspråket eller andletet, representerer kjensler personen faktisk føler. Sist, men ikkje minst kjem forventinga at vaksne skal ha mål og meining med framferda si, utover den enkelte augneblinken. Mark svarar ikkje til nokon av desse forventingane. Han har ingen kontinuitet over tid, dei kjenslene han uttrykker representerer ikkje kjensler han føler, i alle høve ikkje i særleg sterk grad, og åtferda hans har korkje mål eller meining: Mark vil ingenting med korkje livet eller relasjonane sine.

Dette kjem tydeleg fram i samtalen mellom Leo og Mark, etter at Leo har sett Mark i rulletrappa med Giles. Mark freistar å lage eit av dei andleta han er vand med at inspirerer empati hos vaksne rundt seg, men Leo gjer det tydeleg at han forstår at Mark berre manipulerer, noko som gjer det umogleg for Mark å svare. Mark veit ikkje kva han skal gjere, når folk ikkje krev noko anna av han enn at han er *seg sjølv*:

“I don't think you understand, Mark,” I said. “It's too late for that face. I heard you on the escalator. I heard your voice. It's not the one I know, and even if I hadn't heard it, I've seen that expression a thousand times before. It's the one you put on for the grown-ups you've hurt, but you're not three years old anymore. You're a man. That puppy dog face is inappropriate. No, it's worse than that. It's pathetic.”

Mark looked surprised for half a second. Then, as if on command, his expression changed. He withdrew his lip, and suddenly his face looked more mature. Altering his expression so quickly was a blunder on his part, and I felt a sudden advantage.

“It must be hard,” I said, “to juggle so many faces, so many lies” (Hustvedt 2003, 319-320).

Det Leo ikkje verkar å skjøne, er at det å lyge og sjonglere med så mange andlet ikkje er noko Mark verkar å velje medvitent, det verkar å vere eit mønster å reagere på han har lært som barn. Når Leo spør han direkte kvifor han ikkje fortel sanninga, svarar han «[b]ecause I don't think people will like it» (Hustvedt 2003, 321). Og han har jo i og for seg rett, for det er ingen som likar Mark for det mennesket han er. Dette kjem til dømes fram når Mark fortel om seg sjølv, og korleis han stal kniven til Matt (sonen til Leo). Her er Mark ærleg, men det fører ikkje til at Leo får meir sympati for han:

Sometimes I think there's something wrong with me, that maybe I am crazy. I don't know. I want people to like me, I guess. I can't help it. Sometimes I get confused, like when I've met two different people in two different places and then I meet them at the same party or something, and I don't know how to act. It's pretty confusing. I know you think I didn't like Matt, but you're wrong about that. I liked him a lot. He was my best friend. I just wanted the knife. It wasn't personal or anything. I just took it. I don't know why, but I like stealing. Sometimes when we were little and we'd have a fight about something, Matt would get all sad and he'd start crying and say 'I'm so sorry, Mark. Forgive me! Forgive me!' He talked like that. It was kind of funny. But I remember that I wondered why I wasn't like that. I didn't feel sorry (Hustvedt 2003, 322-323).

Her kjem det tydeleg fram at Mark er klar over fleire av dei trekka som skil han frå andre. Det er noko både naivt og barnleg over måten han skildrar seg sjølv, når han seier at han berre vil at folk skal like han: På mange vis verkar det som om Mark har forblitt eit barn, utan ein eigen integritet, heilt avhengig av å skape og gjenskape seg i andre sine auge, eit individ som alltid treng at andre ser og bekreftar han, for å føle at han eksisterer. Utan eigen integritet klarar han heller ikkje å akseptere andre sin integritet. Mark veit at han er annleis, for han kan samanlikne seg med Matt. Eitt av aspekta dei skil seg av ved, er at Mark er ute av stand til å føle anger, noko han sjølv til ein viss grad forstår at Matt gjer, og morar seg ved. Vidare er det interessant at Mark insisterer på at han ikkje føler nokon antipati mot Matt eller nokon andre, og at handlingane hans ikkje bør tolkast slik: Han tok ikkje kniven for å såre eller skade Matt, men fordi han hadde *lyst* til det. Mark har ingen klar antipati mot nokon, på same måte som han verkar ute av stand til å føle kjærleik eller empati. Han har impulsar, lyster og nysgjerrigheit, men noka varig interesse i andre menneske, anten av positiv eller negativ art,

verkar han ikkje å vere i stand til å ha.

Sjølv meiner Mark at han liknar på Giles, at Giles og han er like: «There's a voice inside my head. I hear it, but nobody else does. People wouldn't like it, so I use other voices for them. Teddy knows about me, because we're the same. He's the only one, but even with him it's not that voice, not the one in my head» (Hustvedt 2003, 323). Det er likevel relativt lett å sjå forskjell på dei to, ettersom Giles i mykje større grad enn Mark verkar å vere i stand til å fullføre prosjekt, og ha meir langvarige planar for å bruke andre til å oppnå ting. Av dei to verkar Giles i mykje større grad som ein aktør, medan Mark er den som følgjer etter. Giles sjølv verkar å ha dette synet, ettersom han fortel om ein plan han har for å gjere Mark til eit verk. Dette fortel han til Leo, og sjølv om det er vanskeleg å vurdere om det er for å skremme han eller uttrykk for eit oppriktig ønske og plan, så syner det ei evne til å med vilje skape frykt hos andre: «'What you fail to understand,' Giles continued, 'is that my work, too, has a personal side to it. William Wechsler's portrait of his son, my own M&M, Me 2, Mark the Shark, is now a part of a very special tribute to my own late mother» (Hustvedt 2003, 325). Det er ein tydeleg trussel frå Giles si side, ettersom han tidlegare har truga Leo med å sende Mark «to his mother's» (Hustvedt 2003, 313) om Leo ikkje gjorde som han sa, og fortalt at mora si grav var i Iowa (Hustvedt 2003, 316). Vidare refererer Giles til Mark som «Me 2», som om han var ein versjon nummer to av Rafael, guten Giles kalla «Me», og som han har drepe, eit mord han sjølv kallar det ultimate kunstverk.

Det som kjenneteiknar dei begge, verkar å vere ei sterk likesæle, ei manglande evne til å la seg engasjere av, og bry seg om, andre menneske og ting. Det interessante er at for Leo så forsvinn all empati for Mark idet han forstår at Mark ikkje sjølv klarar å ha empati for nokon: «There is genuine irony in the fact that my empathy for Mark vanished at the moment when I understood that he had not a shred of that quality in himself» (Hustvedt 2003, 346). Leo utviklar ei likesæle til Mark, medan Violet utviklar hat:

I'm full of hate. I hate Mark. I used to love him. Of course, I didn't love him right away, but I learned to love him slowly, and then later to hate him, and I ask myself, Would I hate him if I had given birth to him, if he were my son? But the really terrible question is: What was it that I loved? (Hustvedt 2003, 352).

Violet sitt avsluttande spørsmål, om kva Mark er, og kva ho har elska, er på mange vis oppsummerande for Mark sin situasjon: Han blir sett på som eit kva, heller enn eit kven. For det andre inneber spørsmålet hennar ei forståing av hennar eiga rolle i oppveksten til Mark: Mark var eit barn, eit elska barn, barnet på portrettet Bill har måla, og på eitt eller anna tidspunkt og av ein eller fleire grunnar blei han eit menneske ho hatar. Ein kan sjå på Mark som eit monster, ettersom han allereie som barn stel og skadar andre, men det gjer ikkje Leo:

I knew that by some definition both Teddy Giles and Mark Wechsler were insane, examples of an indifference many regarded as monstrous and unnatural; but in fact they weren't unique and their actions were recognizably human. Equating horror with the inhuman has always struck me as convenient but fallacious, if only because I was born into a century that should have ended such talk for good (Hustvedt 2003, 346).

Å lese Mark som eit monster er heller ikkje i tråd med resten av romanen. For Violet er sjukdomen til Mark på mange vis lik hysteriet, som vi såg nærare på i underkapittelet om hysteriverket til Bill, ein sjukdom ho sjølv har forska på, og som ho ser som eit resultat av *mixing*, av dei komplekse forholda mellom menneske. Violet sitt sjukdomssyn gjer det umogleg for henne å gje Mark sjølv alt ansvaret for det mennesket han har blitt, fordi mennesket, som sjukdomen, for Violet (som for Martin Buber) blir skapt i møte med andre. For Violet er det likevel ein person som har meir ansvar enn nokon andre, det eine mennesket som i romanen verkar like likesæl som Mark og Giles: Lucille, mora til Mark. I neste underkapittel skal vi sjå på Bill sitt verk om Mark, *The Changeling*, og Violet si korresponderande historie om korleis Mark blei det mennesket han er. Lucille spelar ei rolle i begge framstillingane i Mark si forvandling, frå eit barn med sterke kjensler og store konflikhtar til ein gut som alltid gjorde det folk forventa av han.

