

MARGINALE REFLEKSJONER: om peking som kunstnerisk virkemiddel

A commodity appears at first sight an extremely obvious, trivial thing (...). The form of wood, for instance, is altered if a table is made out of it. Nevertheless the table continues to be wood, an ordinary, sensuous thing. But as soon as it emerges as a commodity, it changes into a thing which transcends sensuousness. It not only stands with its feet on the ground, but, in relation to all other commodities, it stands on its head, and evolves out of its wooden brain grotesque ideas, far more wonderful than if it were to begin dancing of its own free will.¹

-Karl Marx, *Capital*

The pop reference works so well (...) because (1) we all recognize such a reference and (2) we're all a little uneasy about how we recognize such a reference.²

-David Foster Wallace, *E Unibus Pluram: Television and US Fiction*

Kunstprosjektene mine knytter seg til refleksjoner omkring populærkultur og gjør bruk av popmusikkens språk og ikonografi. Sentralt i denne utforskningen står en interesse for hvordan underholdningsindustrien benytter seg av et komplekst billedspråk i formidlingen av musikk og hvordan popkulturell terminologi påvirkes av disse bildene. I tråd med en tilnærming jeg har holdt fast ved siden bachelorstudiet, nemlig å redegjøre for popkulturell erfaring ved å systematisere musikkens visuelle og verbale biprodukter, har jeg de tre siste semestrene jobbet med blyanttegninger, digitale tekstarbeider og skulpturer der marginale så vel som gjenkjennelige referanser utgjør byggeklossene i nye estetiske enheter.

Tegnet klipp-og-lim

Som bachelorstudent jobbet jeg hovedsakelig med tegning i fargeblyant, en teknikk som har vært en viktig del av atelierpraksisen min også de to siste årene. Til forskjell fra hvordan jeg tidligere gikk frem da jeg skulle tegne et bilde – da jeg mimetisk reproduserte enkeltstående *snapshots* – er de nye blyanttegnene basert på digitale collager der elementer fra flere slike enkeltstående fotografier benyttes i én og samme komposisjon. En fotografisk detaljrikdom er fortsatt til stede i de nye tegningene, som til tross for collageformen fremstår som enhetlige.

Historisk collage

Utgangspunktene for collagene mine er platecovere og popkulturell memorabilia som benytter kunsthistoriske arketyper. Felles for collageelementene som sammenstilles er at de er masseproduserte eksempler på kunsthistorisk referanse, gjerne i form av hentydninger til konvensjonelle formater som portrettet, stillebenet eller landskapsmaleriet. Disse "lavkulturelle"³ variasjonene over kunsthistoriens

standardformer kombineres med sitater fra historiske eller samtidige kunstverk. Sidestilt med referanser til kanonisert billedkunst får platecoversitatene dermed en tydeliggjort kobling til sitt historiske utgangspunkt.

Collageformen blir i dette tilfellet forstått som et korrelat til fragmenteringen i den populærkulturelle informasjonsstrømmen: en kompleks helhet der impulser tangerer hverandre og skaper grobunn for nye kulturprodukter. Til forskjell fra en typisk postmoderne gest som forutsetter at "uventede" sammenstillinger av popkulturelt og historisk billedmateriale er interessant i seg selv, er de visuelle referansene i collagene mine kategorisert etter sjangermessig tilknytning og kunsthistorisk konvensjon. I disse bildene ønsker jeg å synliggjøre sammenhenger mellom popmusikk og billedkunst ved å organisere visuelt materiale i komposisjoner som blir meningsbærende med en pop-eller kunsthistorisk fortolkningsnøkkel. Der verkene til åttitallekunstnere som amerikaneren David Salle gjorde appropriasjon og segmentering av kunsthistoriske ikoner til signaturkarakteristika for et postmoderne maleri som unndrar seg hermeneutikk⁴, er jeg altså mer interessert i å trekke kulturhistoriske forbindelser mellom komposisjonselementene ved å benytte lignende virkemidler.

Hvit (manns) støy

I diptyket *The Earth is Soft and White as Snow (But Warm Inside)*, sidestiller jeg en fargeblyant-reproduksjon av et digitalt landskapscollage med en miniatyrisk, tegnet gjengivelse av El Grecos *Den Botferdige Magdalena* (ca. 1607).

Det tegnede landskapsmotivet er bygget opp av elementer fra coveret til debutalbumet til det engelske støypopbandet The Boo Radleys (*Ichabod and I*, 1990), et foto av en solnedgang brukt som singelomslag av tyskeren Ulrich Schnauss (*Quicksand Memory EP*, 2007) og en avbildning av løvverk hentet fra en LP med den kanadiske gruppen Manitoba (*Up in Flames*, 2003). Landskapskomposisjonen er delvis tilsørt av rammens passepartout, som er uortodokst skåret ut som en stjerneform med atten odder som smalner inn mot formatets sentrum. Den geometriske formen som er integrert i passepartoutåpningen er et grafisk element hentet fra en konsertplakat med de britiske popgruppene Slowdive og Chapterhouse fra 1991. El Greco-maleriet som er sitert i diptykets høyre halvdel er gjengitt i samme størrelse og utsnitt som da det ble brukt på CD-utgivelsen av sistnevnte gruppes *Sunburst EP* i 1990.

Alle de visuelle referansene som dette arbeidet er summen av, er direkte eller perifert tilknyttet en britisk musikkjanger som faller inn under betegnelsen *shoegaze*, en avart av det sene 80- og tidlige 90-tallets britiske undergrunnsrock som oppsto som en europeisk respons på 80-tallets støybaserte amerikanske *noise rock*. Sjangeren beskrives gjerne som drømmeaktig, melodisk pop fremført av en klassisk sekstitallsbesetning (gitar, bass, trommer, vokal), der vokalmelodiene gjerne smelter inn i og ofte tilsløres av en "lydvegg" av gitareffekter og støy.

Som de fleste kulturelle retninger oppstod shoegazing som en estetisk hybrid. Foruten innflytelsen fra amerikansk støyrock på åttitallet, kan man si at retningens musikalske estetikk kombinerte melodiføringen i 60-tallets garasjerock og psykedelia med støyende, repetitive sekvenser som kan minne om låtstrukturene i undergrunnssjangre som krautrock og no-wave. Visuelt og verbalspråklig sett er barokke og romantiske impulser tydelig tilstede i shoegazerpopens image, som ble identifisert som innadvendt og mystisk⁵. En forsøksvis musikalsk storslåtthet fungerte som auditiv kontrast til dette imaget.

I min visualisering av shoegazersjangeren plukkes den estetiske hybridene fra hverandre. Foruten å referere direkte til shoegazing med sitater fra sjangerens visuelle og tekstuelle kanon⁶, er bildet et forsøk på å lage en ny estetisk enhet som visuelt knytter seg til flere av de kulturhistoriske kategoriene som sjangeren approprierte eller delte trekk med: det romantiske landskapsmaleriet og den introverte kunstnerrollen, barokkens pompøsitet og dramatiske bibelfremstillinger, 1960-tallets op-art og psykedeliske design og - mer implisitt - hvit støy og entropisk repetisjon⁷.

Smal skjønnhet

Hvis referansebruken og tematikken i denne todelte tegningen synes marginal og søkt, er dette også noe av poenget. I tillegg til å fungere som en visualisering av en popkulturell hybrid overfladisk sett, kan bildene også leses som en kommentar til kunstnerisk referansebruk som sådan. Hensikten er altså ikke at betrakteren skal gjenkjenne alle tegnene som komposisjonen gjør bruk av og sitte igjen med en følelse av å identifisere seg med smaksuniverset som presenteres; en slik dekonstruksjon av popkulturelle tegn forutsetter selvfølgelig en nerdete spisskompetanse som de færreste besitter. Derimot er det mer realistisk å håpe på at publikum registrerer at bildene *ikke er noe annet enn* en organisering av en hel verden av referanser, visuelle tegn som i tegningen fremstår som likestilte deler av den samme overflaten.