5.4.2 Mark som *The Changeling*

Då Mark er 11 år, lagar Bill kunstverket *The Changeling* (Hustvedt 2003, 114). Verket er ein favoritt, både hos Leo og hos galleristen Jack. For Leo representerer verket den kjennskapen Bill alltid har hatt til personlegdomen til sonen hans, som han har fortrengt frå medvitnet sitt, men som han aldri klarte å fortrenge frå kunsten. Mot slutten av boka skriv Leo på dette viset om ein samtale han har med Bill, som igjen får han til å tenkje på *The Changeling*:

“He has a good heart, my son.” Bill had been standing at the window looking down onto the Bowery when he said those words, and I know that he had believed them, but years before, in the fairy tale he called *The Changeling*, he had told the story of substitution. I remembered the stolen child lying in his glass coffin. Bill knew, I thought. Somewhere inside him, he knew (Hustvedt 2003, 341-342).

Når Leo reflekterer over verket, er det etter at heile historia med Mark har funne stad. Når Bill lagde verket, var Mark berre 11 år. I første del av boka får vi skildra verket utførleg. Men ettersom dette er før Matt, Leo sin eigen son, døyr og før Leo blir betre kjent med Mark, er det vanskelegare å fullt ut forstå innhaldet i verket første gong ein får det skildra gjennom auga til Leo: Han veit ikkje nok om Mark til å forstå at verket er om han. Men etter å ha lese heile boka, blir det lett å forstå korleis dette verket på mange vis er heile forteljinga om

korleis Mark er blitt som han er blitt, berre forkledd som eit kunstverk.

La oss fokusere på dei narrative elementa av verket, som er sett saman av sju installasjonar. I første installasjon ser vi guten stå framfor vindauget sitt og sjå ut over natta (1), i andre installasjon har guten sovna, og den underlege kvinna kjem inn gjennom vindauget (2). I tredje installasjon har kvinna løfta guten opp (3), og i fjerde bilete blir guten bore gjennom Manhattan av kvinna (4). I det femte biletet blir guten lagt i ei glaskiste av kvinna, medan ein heilt identisk gut står ved sidan av kista, og ser på den første guten (5). Den sjette installasjonen er heilt lik den fjerde: Igjen blir guten bore sovande gjennom Manhattan (6). I det sjuande og siste biletet er vi attende på rommet til guten der eventyret starta, og guten vaknar (7), men Leo fortolkar no verket som at det er den andre guten, bytingen (the changeling), som har teke plassen til den første (Hustvedt 2003, 114-115).

Under første lesing er det kanskje vanskeleg å forstå dette kunstverket, men når ein har kome mot slutten av boka, vert det svært lett å forstå ei sannsynleg tolking. I samtale med Leo fortel nemleg Violet om då ho først merka at Mark var annleis, ei forandring ho ikkje då skjønnte tydinga av, men som ho i ettertid har skjönt var fatal:

“Remember when Lucille took Mark to Texas with her, and then she decided she couldn't handle having him and sent him back to us?”

I nodded.

“He was really difficult, always acting up, but after she came to visit at Christmas and left again, he really went nuts. He pushed me, hit me, screamed at me. He wouldn't go to sleep. Every night, he threw a fit. I was nice to him, but it's hard to like someone who's awful to you—even when it's just a six-year-old kid. Bill decided that Mark missed his mother too much, that he had to go back to her, and they flew to Houston. I think it was a fatal mistake, Leo. I understood that not long ago. A week later, Lucille called Bill and told him that Mark was 'perfect'. That was the word she used. It meant obedient, cooperative, sweet. A couple of weeks later, Mark bit a little girl in school on the arm so hard that she bleed, but at home he was no trouble at all. By the time he came back to New York, the furious little wild man had disappeared for good. It was like somebody had cast a spell on him and turned him into a docile, agreeable replica of himself. But that was the thing I learned to love—that automaton” (Hustvedt 2003, 352).

Likskapane mellom dei to forteljingane, den eine i bilete, den andre i ord, er slående. Ei kvinne tek ein gut med bort, og han kjem attende som ein annan, tilsynelatande lik, men likevel radikalt forskjellig. Guten er ein byting, ein skapning som liknar på den første guten, men som ikkje er han, og som kanskje ikkje eingong er eit menneske.

Endå tydelegare blir det om vi ser nærare på språkbileta til Violet, og på estetikken i *The Changeling*: «A docile, agreeable replica of himself», seier Violet, og det er nett ein tilsynelatande glad gut som vaknar i siste installasjon i verket til Bill (Hustvedt 2003, 115). At kvinna i *The Changeling* kan vere ein representasjon av nett Lucille, tyder skoen hennar til dømes på. Mokasinen (the loafer) i *The Changeling* er den same som den i det første måleriet

Bill måla av Violet, som Erika (kona til Leo) gjenkjenner som skoen til Lucille, i den første middagen dei alle har saman (Hustvedt 2003, 19).

Det er ingen som vert redd når den kranglete guten kjem heim og plutselig er heilt omgjengeleg. I mellomtida har noko gjort at Mark har gått frå å krangle og slåst til å totalt rette seg etter dei forventingane foreldra har til han: Han har mista dei kontakten med sine egne kjensler, og evna til å freiste å seie i frå om desse. Problema til Mark blir først tydelege når han ikkje er med foreldra: I historia til Violet er det jo òg ei hending der Mark bit ei lita jente på skolen så hardt at ho startar å blø. Sinnet, eller vondskapen, eller kva som fekk Mark til å skrike og slå, er ikkje borte. Men det har funne ei annan uttrykksform, der det blir treng bort i nokre situasjonar, og kjem fram igjen i andre.

Men har spørsmålet eigentleg fått eit svar? Er det nok å svare at Mark reiste til Lucille i Texas, og så var alt øydelagt? «But I thought you didn't understand what happened to Mark», seier Leo til Violet. Men at Mark reiste til Lucille, og kom tilbake, er knapt ei forklaring. Og nett dette er Violet klar over:

«I *don't* understand what happened to him. All I know is that he went away one thing and came back another. It took a long, long time to even begin to see that clearly. He had to demonstrate his falseness for years before I could really look behind the mask» (Hustvedt 2003, 353).

Her peiker Violet på eit av dei store problema i historia til Mark, nemleg både at det tok lang tid å merke *kva* som var feil, *kva tid* denne feilen hadde oppstått, og ikkje minst *korleis* noko sånt kunne skje. Alle spørsmåla er i seg sjølv vanskelege nok, men spørsmålet om korleis Mark kunne bli den han blei, er utan tvil det vanskelegaste. I det boka held på å avslutte, er det dette som opptek Violet mest av alt. Når noko skjedde som forandra Mark, viss han ikkje alltid var maken og det ikkje berre var medfødd, kven har då ansvaret for at Mark har blitt som han har blitt?

For Violet er svaret at alle dei som var nærast Mark har sin del av ansvaret, utan at dei har skulda, fordi dei ikkje merka, ikkje forstod. Bill fordi han sendte Mark attende til Lucille, ho sjølv fordi det var «kopien» av Mark ho lærte seg å elske. For det var først etter at Mark hadde slutta å krangle at Violet verkeleg blei glad i han. Den Mark Violet blei glad i, var den Mark som hadde lært seg å lyge, manipulere og vere falsk.

«Bill refused to see it, but he and I were both part of it. Did we cause it? I don't know. Did we ruin him? I don't know, but I think he must have felt that we were throwing him away. I'll tell you this, I hate Lucille, too, even though she can't help the way she is—all boarded up and shut down like a condemned house. That's how I think of her. I felt sorry for her in the beginning, after Bill left her, but all that pity is gone» (Hustvedt 2003, 353).

På den måte ser ho si eiga rolle i den prosessen som gjorde Mark til det mennesket han er. Det var i møta med familien at Mark er blitt den han er blitt.