Heldigvis kompenserer dette bildet for innholdsmessig marginalitet og innfløkt referansebruk med en fremstillingsform som er ment å utstråle maksimal estetisk appell. Den amerikanske kunstkritikeren Dave Hickey, som muligens er den mest profilerte skjønnhetsforkjemperen innen samtidig kunstdiskurs, hevder i essaysamlingen *The Invisible Dragon* (1993) at skjønnhetens retoriske funksjon i billedkunsten er todelt. Umiddelbart er funksjonen å gi makt til betrakteren i form av en oppmuntring til respons på visuelle tegn som angir et fellesskap mellom kunstner og publikum. I annen rekke er formålet med å etablere dette fellesskapet å overbevise betrakteren om noe kontroversielt, tvilsomt eller problematisk. Skjønnhetens rolle er å fungere som et kommunikativt bindeledd som overflødiggjør institusjonell formidling; den henvender seg direkte til betrakterens blikk og smaksparete på et basal, men virkningsfull måte. Imidlertid gjør ikke vakre bilder dette uten hensikt, men for å kommunisere et religiøst, moralsk eller politisk budskap som på grunn av sin problematiske karakter *trenger* skjønnhetens overbevisningskraft for å vinne publikums sympati⁸. Langt på vei er det denne forførelsesaktive overtalelsesevnen som har gjort skjønnhet til et fryktet, elsket og omdiskutert tema innen estetikk og kunstteori.

Det problematiske eller kontroversielle i *The Earth is Soft and White...* er ikke til stede som en politisk eller moralsk overskridelse, men er derimot et nødvendig eksklusivt innhold. Siden de to tegningene er resultater av måneder med monomane arbeidsrutiner, kan en mulig lesning av dem være at selv det ytterst marginale – det som befinner seg i periferien av det som er mulig å formidle uten verbalspråkets hjelp – er verdt å vise estetisk oppmerksomhet.

Referanse til ubehag

Referansemangfoldet i de to bildene kan fort vekke en følelse av ubehag hos betrakteren, en påstand som kan belyses med utgangspunkt i det innledende sitatet av den amerikanske forfatteren David Foster Wallace.

Sitatet er hentet fra et essay som tar for seg den medierte massekulturens rolle i amerikansk samtidslitteratur. I en drøfting av hvordan TV-mediet påvirker skjønnlitterær tekstproduksjon beskriver Wallace en kulturell tendens som ligger nedfelt i den utbredte bruken av popreferanser i postmoderne kulturprodukter. Ifølge essayet utløser referansebruk et ubehag hos publikum fordi forutsetningen for at denne typen språklig "peking" skal fungere kommunikativt er at en strøm av medierte bilder utgjør et kulturelt fellesgrunnlag. Tidligere fantes dette fellesgrunnlaget i form av kollektive politiske eller religiøse prosjekter, som til forskjell fra underholdningsindustrien oppmuntret til menneskelig samhandling og deltagelse. Wallaces observasjon er altså at en sosial plattform av felles tro, ambisjoner og overbevisninger er blitt til en publikumsarena der bildene som betraktes har en samlende funksjon, men ikke stimulerer fellesskapsånden. Snarere er en paradoksal funksjon ved disse massemedierte bildene at de oppfordrer mengder av mennesker til å uttrykke individualisme gjennom kjøp av identiske forbruksvarer.

For Wallace var det følgelig en dobbelthet som gjorde referansebruk til et effektivt og interessant virkemiddel. På grunn av massemedienes påvirkningskraft fungerer popkulturelle referanser selvfølgelig godt deskriptivt, samtidig som utbredelsen av dette fortellertekniske grepet gir et negativt speilbilde av en massemediert virkelighet som reduserer folk til tittere. Et slikt uheldig speilbilde bekrefter Guy Debords karakteristikk av bildenes hegemoni innen avansert kapitalisme som "solen som aldri går ned over modernitetens passivitet"⁹.

Det er ikke bandet jeg misliker, men fansen¹⁰

Å gjengi collaget i fargeblyant i stedet for å presentere bildet som digital utskrift er et bevisst valg jeg har tatt for å styre bildets lesning. Dette valget tar utgangspunkt i en paradoksal observasjon om hvordan popmusikk fungerer.