6 *The Sorrows of an American*

6.1 Innleiing – Portrettet i ein terapisisituasjon

The Sorrows of an American (2009) er den siste boka vi skal sjå på. I *The Sorrows of an American* blir relasjonen mellom portrettet og den terapeutiske situasjonen tematisert gjennom kunstnaren Jeffrey Lane, som brukar portrettfotografi til å manipulere andre, og gjennom eit intrikat sjølvscenesettingsprosjekt der DID, dissociative identity disorder, inngår som eit sentralt element. Både kunsten og åtferda til Jeffrey Lane er provokativ og grensesprengande, og psykoanalytikaren Erik blir involvert i begge når Jeffrey bryt seg inn i huset til hans, tek eit bilete av han, og stiller det ut. Eit bilete som ein av pasientane til Erik ser, og som dermed blir ein del av deira terapisaamtale.

The Sorrows of an American tematiserer i hovudsak sorger som er gøymde bort i sinnet. Romanen startar med eit sitat av poeten Rumi: «Don't turn away. / Keep looking at that bandaged place. / That's where the light enters you.» (Hustvedt 2009). Sorga, og det bandasjerte såret, er tematisert på fleire vis i romanen hovudpersonen: Gjennom hovudpersonen Erik Davidson, som lir av dei depresjon, gjennom sorgene til far og farfar hans slik dei kjem fram gjennom memoara faren til Erik skreiv, gjennom sorga søstera og niesa hans sørgjer etter dauden til Max Blaustein, ektemann og far, og sist, men ikkje minst gjennom pasientane hans og depresjonane deira. For Erik er denne sorga knytt til einsemda og skammen etter at kona forlét han, medan det for niesa Sonia er minnet om 9/11 og faren sin utruskap og daud som er såret. Felles for dei begge, og for mange av pasientane til Erik, er at dei gøymer bort sorgene sine, så dei aldri blir sørgde ferdig. Redsla for kjenslene pregar mange i boka, og eit av dei sentrale mantraa som blir gjentekne er at det kan vere godt å møte sorga, la seg rive i stykke av henne, fordi det er der lyset kjem inn, og lækinga kan starte.

Fokuset for denne oppgåva er portrettmotiviet, og i det følgjande vil vi kort sjå på kunstnaren Jeffrey Lane, og portrettet han tek av Erik. For Erik blir Lane eit menneske han for første gong kjenner eit legitimt sinnet mot, og fotografiet Lane tek og stiller ut blir eit høve for Erik å for første gang syne fram sinnet sitt for andre menneske. *The Sorrows of an American* blir portrettet for første gong diskutert i ein terapisisituasjon, og i romanen finn vi dei første, eksplisitte referansane til leikeplassen. I denne vesle lesinga av romanen er det opplevinga Erik har av å bli portrettert av Lane, som står i fokus. Det hadde vore ønskeleg med ei grundigare lesing med større fokus på kunsten Lane lagar, som på liknande vis som kunsten til Giles viskar ut skiljet mellom kunst og privatliv, men det er dessverre ikkje rom

for i oppgåva.

6.2 Jeffrey Lane – portrettet og provokasjon

Jeffrey Lane og Miranda Casaubon trer inn i livet til Erik Davidsen omtrent på same tid. Miranda og Eglantine, dottera hennar, flyttar inn i kjellarleilegheita til Erik. Erik blir fort tiltrekt av Miranda, ei tiltrekking Miranda verkar ambivalent til. Grunnen til ambivalensen til Miranda er Jeffrey Lane, som trer inn i romanen like etter at Miranda og Eglantine har flytta inn i kjellarleilegheita, gjennom å legge igjen fotografi av Miranda på trappa til Erik. Fotografia er av Miranda, tekne frå avstand, ein dag ho og Eglantine var i parken. På fleire av fotografia har fotografen teikna inn eit teikn over fleire av kroppsdelane hennar. Det er gjennom desse bileta vi først får hinta om Jeffrey Lane og hans stalkeraktige kunstpraksis.

Erik reagerer både med interesse og uro på fotografia, og han ser gjennom fleire av dei før Miranda når fram til han. Når Miranda når fram, er hans første impuls å skulle verne dei frå fotografia, og trass i at Erik ikkje veit kva godt det ville gjere, er det lett å forstå denne impulsen. Erik forstår fotografia som ein aggressiv gest, ettersom dei tyder at nokon har følgd etter Miranda og Eggy, og vil at dei skal vite det – det må jo vere grunnen til å etterlate fotografia der. Samstundes er det interessant å sjå korleis fotografia, som er smugfotograferte, gjer Erik til ein kikkarar. Erik har tidlegare smugkikka på Miranda, men hans smugkikking skil seg frå smugkikkinga til Lane, fordi Lane ved å smugfotografere og distribuere fotografia ikkje berre sjølv ser, men gjer Miranda synleg for fleire sine blikk.

Desse første fotografia Erik finn, er ikkje dei siste: Etter kvart skal han finne fleire og fleire bilete, der utsjånaden til Miranda har blitt endra: «As I leaned over to look at it, I recognized Miranda's face at once, but the black-and-white photograph had been altered. The irises and pupils in Miranda's eyes were missing» (Hustvedt 2009, 35). Etter at Erik finn dette andre biletet, vert han endå sikrare på at det er nokon som forfølgjer Miranda. Vidare gjetar han at det er nokon som kjenner henne, ettersom det nye biletet han finn er eit nærbilete: «Unlike the earlier Polaroids, which were probably taken surreptitiously, this was a full-face portrait, the kind of photograph people usually *pose* for» (Hustvedt 2009, 35). Ulikskapen mellom dei to bileta, at det eine er teke frå avstand og det andre frå svært lite avstand, sender ein blanda beskjed: Sjølv om Miranda held avstand frå fotografen no, så har ho vore nær han før, og det vil fotografen minne henne på. Ved å ta ut auga til Miranda syner han òg at sjølv om Miranda blir sett, så ser ho ikkje sjølv klart. Fordi bileta blir lagt på trappa til Erik, blir han ein andre, indirekte mottakar av fotografia: Fotografen markerer sitt territorium. Den neste handlinga til fotografen markerer dette endå tydelegare: Han målar teiknet sitt, ein sirkel

med ei linje gjennom, på eit tre utanfor huset der Erik, Miranda og Eggy bur. Bileta og teiknet er ein form for kommunikasjon: Det er ein som ser, som seier at han ser, og som sjølv krev å bli sett.

Den sentrale plassen blikket har i byrjinga av romanen, minner om dei andre romanstartane: om *What I Loved*, som startar med at Leo les breva til Violet, om Lily og Iris frå *The Enchantment of Lily Dahl* og *The Blindfold*, som spionerer på naboane. Kikkinga er tematisert i alle verka, og det er likskapstrekk mellom Jeffrey Lane sine stalkerprosjekt og George sin innbrottsaktige fotostil. Forskjellen er at der George tek bilete av fleire og ukjente framande, konsentrerer Jeffrey seg om Miranda og Eggy, som han har eit forhold til: Fotoprojektet verkar å vere eit uttrykk for at Lane ønskjer eit forhold til dei to.

Som mottakar av fotografia forblir Erik i starten passiv. Han ser fotografia som vert lagt fram til Miranda, og gjer ikkje noko meir med det. Passiviteten til Erik blir først verkeleg utfordra når det dukkar opp bilete som er tiltenkt han, og der han er med på fotografia. Først då føler han retten til å handle, og med dette skjer den første endringa mot eit meir aktivt handlingsmønster for Erik. «The seven photographs I found the following evening had been left for me, not Miranda. They lay in a neat row outside my door, each one fastened to the step by a bit of masking tape. As I bent over to retrieve them, I instantly registered my own image in the pictures» (Hustvedt 2009, 73-74). Desse bileta er det definitivt meininga at Erik skal sjå, og medan han finn dei blir han òg observert: I dei augneblinkane han ser fotografia, ligg Jeffrey Lane på taket over inngangsdøra og fotograferer han, for å sjå og fotografere korleis han *reagerer* på bileta. Den viktigaste enkeltfaktoren ved bileta er det at Erik for første gong er inkludert, og at Eggy er viska ut. Fotografia tematiserer forholdet mellom Erik og Miranda, og verkar å hinte om at Eggy gjer det vanskeleg, eller umogleg, for Erik å skulle tre inn i eit forhold med henne. Ettersom Eggy er dottera til Jeffrey sjølv, så er det som bileta er eit prov på at han òg står i vegen: Om eg og dottera mi hadde vore borte, då, då kunne det kanskje ha blitt de to.

Neste gong Erik treffer Jeffrey, er natta han bryt seg inn gjennom ei takluke på loftet til Erik. Redd for tjuvar og det som verre er, ringer Erik til politiet, før han finn ein hammar i klesskapet sitt og listar seg ut i gangen. Etter kvart som Jeffrey har lista seg ned trappa, kjem han fram i lyset frå badet, og Erik konfronterer innbrotstjuven, som syner seg å vere Jeffrey:

About four feet away from my door, I saw him put his hand in his pocket, and I leapt into the hallway, hammer raised. As I yelled, "What the hell are you doing in my house!" I noticed the thing the man had taken from his pocket was a small digital camera, and in that same instant I understood that I was face to face with Jeffrey Lane. The revelation caused me to lower the hammer. Then I froze. He saw his chance, turned and ran, but had the gall to stop and photograph me (Hustvedt 2009, 111-112).

Spørsmålet Erik skrik til Lane, er sjølvsagt legitimt: Kva i all verda gjer Jeffrey i huset hans? Når Erik seinare på kvelden pratar med Miranda, har ho sitt eige svar på kva Jeffrey kan ha ønskt. Ho meiner at Jeffrey nok berre ville ta bilete av henne og Eggy medan dei sov: “Well, he likes to take pictures of people sleeping. He likes it because the subjects don't know, because they're vulnerable” (Hustvedt 2009, 113). For Jeffrey Lane er kunsten ein måte å ta kontroll over andre. I forfattarskapen til Hustvedt er dette sjølvsagt ikkje noko han er åleine om, og metodane hans er heller ikkje unike: Som George i *The Blindfold* maktar han å få fram sårbare situasjonar både ved å snike seg innpå folk, og ved å sjarmere og manipulere. Ein av dei store forskjellane mellom Jeffrey og George er likevel at Jeffrey tek bilete av dottera si, Eglantine, som berre er eit lite barn. Eit barn har endå mindre moglegheit til å forstå kva det å bli avbilda inneber, endå mindre moglegheit til å velje vekk den faren som tek bilete av det.

Det er ikkje berre gjennom å etterlate bilete på fortau at Jeffrey Lane freistar å påverke folk. Han går lengre, og stiller ut bilete både av Miranda, Eglantine og Erik i utstillinga «Jeff's Lives: Multiple Fictions, or an excursion into DID». DID står for dissociative identity disorder, det som på folkemunne tidlegare blei kalla splitta personlegdom. Erik får først vite om dette fotografiet gjennom ein av pasientane sine, Mrs. W., som tilfeldigvis var på opninga av utstillinga og har sett fotografiet der, og som kjem til terapitimen i svært dårleg forfatning. Sidan Mrs. W. såg biletet, fortel ho at ho har starta å tvile på terapi: “ 'I've been wondering if talk, talk, talk does any good, you see.' 'Did viewing the pictures make you wonder that?' I asked. 'You looked so different,' she blurted out» (Hustvedt 2009, 257). Sjølv om Erik enno ikkje har sett biletet, har det likevel stor verknad på han, ikkje minst på grunn av den effekten biletet har hatt på Mrs. W., og på arbeidet Erik og ho held på med: «It's hard to describe the loss I felt at that moment. It was as if I had been *robbed of something very dear to me*, and without even having seen the image or images, I felt the burn of humiliation» (Hustvedt 2009, 257, mi kursiv). Det er lett å sjå korleis tematikken her speglar dei andre romanane i forfattarskapen, og Erik sin reaksjon liknar både på Iris og Lily sine reaksjonar, særskilt når Erik føler seg robba noko nært og viktig: Her er formuleringa hans lik Iris si formulering til George: «You robbed me» (Hustvedt 1994, 78). Erik har mista kontrollen over eigen representasjon, og dette er særskilt råkande for Erik ettersom det trugar med å øydelegge arbeidet hans. Ettersom arbeidet er ein av dei få tinga som fyller livet hans med mening, vert dette svært råkande for Erik, og hovudmotivasjonen hans er å skåne terapirummet:

I was silent for at least half a minute, trying to find an honest response that would not derail our work together. Finally, I said, “It seems that a picture or pictures of me have been used in a way I probably won't like, but we should talk about what you feel and why the picture was so strong it made you doubt therapy altogether” (Hustvedt 2009, 257-258).

Når han spør kva det var med biletet som skaka Mrs. W. sånn, svarar ho at det var sinnstilstanden Erik var i: «'You look furious,' she said, and then, more softly, 'Deranged.'» (Hustvedt 2009, 258). Som vi såg i teorikapitlet, kan vi forstå terapirommet som ein møteplass mellom ein sjuk og ein frisk person, og det er i rommet som oppstår imellom sjukdomen og friskheita at terapien verkar. Når terapeuten framstår som galen, kan tilliten som er så viktig i terapirommet forsvinne.

Etter timen med Mrs. W. går Erik for å sjå på utstillinga til Jeffrey. Det er i serien «Father» at han finn biletet av seg sjølv, det biletet som Mrs. W. reagerte sånn på. Å sjå fotografiet sjølv, inneber eit nytt sjokk for Erik:

When I walked over to the *Father* section, I spotted it right away. It was an eight-by-ten photograph, mixed in among many other pictures with the caption *Head Doctor Goes Insane*. But in that first moment, I wasn't sure who I was looking at. Anger had contorted my face to such a degree that I was almost unrecognizable (Hustvedt 2009, 262-263).

Erik kjenner ikkje igjen sitt eige sinte, gale andlet, der det stirrar ned på han i frå galleriveggen, og han skjønner straks kvifor Mrs. W. må ha blitt så sjokkert. For Erik er det først og fremst tanken på at pasientane hans skal sjå biletet som er uuthaldeleg, og han vel å straks kontakte advokaten for å få biletet fjerna. Men for Mrs. W. hjelper dette lite, all den tid ho allereie har sett biletet. I den neste timen deira kjem biletet opp, igjen og igjen. Erik fortolkar sjokket biletet har hatt på Mrs. W. som eit resultat av at ho kjenner seg igjen i sinnet, eit sinne ho strevar med å undertrykke sjølv: «[...]but the humiliating image of me became an assault on her, a distorted mirror of the violent, mad person she felt inside herself» (Hustvedt 2009, 264). Her blir det tydeleg kor sterk identifikasjon det er mellom terapeut og pasient, når portrettet av ein terapeut kan verke som ein spegel for pasienten sjølv.

I lengda synest likevel biletet av Erik å gjere meir godt enn vondt for både Mrs. W. og Erik sjølv. Men biletet kan først gjere godt når Erik speglar Ms. W.: når han innrømmer dei kjenslene hos seg sjølv, som han tilskriv henne; når han innrømmer sin eigen redsel for den valdelege, galne personen han føler inni seg sjølv, og klarar å tolerere denne og syne for Mrs. W. at han sjølv klarar å bere vekta av sine eigne kjensler: «I thought about Lane for an instant, the photograph. Hidden fury made apparent. "Health is not a flight into sanity; health tolerates disintegration." *We all go to pieces with our patients from time to time*. I spoke to her back. "Sometimes looking in the mirror can be frightening"» (Hustvedt 2009, 265).

Etter at Erik har fortalt dette, deler Mrs. W ein av sine eigne draumar, der ho finn Erik naken, med hammaren frå biletet, heime i huset til foreldra sine. I draumen tek Mrs. W. hammaren frå Erik og slår han i hovudet med han. I staden for at Erik sitt hovud blir øydelagt,

poppar det berre på plass igjen, som var det laga av gummi. Draumen kan vi fortolke som at Mrs. W. opplever at ho kan vere sint, utan at korkje ho sjølv eller andre blir øydelagt. Gjennom biletet av Erik fann Ms. W. fram til sitt eige sinne, og gjennom terapirommet, i draumen representert ved Erik, fann ho eit vis å uttrykke dette sinnet på, utan at det innebar å gå i stykke. Erik toler sinnet hennar: Når ho slår han med hammaren (som ho har lånt frå biletet av han), blir han ikkje skada: Dette er eit tydeleg bilete på ein situasjon der Mrs. W. kan uttrykke desse kjenslene ho har vore redd for utan at noko blir øydelagt, korkje i henne sjølv eller i andre. Erik, på den andre sida, opplever at biletet av sinnet hans ikkje øydelegg terapien, men at det tvert i mot kan føre til endring og betring hos pasienten: «A tremendous relief came over me. I felt as if I had been spared» (Hustvedt 2009, 265).