Musikk er en kunstform som mer enn andre estetiske uttrykk oppleves som immateriell og i besittelse av en unik evne til å henvende seg på en intim måte til sans- og følelsesapparatet. I en typisk vellykket

musikkerfaring sitter den enkelte publikummer ofte igjen med en opplevelse av å bli kommunisert til i fortrolighet, ettersom musikkens sentimentalitet og stimulering av personlige lengsler gir en følelse av mellommenneskelig nærhet til utøveren. En slik individuell henvendelse er selvfølgelig illusorisk, men ikke desto mindre betydningsfull for lytteren som i en tilstand av emosjonell identifikasjon med musikkens atmosfære tror at denne tilstanden *utelukkende eksisterer for ham*.

Alle som har vært på en konsert og kjent avsky for de andre fantastene i publikummet, har selv opplevd virkningen av dette paradokset. En slik uforutsett opplevelse av avsmak overfor folk som man tross alt har en hel del preferanser og merkevarelojalitet til felles med er utløst av at den narsissistiske illusjonen om at musikken kommuniserer i en lukket, privat diskurs bryter sammen og viser sitt sanne ansikt: Musikken er til for et *ubegrenset* antall lyttere, hvorav de lytterne som får en forkjærlighet for den opplever atmosfæren i tekst og tone temmelig likt. Likefullt tviholder den mest fanatiske fansen på at forestillingen om direkte, individuell appell er virkelig.

Foruten en slik innfløkt fantasi om eksklusiv kommunikasjon, er et mer banalt ønske om å selv være utøveren et annet utbredt publikumsfenomen i opplevelsen av massemediert underholdning. I begge tilfellene innbefatter fantasien et ønske om eierskap; enten ved å bli tiltalt i fortrolighet og dermed kunne ha musikken for seg selv eller som en drøm om å feste signaturen sin til et åndsverk som gir beundring og makt.

Å gjenskape popkulturell ikonografi for hånd kan dermed sees som et forsøk på å befeste eierskap over noe man ønsker å eie. I tillegg til at selve organiseringen av bildelementer i de to bildene er en subjektiv sammenfatning av en kulturell sensibilitet, bidrar den tidkrevende materielle rekonstruksjonen til at forsøket på eierskapsskifte understrekes. Mer enn hva tilfellet ville vært hvis collagene hadde blitt presentert som digitale utskrifter, vitner håndens og tegningens subjektivitet om et ønske om å skape en ny, enhetlig miniatyrverden ut av en fragmentert medievirkelighet.

Entropisk språk

Foruten de collagebaserte blyanttegningene inngår en serie med tekstbaserte verker også i masterprosjektet mitt. Disse arbeidene består av lister over låttitler eller fraser fra popsanger som til sammen utgjør en alfabetisert sekvens der en utvalgt språklig formulering gjentas inntil det absurde. Listene er printet digitalt med sort tekst på hvit bakgrunn og teksten følger et rigid typografisk oppsett som kan assosieres med den grafiske formgivningen i postordekataloger for popmusikk.

Listene er ment å være visualiseringer av den tvangsmessige memoreringen av informasjon (låt- og albumtitler, tekstfraser, trivia) som finner sted i musikkconnoisseursens klisterhjerne som et symptom på popkulturell monomani. For betrakterens del har den ekstreme graden av repetisjon en entropisk virkning: ordenes betydning underordnes gjentagelsen i et meningsløst mantra.

Kollektiv koreografi

Det første arbeidet i denne billedserien, som har tittelen *Land of 564 Dances (list promoting inspired intercourse)*, er en alfabetisert oversikt over forekomster av formuleringen *Do the...* (*Do the Albert, Do the Alligator, Do the Ape* osv.), en popspråklig standardformulering som oppstod i amerikansk soulmusikk tidlig på 60-tallet. Denne formuleringen, som utover tiåret spredte seg som et språklig virus, ble opprinnelig brukt for å oppmuntre publikum til å danse¹¹. Det som gjorde oppfordringene meningsbærende var et repertoar av nye danseformer som oppsto i den amerikanske ungdomskulturen på slutten av femtitallet som i stor grad spredte seg som *koreografiske* virus via populærmusikken det følgende tiåret.