Biletet Lane tek av Erik, skapar ei verkeleg forandring både i Erik og i Mrs. W. I forfattarskapen representerer dette biletet, og prosessen det skapar, ei verkeleg utvikling, fordi det er den mest positive måten eit bilete teke under dei mest uheldige omstende har fungert. Lane bryt seg inn i bustaden til Erik midt på natta, og tek og stiller ut eit bilete av han der Erik ser galen og rasande ut. Likevel fører ikkje biletet, som i aller høgste grad framsyner sårbarheit, til eit samanbrot for Erik, som hos Iris, eller ei krise som hos Mabel, men det fører til ei utvikling i Erik og ein av hans pasientar. I møte med fotografiet får både Erik og Mrs. W. sjansen til å omfamne kjensler i seg sjølv som dei lenge har halde borte. Igjen ser vi likskapen mellom draumen og kunsten, som òg vart tematisert i *What I Loved*, fordi dei begge framstiller undermedvitet materiale, sanningar og kjensler som vi har vanskeleg for å sleppe til i medvitet vårt.

Å tole vekta av eigne kjensler – og å tole å bryte saman – er ein viktig del av sunnheit. Det seier Magda, terapeuten til Erik (Hustvedt 2009, 139), og det er på mange vis ein av dei sentrale budskapane i romanen. Dette gjeld både for Erik og Mrs. W., men òg for andre, som Sonia, som i løpet av romanen skriv eit dikt som både set ord på angsten etter å vore vitne til 9/11, sinnet og skamma over kjennskapen til faren sin affære, og måten ho straffa han for denne då han låg på dødsleiet. I *The Sorrows of an American* blir kunsten ein måte å møte desse undertrykte kjenslene på, eit møte som gjer kjenslene lettare å handtere.

7 Oppsummering og konklusjon:

I dette siste kapitlet vil eg samle og strukturere trådane frå resten av oppgåva. Med dette føremålet vil eg hente fram igjen problemstillinga frå innleiinga, og sjå korleis dei forskjellige kapittele har svart på forskjellige delar av henne:

Denne oppgåva studerer portrettmotivet i Siri Hustvedt sin forfatterskap. Oppgåva har tre delmål og fokus i undersøkinga: korleis portrettmotivet verkar inn på karakterutviklinga og for forholdet karakterane imellom (1), og korleis portrettmotivet figurerer i tematiseringa av forholdet mellom representasjon og identitet, etikk og estetikk (2). Sist, men ikkje minst vil oppgåva vurdere om portrettmotivet vert repetert, variert, eller utvikla forfatterskapen gjennom (3).

Kapitlet låner både strukturen og spørsmåla frå problemstillinga, og vil altså vere tredelt. Først vil eg sjå på portrettmotivet i relasjon til karakterutviklinga og forholdet mellom karakterane, dernest vil eg sjå på portrettmotivet i relasjon til spørsmåla om forholdet mellom representasjon og identitet, etikk og estetikk, og eg avsluttar oppsummeringa med å diskutere og vurdere om portrettmotivet vert repetert, variert eller utvikla. Målet er å samle trådane frå oppgåva, og på forkorta vis syne kva lesingane har brakt fram.

7.1 Portrettmotiv og karakter- og relasjonsutvikling

Det har vore to sentrale utgangspunkt for oppgåva: ein tanke om at portrettmotivet verkar å gå igjen i Hustvedt sin forfatterskap, og eit ønske om å undersøke kva denne tyder, ut ifrå ein tanke om at portrettet, jamfør portrettteorien i starten, er eit særskilt interessant utgangspunkt for å studere forholdet mellom menneske i møte med kunst. Fordi portrettet inneber at to menneske vert representerte gjennom det same verket – som Cynthia Freeland argumenterte for i *Portraits and Persons* (2010) – tek portrettet alltid form av eit møte. I dette ligg både ein relasjon, eit uklart maktforhold, og ei rekke potensielle konfliktrar: Kven skal avgjere korleis portrettsubjektet skal bli portrettert? Kven skal avgjere om, og korleis, det ferdige portrettet skal nyttast? I forfatterskapen til Hustvedt blir dette gjort ytterlegare vanskeleg fordi det, som vi har sett, ikkje er alle portretta som blir skapte i ein situasjon der portrettsubjektet veit om at dei blir portretterte eller samtykker til dette. Likevel vert desse verka gjerne *oppfatta* av andre som portrett, med den konsekvensen at sjåaren typisk trur at portrettsubjektet valde å framstille seg på det viset vedkomande er framstilt. Her har vi sett korleis kunstnarar kan bruke ei av dei sentrale forventingane til portrettsjangeren, nemleg den at portrettsubjektet

medvite *poserer* – som var ein del av Freeland sin definisjon av portrettet – til å skape ein eim av eksibisjonisme omkring portrettsubjektet, fordi folk ifølgje sjangerkonvensjonen *forventar* at personane dei ser i eit verk som liknar eit portrett, poserer.

I forfattarskapen til Hustvedt har vi fått fortalt historiene om fleire av desse møta, og eit kjenneteikn som pregar fleirtalet av relasjonane mellom kunstnar og portrettsubjekt, er ei kjensle av at kunstnaren har kontrollen. Denne kjensla av kontrolltap som portrettsubjektet kjenner, verkar uavhengig av om portrettsubjektet har gått med på avbildinga, som Iris Vegan (i *The Blindfold*) og Mabel Wasley (i *The Enchantment of Lily Dahl*) er døme på, eller om avbildinga er blitt gjort utan kjennskapet eller samtykket til portrettsubjektet, som både Lily Dahl (i *The Enchantment of Lily Dahl*) og Erik Davidsen (i *The Sorrows of an American*) opplever. At kjensla av kontrolltap er felles for fleirtalet av dei som blir portretterte, tyder likevel ikkje at reaksjonane deira er like eller har same konsekvensar. Dei kjem i varierende styrkegrad og har forskjellige resultat for romankarakterane. Kontrolltapet i møte med den portretterande kunstnaren fører både til (sjukleg) paranoia og identitetskrise, som hos Iris Vegan i *The Blindfold*, og eit (relativt sunt) sinne, som hos Erik Davidson i *The Sorrows of an American*. Den viktigaste enkeltfaktoren i forklaringa av desse forskjellige reaksjonane verkar å vere om portrettsubjekta har andre trygge relasjonar, i tillegg til relasjonen til kunstnaren. Det verkar å vere viktig å ha andre menneske å prate om portretterfaringane med, menneske som bryr seg om dei uavhengig av portrettet.

Som svar på spørsmålet frå problemstillinga om *korleis portrettmotivet verkar inn på karakterutviklinga og for forholdet karakterane imellom?* Portrettmotivet fører ofte karakterane inn i ei krise, og i konflikt med særskilt kunstnaren bak portrettet. Denne verkar å vere knytt særskilt til dei forskjellige ønska portrettsubjekt og kunstnar verka å ha for portrettet og portrettsituasjonen. I dei høva portrettsubjekta friviljug let seg avbilde, verkar portrettsubjektet å vere relasjon- og prosessorientert i møte med portrettsituasjonen, heller enn resultatorientert, som kunstnaren gjerne er. Portrettsubjekta vil ha opplevinga av det å bli sett, og dei vil ofte ha ein relasjon til kunstnaren. Iris i *The Blindfold*, Dolores Wachobski og Mabel Wasley i *The Enchantment of Lily Dahl*, hysterikvinnene og Violet Bloom i *What I Loved* er alle døme på portrettsubjekt som let seg avbilde med bakgrunn i eit ønske om ta del i ein prosess og relasjon. Problema oppstår då gjerne når portrettet er ferdig og relasjonen dermed blir avslutta. Portrettsubjektet innser då – gjerne med eit sjokk – at *alle* skal få sjå portrettet. I prosessen har dei gjerne vore sær opne mot kunstnaren, og synt meir av seg sjølv enn dei er komfortable med at *kven som helst* kan få sjå. Det finst unnatak: Violet Blom verkar nøgd med portretta som vert laga av henne, og ho får òg etter kvart det forholdet ho ønskjer til kunstnaren Bill. I heile forfattarskapen er dette den mest vellukka

portrettsituasjonen, der både kunstnar og portrettsubjekt er særns nøgde med resultata. Når portretta av Violet (som Bill kallar sjølvportrett) vert så vellukka, og begge partar er så nøgde, er det fleire grunnar til dette: For det første er Violet – som idéhistorikar som arbeider mellom anna med portretta frå Salpêtrière – vel vitande om kva det vil seie å la seg portrettere. Ho veit kva ho går inn i. For det andre er Bill framstilt som den mest empatiske kunstnaren i forfattarskapen. For det tredje oppstår det ein sterk identifikasjon mellom dei to, og kanskje er det derfor portretta ikkje blir problematiske: Når to – som klisjeen lyder – blir eitt, er det gjerne uproblematisk at eitt kunstverk skal representere dei begge.

7.2 Portrettmotivet og tematiseringa av identitet, representasjon, etikk og estetikk

Konfliktane imellom kunstnar og portrettsubjekt omhandlar ofte konflikten mellom portrettsubjektet si eiga kjensle av identitet, og den representasjonen kunstnaren skapar, som så, idet portrettet blir framsynt, blir ein identitet portrettsubjektet blir konfrontert med. Når rykta om Iris Vegan (*The Blindfold*) sitt portrett går rundt, blir dette tolka som eit nakenbilete, og Iris blir konfrontert med galskapen og ekshibisjonismen sin, medan Erik Davidsen blir konfrontert med både sinnet, galskapen og ekshibisjonismen sin i ettertid av biletet Jeffrey Lane nyttar i *The Sorrows of an American*. Eit interessant aspekt ved dette er korleis portrettet er med på å skape, og ikkje berre representere, identitet, fordi det bidrar til å forsterke dei trekka dei avbildar i portrettsubjekta. Sjølvforståinga til Iris var fragmentert før ho blei fotografert, men det er i ettertid av portrettet at ho går i knas. På same vis var Erik sint før Jeffrey Lane braut seg inn, tok fotografiet, og stilte det ut, men sinnet hans var skjult for dei fleste av menneska han forholdt seg til. Først idet sinnet hans blei sett av ein pasient, klarte Erik å forholde seg til sitt eige sinne, og til seg sjølv som ein sint mann. Ingen stadar blir forholdet mellom identitet og representasjon tydelegare drøfta enn i Bill sine hysteriverk. Som vi såg i kapitlet om *What I Loved*, tematiserte dette verket forholdet mellom fotografiet som sjukdomsportrett og hysteridiagnosen. Fotografiet var med på å prege både måten Charcot arbeida med hysterikarane på, og forma hysteriåtakinga fekk. Fotografiet var ikkje berre med på å dokumentere ein sjukdom og eit sjukdomsforløp, men å forme måten ein tenkte om sjukdomen på.

Når kunsten i forfattarskapen ikkje berre avbildar verda, men verkar i henne, blir kunsten eit emne for diskusjon omkring forholdet mellom estetikk og etikk. Det byrjar med *The Blindfold*, der Iris, Stephen og George diskuterte forholdet mellom ein fri kunst og

omsynet til dei kunsten avbildar, etter at George gjentekne gongar har teke bilete av uvitande menneske i sårbare situasjonar. Gjennom heile forfattarskapen tematiserer Hustvedt grensene for korleis kunstnaren kan handsame andre menneske som ein del av det å lage kunst. Det finst mange døme på overtramp: Martin Petersen i (*The Enchantment of Lily Dahl*) som held på å kvele Lily i eit forsøk på å få språk og representasjon, sjukdom og røynd, til å smelte saman, Teddy Giles som først framstiller seg som valdsmann og så utfører eit mord, og Jeffrey Lane i *The Sorrows of an American*, som ikkje er fysisk valdeleg, men som følgjer etter og trenger seg innpå Erik Davidsen, fordi han er huseigaren til ekskjærasten til Lane, Miranda, og hennar dotter.

Oppgåva har synt korleis fleire av kunstnarane grensar til både brotsmenn og valdsmenn, og fleire av dei er – eller framstiller seg som – psykiatrisk sjuke. Til felles for både George, Martin Petersen, Teddy Giles og Jeffrey Lane er det uklare skiljet mellom livet deira, deira eigen person, og kunsten dei lagar. Hos Martin verkar dette skiljet å bygge på at kunsten han lagar først og fremst er eit resultat av sjukdomen, laga utan tanke og medvit for kva andre ville tykkje eller tenke, medan det hos dei andre verkar å vere eit utslag av ei medviten og strategisk sjølvscenesetting. Særskilt gjeld dette for Giles og Lane, som isceneset seg som høvevis valdsmann og lidande av DID (dissociative identity disorder). Dei tette banda mellom liv og kunst, mellom identitet og representasjon (og sjølvscenesetting), gjer romankarakterane rundt desse kunstnarane svært usikre: på kven kunstnaren er, på kva moralske skruplar han har, og kva han kunne vere i stand til å gjere.

Gjennom romanane vert det tydeleg at kunstnarar kan gjere skade. Sjølv om ingen i romanane argumenterer for sensur – Iris kjem nærast med insisteringa si på ansvar – så vert det gjennom romanane tydeleg at sjølv om kunsten er fri, så er kunstnaren det ikkje: Det finst grenser for kva kunstnaren kan gjere, drap av dyr er på grensa, drap av menneske er over grensa, og desse grensene ligg tett opp mot den almenne etikken. Når etikk i forfattarskapen vert diskutert i relasjon til estetikk og kunst, handlar det altså ikkje om kva kunsten kan *syne*, men om kva kunstnaren *kan gjere*, og kva ansvar kunstnaren *bør ha*.

7.3 Portrettmotivet – repetisjon, variasjon eller utvikling?

I vurderinga av portrettmotivet, og om det vert repetert, variert eller utvikla, kan det vere greitt å stare med ei innrømming: Ingen variasjon eller utvikling er mogleg utan repetisjon, og det er altså berre gradsforskjellar mellom dei tre omgrepa. Gjennom oppgåva har eg sett på forskjellige situasjonar i Hustvedt sine romanar der portrettet vert laga og diskutert, og at portrettet, og historia om korleis det blei laga, er eit attendevendande litterært motiv i forfattarskapen, vonar eg det no ikkje herskar tvil om. Spørsmålet avslutningsvis er forholdet

motiva og romanane i mellom: Er det snakk om variasjon eller utvikling?

Nokre aspekt ved portrettmotivet verkar meir repeterande enn andre. Eit døme er reaksjonane til dei som vert avbilda, som i svært stor grad reflekterer kontrolltapet. «You robbed me», seier Iris Vegan (Hustvedt 1994, 78), «You didn't ask me», seier Lily Dahl (Hustvedt 1997, 233), medan Erik Davidsen formulerer seg slik: «It was as if I had been robbed of something very dear to me» (Hustvedt 2009, 257). Både Iris Vegan og Mabel Wasley opplever portrettsituasjonen som ei krise dei set seg sjølv i, og Erik Davidsen føler ein viss rus ved sinnet han tillèt seg å føle overfor Jeffrey Lane. Felles for svært mange av dei som vert portretterte, er at dei er tiltrekte av ei grenseløyse eller aggressivitet dei møter hos kunstnaren. Iris vert opphissa av faren i prosjekta til George, Mabel føler på aggresjonen hos Edward, Leo Hertzberg vert opphissa av eit blåmerke Bill har måla på kroppen til Violet, og Erik er tiltrekt sinnet i seg sjølv, som han kjenner på i møtet med Lane.

Variasjonane kjem særskilt langs tre aksar: i form av forskjellige kunstnarar med ulik grad av empati og vilje og evne til å manipulere (1), i form av dei forskjellige relasjonane mellom portrettsubjekt og kunstnar (2), og i form av dei konsekvensane portrettmotivet har for portrettsubjekta (3). Kunstnarane er ulike, frå Bill på den eine sida til Teddy Giles på den andre, gjennom viljen til å risikere andre sine kjensler, helse eller liv for eiga vinning. Relasjonane mellom portrettsubjekt og kunstnar er forskjellige: Dei skil seg gjennom å handle om venskap, begjær i ei eller fleire retningar, seksuelle forhold eller kjærleiksforhold. I *The Blindfold* trår Iris etter George og George elsker Iris, men deira forhold blir øydelagt av portrettet. I *The Enchantment of Lily Dahl* innleiar Edward eit seksuelt forhold til Dolores, som arbeider som prostituert, men avsluttar dette etter at portrettet er ferdig, samstundes som han vert ven med Mabel i løpet av portrettprosessen. I *What I Loved* forelskar Bill og Violet seg medan ho står modell for han, og dei endar opp som ektefolk. Bill målar eit portrett av sonen sin Mark, som seinare blir øydelagt av Teddy Giles, venen til Mark og rivalen til Bill. I *The Sorrows of an American* ser vi for første gang eit kunstnarpar, men det er likevel berre Jeffrey Lane av dei to som arbeider med portrett og sjølvportrett. Når romanen byrjar, er det slutt mellom dei to, og Jeffrey verkar å bruke fotografia for å vinne attende den kjærleiken som har vore.