I tillegg til den bokstavelige oppmuntringen til dans, har denne standardfrasen også en mer sosialt overskridende bibetydning som er typisk for store deler av den vestlige popmusikken forøvrig. Som kjent kan en oppmuntring "to do someone" angi et seksuelt innhold av en type som popmusikken bare kunne antyde før punken innlemmet hippiebevegelsens imperativer om fri kjærlighet i et seksuelt aggressivt image i slutten av 1970-årene¹². Før punken ga popmusikk ofte umiddelbart inntrykk av å handle om sunn, forsvarlig, offentlig akseptabel moro på tvers av kjønnene, mens nærmere granskning ofte avslører at musikken egentlig oppmuntret til kopulering og usedelighet.

Denne tvetydigheten kommer tydelig til uttrykk i min tekstsekvens. Den inneholder både eksempler der den språklige konvensjonen er brukt som oppmuntring til dans og tilfeller der den fungerer mer suggestivt. Avhengig av ordene i frasen som følger etter innledningen (*Do The...*) tolkes oppfordringene som vekselvis koreografiske eller seksuelle imperativer. Virkningen er at et forbindelsespunkt mellom to beslektede omgangsformer (dans og sex) understrekes.

Parodisk gjenbruk

Tekstene i denne billedserien er satt i *sans-serif*¹³-fonten Arial Black, en skrifttype som av typografer er blitt kritisert for å være et plagiat av den foretrukne fonten i søttitallets konseptkunst, nemlig Helvetica. Som nevnt er teksten presentert i sort-hvitt, noe som også knytter det visuelle uttrykket til konseptkunstens estetikk og tankegods.

Ifølge den britiske kunstneren og teoretikeren David Batchelor var konseptualistenes fargeløshet forbundet med en opptatthet av tekst og lingvistikk. I boken *Chromophobia* (2000) beskriver Batchelor farge som noe irrasjonelt kodet som gjenspeiler verbalspråkets begrensning; stilt overfor oppgaven med å artikulere fargenyanser, viser muntlig språk seg som utilstrekkelig og impotent idet fysisk peking gjerne må til for å gi dekkende fargebeskrivelser¹⁴. Verbalspråklig sett er fravær av farge mye lettere å forholde

seg til og man er dermed tilbøyelig til å tolke fargeløshet som et uttrykk for rasjonalisme. Denne tilbøyeligheten utnyttet søttitallets konseptkunstnere til fulle.

Overfladisk sett knytter tekstarbeidene mine seg til søttitaltskonseptualismens visualitet og sensibiliteter, utformet som de er i sort *sans-serif*-typografi på hvitt papir. Imidlertid er det et poeng at bildene fremstår mer som *parodier* på konseptkunstens reduktive estetikk i gjenbruken av en sparsommelig og fargeløs presentasjonsform. Med parodien som utgangspunkt er det selvfølgelig av betydning at teksten er satt i en skrifttype som i typografiens verden blir ansett som Helveticas mindreverdige etterligning og at det nøkterne visuelle språket (som kunsthistorisk sett signaliserer akademisk alvor) tas i bruk for å gi en udifferensiert presentasjon av et banalt språk. I tekstlistene mine er det konseptuelle formspråket forsøksvis brukt som et redskap som tilskriver verket kunstfaglig autoritet, men denne formen står i skarp kontrast til den lettsindige terminologien arbeidet gir en presentasjon av.

Lyd og farge

Et mer subtilt motsetningsforhold mellom form og innhold oppstår i kombinasjonen av sort-hvitt og et språk tilknyttet popmusikk. Idé-og vitenskapshistorisk er det flere tenkere som har brukt musikk som utgangspunkt for å systematisere fargevariasjoner. Det mest åpenbare eksempelet på dette er kanskje Isaac Newtons inndeling av fargespekteret i syv farger, et system som korresponderer med de syv ulike tonene i den diatoniske musikkskalaen¹⁵. Til tross for at et faktisk samsvar mellom musikalske og kromatiske frekvenser etter Newtons tid er blitt motbevist¹⁶, har antagelsen om tonale motstykker til fargevariasjoner vært lenge til stede i vestlig kulturpraksis.¹⁷ I tekstarbeidene mine er et språk som beskriver musikk (som i sin tur altså kan kobles til farge) presentert som rene, fargeløse fakta. Den kulturelle terminologien som benyttes i sangtitlene er fåfengte språklige forsøk på å oversette musikkens toner og fargeklanger til ord, men disse ordene er i min transkripsjon underlagt en forutsigbar fargeløs orden som tømmer ordene for både musikalitet og kromatiske anstrøk.