Det mest interessante – og vanskelege – er likevel å vurdere i kva grad det er snakk om ei utvikling i bruken av portrettmotivet. Ei utvikling ville skilje seg frå variasjon gjennom at endringane i bruken av portrettmotivet gjekk i ei – meir eller mindre eintydig – retning. Gjennom lesingane er det synleg særskilt to rørsler som pregar måten portrettmotivet vert nytta i romanane, som gjer det mogleg å snakke om ei utvikling: For det første vert portrettet ut over i forfattarskapen i stadig større grad sett inn i ei kollektiv setting. I starten av

forfatterskapen er karakterane langt meir einsame og utan langvarige, stabile fellesskap: Korkje Iris, Georg eller Stephen (i *The Blindfold*) har noko særleg forhold til familien, og det same gjeld for fleirtalet i *The Enchantment of Lily Dahl*: Forelda til Lily er flytta bort, Mabel har mista mannen og dottera, og Martin har mista begge foreldra. Den einaste av dei som har familie er Edward, som er gift, men ettersom han er i separasjon, har han heller lite kontakt med denne. Alle desse forholda skil seg skarpt frå både *What I Loved* og *The Sorrows of an American*, der familieforholda er sterke, varige, viktige og sentrale. I *What I Loved* mister Leo sonen og det daglege livet med kona Erika, men han held likevel fast ved henne. Eit sterkt forhold har han samstundes til Bill og familien hans, både kona hans Violet – som Leo sjølv elsker – og sonen hans Mark. I *The Sorrows of an American* vert Erik – som Leo – forlaten av kona si, men han har likevel sterke og viktige forhold til mora, faren (gjennom memoarane), søstera og niesa.

Dette heng saman med den siste rørsla i portrettmotivet det er mogleg å spore gjennom forfatterskapen, nemleg ei utvikling i måten dei portretterte reagerer på portrettsituasjonen: Dei verkar å bli meir robuste. Sjølv om reaksjonane til Erik i *The Sorrows of an American* både blir formulerte og verkar ganske like som dei Iris har i *The Blindfold*: Begge føler seg fråtekne noko viktig. Men der Iris blir sjuk, blir Erik friskare: Han utviklar eit meir avslappa forhold til eige sinne. Forskjellen mellom portrettsubjekta i dei to første, og dei to siste, romanane verkar først og fremst å vere i dei forholda dei har til andre menneske, utanfor portrettsituasjonen, der det er rom for å snakke ope om dei kjenslene portrettsituasjonen har sett i sving.

For å verkeleg teste tesen om ei utvikling i forfatterskapen hadde det likevel vore naudsynt å lese den siste romanen til Hustvedt, *The Summer Without Men*. Her har ikkje den visuelle kunsten ein prominent plass i handlinga – den einaste kunsten i boka er broderia til Abigail – men på enkelte av sidene i boka kjem det, for første gong i forfatterskapen, illustrasjonar: (sjølv)portrett av hovudpersonen Mia Fredriksen. Det er første gang i forfatterskapen at visuell kunst framtrer ikkje gjennom skildringar i teksta, men som illustrasjon til teksta. Skal ein sjå på portretta (eller sjølvportretta) i *The Summer Without Men*, må ein dermed opne for ei rekke diskusjonar denne oppgåva ikkje har rom for. Eit sentralt spørsmål er korleis ein skal vurdere forholdet mellom illustrasjon og hovudperson: Er teikningane av Mia å forstå som Hustvedt sine portrett av hovudpersonen sin, eller er det meininga at vi skal forstå desse som Mia sine eigne sjølvportrett? Er teikningane å forstå som (Hustvedt sine) illustrasjonar eller som (Mia sine dagbok-) skriblingar? Desse spørsmåla blir naudsynte fordi teikningane aktualiserer ei rekke nye spørsmål om forholda mellom bilete og tekst: Portretta av Mia Fredriksen er berre meint for lesaren, og på sett og vis fungerer desse

omvendt av alle dei andre portretta i romanane. Til no har vi fått skildra portrett som alle romankarakterane har fått sett, men med portretta av Mia får lesaren sjå portrett ingen av romankarakterane får sjå. Det snur på sett og vis opp ned på alt.

Trass i at denne oppgåva ikkje ser på den siste romanen til Hustvedt, dristar eg meg til å konkludere på bakgrunn av dei bøkene som er lese. Konklusjonen blir då at to rørsler er synlege gjennom forfattarskapen: ein dragnad mot eit meir kollektivt fokus, og ein dragnad mot meir robuste karakterar som i større grad tek kontroll over eigen representasjon. I *The Blindfold* tør ikkje Iris å be Stephen om å ta vekk biletet, medan det for Erik i *The Sorrows of an American* er sjølv sagt. På det viset ser vi korleis romanpersonane blir tryggare, og i større grad krev eigarskap til verka som avbildar og representerer dei. Denne tryggleiken fører til eit lågare konfliktnivå og enklare relasjonar mellom kunstnar og portrettsubjekt. Dette er viktig når kunstnaren i forfattarskapen i stor grad nærer seg av personane og relasjonane i liva rundt seg, og er ein intersubjektiv praksis.

7.4 Romanen som leikeplass

I oppgåva har vi sett korleis portrettet – og visuell kunst – for Hustvedt tener som ein leikeplass, eit rom mellom den individuelle psyke eller fantasi og vår kollektive verd. Til slutt vil eg argumentere for at romanen òg kan vere ein sånn leikeplass, og at ein studie av romanen dermed kan seie noko om menneska som lagar denne leikeplassen, og den verda leikeplassen er konstruert i forhold til.

Hustvedt sine romanar er tekster som implisitt framsyner verdien både av litteraturen, kunsten og arbeidet med desse. Romanane hennar er fulle av kunstnarar og folk som arbeider med kunst, og hovudpersonane hennar er svært ofte kunstinteresserte: frå litteraturstudenten Iris og skodespelaren Lily til kunsthistorikaren Leo. I tillegg er fleire av dei andre karakterane kunstnarar: Som vi har sett, finst det ikkje ein roman utan portrett og visuelle kunstnarar. Ved å gjere kunst og litteratur til stoff for romanane sine syner ho kor tett knytt saman kunsten er med den menneskelege eksistensen: Kunsten og arbeidet med han formar liva til romankarakterane hennar. Autonomisestetikk er eit framandord i kunstsynet til Hustvedt: Kunsten vert sett på som ein intersubjektiv praksis som formar identitet, relasjonar og livet sjølv. Ser ein som Hustvedt på kunsten som intersubjektiv, vert det å studere kunst implisitt å studere mulegheita for menneskeleg kommunikasjon og møte. Nyttar ein desse tankane om romanen, kan ein argumentere for at det å studere ein roman òg vert eit vis å undersøkje mulegheita menneska har til å sjå, og møte kvarandre. Når ein studerer ein romanen er det

likevel ikkje *folk* ein studerer, men dei språklege og litterære representasjonen av dei. Det som finst i romanen er fiksjon og ikkje røynd, men spørsmålet er om fiksjonen likevel kan fortelje oss noko om menneskelivet.

Det er fleire idéar om menneskeleg kommunikasjon, interaksjon og subjektivitet som blir gestalta i romanane hennar. Romanar er sjølvsgagt ikkje avhandlingar, som regel fortel dei historier heller enn å drøfte og argumentere, men gjennom å fortelje historier om liva til menneske hevdar dei noko om oss, og eksistensen vår. Spørsmålet ein må stille seg, er om romanen kan seie noko om forholda i verda utanfor romanen, og om litteraturvitaren har eit utgangspunkt for å finne noko i romanen som kan vere av interesse for andre enn litteraturinteresserte. Som svar på dette spørsmålet kan det vere freistande å vende attende til tanken om romanen som ein leikeplass. Ikkje berre som ein personleg leikeplass – for romanforfattaren og hans tankar, kjensler og røynsler – men som ein leikeplass der forskjellige fag, tradisjonar og tankar kan treffast og prøvast ut, som eit laboratorium der ein kan eksperimentere med kva det er å vere menneske. I ei tid der kunnskapen vert stadig meir spesialisert, noko Hustvedt sjølv drøftar i essayistikken⁸, treng vi meir enn noko gong dei romma alle kan lese seg inn i, og romanar er – i motsetnad til mange artiklar og rapportar – verk skrivne med ein open adressat. Romanen er både ein stad kunnskap kan brytast og nye perspektiv kan kome fram, samstundes som romanen er ein plass der kunnskap kan nå nye lesarar.