New Wave New Age

I tillegg til de nevnte todimensjonale arbeidene inngår også en bronseskulptur i mitt masterprosjekt. Denne skulpturen er en én-til-én-avstøpning av signatur-hodeplagget til medlemmene i det amerikanske New Wave-bandet Devo, en såkalt *Energy Dome*¹⁸. Devo-medlemmenes særegne hatter er laget av rød plast formet i fire sirkulære ziggurat¹⁹-aktige "terrasser" hvis diameter blir mindre mot hattens toppflate. Bronseavstøpningen er industrielt lakkert med en høyblank billakk i samme rødfarge som en typisk *Energy Dome*.

I likhet med antikkens ziggurater er Devo-hattene ifølge bandets mytologi i stand til å "samle opp og resirkulere energi", forutsatt at plastkonstruksjonen festes til hodet med det innvendige armaturet til en vanlig industriarbeiderhjelml(!)²⁰. Forholdet mellom bæreren av hatten og hodeplaggets aura kan muligens minne om det mystiske verk/betrakter-forholdet i sekstitallets amerikanske minimalisme, en kunstretning

som knyttet såkalte "spesifikke objekter" (ofte basert på geometriske grunnformer) til energiske prosesser.²¹ Minimalismens tredimensjonale gjenstander var også gjerne dekket av billakk i "kunstige" farger. Når hodeplagget approprieres som spraylakkert skulptur, gjøres parallellen mellom Devo-hattens mytologi og minimalismens esoteriske tankegods tydeligere. Til forskjell fra minimalismens objekter, som gjerne var utformet i tre eller aluminium²², er skulpturen min utført i et av billedkunstens mest tradisjonstunge materialer. Valget av bronse kan i kombinasjon med den spraylakkerte, kosmetiske overflaten sees på som en nærmest bokstavelig visualisering av Devos selvkaraktistikk som *The New Traditionalists* på albumet med samme tittel fra 1981²³.

Marginalt Monument

Foruten å fungere som en geometrisk regelmessig, selvtilstrekkelig gjenstand som et av minimalismens objekter, har dette arbeidet også mer megalomane ambisjoner. Tittelen *Proposal for Public Neo-Traditionalist Monument to be Placed on the Outskirts of Akron, Ohio (scale 1:100, metric)* fremstiller den beskjedne skulpturen som forslag til et offentlig minnesmerke i Devos hjemby. Presentert som en mindre modell av et ruvende, invertert amfiteater, knytter skulpturen seg til noen av modernismens mest usannsynlige bestrebelse: Vladimir Tatlins *Monument til den Tredje Internasjonale*²⁴, Le Corbusiers *Mundaneum*²⁵ og Antonio Sant'Elias futuristiske arkitekturvisjoner²⁶.

I motsetning til disse prosjektene står en overdimensjonert *Energy Dome* løsrevet fra modernismens krav om arkitektonisk bruksfunksjon. Til tross for det vil det tiltenkte minnesmerket i Ohio kommunisere en autoritær visjon av en bedre verden med modernismens stemme. Som monument og hyllest til bandets særhet vil den offentlige Devo-zigguraten fremstå som et paradoksalt og massivt symbol på den kulturelle betydningen av det marginale.

¹ Karl Marx, *The Fetishism of the Commodity and Its secret, Capital* (Das Kapital), s. 163-164. Gjengitt av Greil Marcus på side 106 i *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century*, Faber & Faber Ltd, 2001.

² David Foster Wallace, *E Unibus Pluram: Television and US Fiction* (1993), fra essaysamlingen *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, s. 42, Back Bay Books/ Little Brown and Company, 1997.