Litteraturstudiet er alltid eit studium av meir enn berre litteraturen, fordi litteraturen ber med seg erfaringar og innsikter frå andre felt. Denne oppgåva er ein tradisjonell motivstudie, og har sett på den litterære handsaminga av eit motiv i ein forfattarskap. For å forstå den litterære handsaminga av motivet måtte eg likevel nytte kunnskap frå andre felt, som filosofi, psykoanalyse og kunsthistorie. Å stadfeste at litteraturen er full av idéar, tankar og erfaringar frå andre felt treng likevel ikkje å føre til at ein mister det spesifikke litterære av syne. Romanen skil seg frå andre tekster gjennom det faktum at idéar, tankar og refleksjonar i litteraturen alltid er knytte til romanpersonen, hans relasjonar, erfaringar og livshistorier. Fordi romanen har tilgang til fiksjonen kan forfattaren friare skrive ut tankar, historier og bilete uavhengig.

Menneska er narrative, språklege vesen, og romanen er eit av dei visa dette kjem til uttrykk. Å studere romanen er å sjå nærare på eit uttrykk for noka av det mest særeigne med menneske som art: Vi fortel historier om liva våre, og treng historiene for å lage meining ut av erfaringar, og desse historiene må vi få bekrefte av andre. For Buber er språket dialogisk i natur, i bruk for å skape dei møta der menneska kan bekrefte kvarandre. I studiet av

⁸ Sjå til dømes «Excursions to the Island of the Happy Few» i *Living, Thinking, Looking* (2012).

portrettmotivet har vi sett korleis forholdet mellom liv, kunst og møta mellom menneska har vore tematisert: Gjennom Iris som forhandla med George om kven som eigentleg hadde ansvar for portrettfotografiet og hennar reaksjon på dette, gjennom Edward og hans portrettering av folk og deira livshistorie, gjennom Bill som i verket *The Changeling* fortalte historia om korleis sonen Mark vart øydelagt – lenge før han kunne erkjenne det for seg sjølv, gjennom Mark som i mangel på integritet og eit narrativt sjølv ikkje er i stand til å forstå si eiga historie, og gjennom Erik som blei konfrontert med eige sinne gjennom eit portrett. Studia av portrettmotivet har synt at portrettet alltid blir skapt midt livshistoriene til dei folka dei avbildar, og at dei påverkar dette. I forfattarskapen er visuell kunst levande spor av dei menneska som er avbilda i kunsten, og av dei som har skapt denne. Å sjå kunst vert derfor eit møte, og som andre møte har dette kraft til å gjere det mogleg for oss å klarare sjå oss sjølve.

8 Litteraturliste

8.1.1 Primærlitteratur:

- Hustvedt, Siri. 1994. [1992]. *The Blindfold*. Sceptre. London.
1997. [1996]. *The Enchantment of Lily Dahl*. Sceptre. London.
2003. *What I Loved*. Sceptre. London.
2009. [2008] *The Sorrows of an American*. Sceptre. London.

8.1.2 Sekundærlitteratur

- Alm, Merethe. 2007. *The paralysis and the frenzy : en undersøkelse av identitet, kjønn og forholdet til den andre i The Blindfold av Siri Hustvedt*. Masteroppgåve UiO. Trykk Oslo: M. Alm.
- Buber, Martin. 2002. *Between man and man*. Omsett frå tysk av Ronald Greger Smith. Routledge Classics. London og New York.
- De Marneffe, Daphne. 1991. «Looking and Listening. The Construction of Clinical Knowledge in Charcot and Freud» i *Signs*. Vol 17, No. 1 (Haust 1991). Side 71-11.
- Evans, Marcus. 2001. «Pinned against the ropes: Understanding anti-social personality-disorder patients through the use of the counter-transference» i *Psychoanalytic Psychotherapy*. Vol. 25, No. 25. Juni 2011. Side 143-156
- Flieger, Jerry A. 1997. «Postmodern Perspective: The Paranoid Eye» i *New Literary History*. Vol 28, No 1, Cultural Studies: China and the West. Vinter 1997. Side 87-109.
-

- Fossåskaret, Hege R. 2002. *Yonder : ein analyse av The enchantment of Lily Dahl av Siri Hustvedt : med særlig vekt på intertekstuelle og interpersonelle relasjoner*. Hovudoppgåve, UiB. Trykk Bergen, H.R. Fossåskaret.
- Freeland, Cynthia. 2007. «Portraits in Painting and Photography» i *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*. Vol 135, No 1. August 2007. Side 95-109
2010. *Portraits and Persons*. Oxford University Press. Oxford,
- Friedman, Maurice. 2001. «Martin Buber and Mikhail Bakhtin: The Dialogue of Voices and Word That is Spoken», i *Religion and Literature*. Vol 33, No 3. August 2001. Side 25-36.
- Gaut, Berys og Paisley Livingstone. 2003. «The Creation of Art: Issues and perspectives» i *The Creation of Art. New Essays in Philosophical Aesthetics*. Red: Berys Gout og Paisley Livingstone. Cambridge University Press. Cambridge.
- Grønstad, Asbjørn. 2012. «Ekphrasis refigured. Writing Seeing in Siri Hustvedt's What I Loved» i *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*. Volume 45, No. 3. September 2012. Side 33-48.
- Hustvedt, Asti. 2011. *Medical Muses. Hysteria in Nineteenth-century Paris*. W. W. Norton & Company Inc. New York.
- Hustvedt, Siri: 2005. *Mysteries of the Rectangle. Essays on painting*. Princeton Architectural Press. New York.
2006. *A Plea for Eros*. Sceptre. London.
2010. *The Shaking Woman. Or A History of My Nerves*.
-

- Sceptre. London.
2012. *Living, Thinking, Looking*. Sceptre. London.
2012. *The Summer Without Men*. Sceptre. London.
- James, Henry. 1986. *The Figure in the Carpet and other stories*. Penguin. London.
- Jameson, Alice. 2010. «Pleasure and Peril. The Dynamic Forces of Power and Desire in Siri Hustvedt's *The Blindfold*» i *Studies in the Novel*. Vol 42, No. 4. Vinter 2010. Side 421-442.
- Loughery, John. 1999. «Portraiture: Public and Private Lives» i *The Hudson Review*. Vol. 52, No. 3, haust, 1999. Side 439-446.
- Melhus, Kristin. 2011. *In The Eye of The Beholder: the role of visual art in the shaping of narratives and characters in three novels by Siri Hustvedt*. Masteroppgåve, NTNU. Trykk: Trondheim, K. Melhus.
- Mørkedal, Marianne. 2002. *Et postmoderne samspill? : en undersøkelse av kjønn og identitet i romanene Før du sovner av Linn Ullmann og The blindfold av Siri Hustvedt*. Hovudoppgåve UiB. Trykk: Bergen, M. Mørkedal.
- Sontag, Susan. 2004. *Om fotografiet*. Original tittel: *On Photography*. Omsett av Agnete Øye. Pax forlag. Oslo.
- Willberg, Therese. 2002. «Modeller for forståelse av personlighetspatologi» i *Tidsskrift for den norske legeforening*. No 122. Side 54-58.
- Zapf, Hubert. 2008. «Narrative, Ethics, and Postmodern Art in Siri Hustvedt's *What I Loved*» i *Ethics in culture : The Dissemination of Values through Literature and Other Media, Spectrum Literaturwissenschaft: 14*. Red: Astrid Erri, Herbert Grabes, Ansgar Nünning. De Gruyter. Berlin. Side 171-194.
-

- Østensen, Nina. 2002. *Fordoblinger: identitet, erindring og ekfrase : en analyse av What I loved av Siri Hustvedt (2002)*. Hovedoppgåve UiB. Trykk: Bergen, N. Østensen.
-