³ Jeg har satt dette ordet i anførselstegn fordi jeg ser det som gitt at man ikke lenger kan omtale kulturelle former som høykultur/lavkultur etter postmodernismens institusjonalisering av massekulturelle former. Selv om den hierarkiske inndelingen i høyt og lavt som enkelte modernistiske kritikere* gjorde bruk av for å skille mellom institusjonalisert finkultur og kommersielt formidlet massekultur langt på vei er utvisket i dag, benytter jeg inndelingen i et deskriptivt (les: ikke normativt) øyemed.

* Se Clement Greenberg *Avant-Garde and Kitsch* (1939) fra essaysamlingen *Art & Culture*, s. 3-21, Beacon Press 1961.

⁴ Den marxistiske teoretikeren Fredric Jameson omtaler denne typen åttitallsmaleri som "surrealisme uten underbevissthet" i sin tonengivende postmodernismekritikk *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991). I omtalen av Salle hevder Jameson at psykoanalysens "avslutning" (altså at et fortolkningsredskap som stod sentralt i modernismens hermeneutikk er blitt erklært som ubrukelig) gjør det umulig å lese Salles bilder som konsistente meningsbærende utsagn. Se Frederic Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, s. 174-175, Duke University Press, 1991

⁵ Betegnelsen *shoegazing* (eng. "skostirring"), som opprinnelig ble brukt nedsettende, viser til artistenes tilbøyelighet til å låse blikket på fottey og effektpedaler under konserter.

⁶ Tittelen er en sammenføyning av to sangtitler; Medicines *The Earth is Soft and White* og My Bloody Valentines *Soft as Snow (But Warm Inside)*.

⁷ Pete Kember (a.k.a Sonic Boom), beryktet heroinist og den ene halvdel av det britiske åttitallsbandet Spacemen 3 (som ofte gis æren for å ha banet vei for shoegazernes dronete støyestetikk), forsøkte å lansere ideen om musikalisk hypno-monotoni på slutten av åttitallet. Tanken var at publikum skulle oppleve en tilstand av ekstase ved å lytte til repetisjonen av én eller to akkorder over lengre

tid enn hva det konvensjonelle popsangformatet på tre-fire minutter tillot. ”Teorien” er etter min mening også et forsøk på å motivere publikum til å akseptere en tilstand av kjedsomhet som det i uberuset tilstand kan være vanskelig å overleve.

⁸ Se Dave Hickey, *Enter the Dragon: On the Vernacular of Beauty* i essaysalingen *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*, s.17-18, Art Issues Press 1993.

⁹ Guy Debord, *Society of the Spectacle* (1967), s.10 (pt.13), Rebel Press 2004, min oversettelse.

¹⁰ Fri oversettelse av tekstfrase fra *Coax Me*, en singel med det kanadiske bandet Sloan fra 1994. Sangen finnes også på albumet *Twice Removed*, utgitt på Geffen Records samme år.

¹¹ Å gjøre *the Alligator* innebar for eksempel å vrikke seg på alle fire i menneskelig imitasjon av reptilet.

¹² Jeg tenker da på punkens appropriasjon av S&M-garderobe og effekter, foruten tekstinnholdet i toneangivende punklåter som Richard Hell & the Voidoids' *Love Comes in Spurts* (1977), X-Ray Spex' *Oh Bondage Up Yours!* (1977), the Vapors' onani-epos, *Turning Japanese* (1980), The Buzzcocks *Orgasm Addict* (1977) m.fl.

¹³ *Sans-serif* er den vanlige engelske betegnelsen på gruppen av trykkskrifter som på norsk kalles *grotesk*, dvs. skrifttyper som er monolineære (består av streker som ikke varierer i tykkelse) og mangler seriffer (tverrstreker eller utløpere som markerer begynnelsen og avslutningen på bokstavdelene).

¹⁴ Se David Batchelor, *Chromophobia*, s. 81-85, Reaktion Books Ltd, 2000.

¹⁵ Se David Batchelor, *Chromophobia*, s.92, Reaktion Books Ltd, 2000.

¹⁶ Det psykologiske fenomenet *lyd-farge-synestesi* beviser imidlertid at et et persepsjonsslektskap mellom lyd og farge finnes. For mennesker med lyd-farge-synestesi utløser auditive sanseinntrykk optiske illusjoner der bestemte toner/klanger korresponderer med former/farger.

¹⁷ Wassily Kandinsky og Piet Mondrian var begge modernister som eksperimenterte med bilde-lyd-korrespondansen i maleriene sine. Den russiske komponisten Aleksandr Skrjabin brukte et *clavier à lumières* (fargeorgel) i de første oppsetningene av stykket *Prometevs* i 1910. Instrumentet ble spilt på som et piano, men ga farget lys i stedet for toner.

¹⁸ Eventuelt *Power Dome* eller det nedsettende tilnavnet *Flower Pot*.

¹⁹ *Ziggurat* (ass.); tempeltårn i antikkens Mesopotamia og Persia, som er formet som en pyramide med terrasser.

²⁰ Se <http://devo-obsesso.com/html/dome.html>.

²¹ Robert Smithson hevdet i essayet *Entropy and The New Monuments* fra 1966 at minimalismens ”monumenter” (tredimensjonale objekter) var visuelle analogier over Termodynamikkens Annen Lov. En uunngåelig konsekvens av denne loven er at universet nærmer seg en slutttilstand med maksimal entropi, dvs. at mengden av all energi som er av en slik form at den kan utnyttes til nyttig arbeid når et minimumspunkt og all materie reduseres til en nesten energiløs gass. Se Robert Smithson *Entropy and The New Monuments* s. 10-24 i essaysamlingen *Robert Smithson: The Collected Writings* (red. Jack Flam), University of California Press, 1996.

²² En prioritering motivert av et ønske om å distansere sekstitallets amerikanske tilnærming til tredimensjonal kunst fra en europeisk billedhuggertradisjon.

²³ Dette til tross for at bandet midlertidig utviklet et nytt image før denne utgivelsen i 1981 og følgelig kastet sitt sedvanlige kjeledress-og-ziggurat-hatt-image overbord til fordel for en ny look. Den kombinerte plastikkupéer inspirert av frisyren til John F. Kennedy med det de selv kalte ”utopiske speideruniformer”. Skulpturen (som står på en lav pidestall) kan nemlig oppfattes som en fremstilling av et hodeplagg som er blitt forlatt.

²⁴ Vladimir Tatlins *Monument til den Tredje Internasjonale* var et monumentalt tårn som skulle fungere som hovedkvarter for Komintern (den internasjonale sammenslutningen av kommunistiske partier) etter den russiske revolusjonen i 1917. Bygget ble aldri reist, men modellene som finnes gir en detaljert fremstilling av Tatlins idé.

²⁵ *Mundaneum* var et belgisk arkiv som ble opprettet i 1910 av juristene Paul Otlet og Henri La Fontaine. Ambisjonen var å samle all kunnskap i verden og klassifisere den i henhold til et universelt klassifikasjonssystem (Universal Decimal Classification, UDC, som fremdeles er i bruk i biblioteker for spesialisert litteratur). Ifølge Otlets visjon skulle arkivet fungere som ”midtpunktet i en ny verdensby” og ble omsider et enormt arkiv med mer enn tolv millioner dokumenter og kartongkort. Otlet engasjerte den sveitsisk-franske arkitekten og byplanleggeren Le Corbusier til å tegne et *Mundaneum* i Geneve i 1929. Bygget ble aldri reist, men Le Corbusiers tegninger viser planer for et byggverk som hadde en silhuett til forveksling lik Devo-hattens zigguratform. Otlets samling finnes i dag som arkiv og museum i den belgiske byen Mons.

²⁶ Antonio Sant'Elia var en italiensk arkitekt tilknyttet futuristene, som før utbruddet av første verdenskrig la omfattende planer (i form av en serie visjonære tegninger) for en futuristisk *Città Nuova* (ny by). Brorparten av bygningene ble aldri reist, men Sant'Elia's tegninger har uansett hatt stor innflytelse på ettertidens italienske arkitektur og design, se http://web.tiscali.it/antonio_santelia/index.htm.