



GRENSESNI TTETS ESTETIKK

En begrepsanalytisk tilnærming til samtidsestetikken
og dens medieparadigme¹

av Anders Skare Malvik

Interface

1: the way in which you see the information from a computer program on a screen, or how you type information into the program [↔ GUI]

2: technical the part of a computer system that connects two different machines

3: the way in which two subjects, events etc affect each other

interface between

»The book deals with the interface between accountancy and law«.

4: technical the surface where two things touch each other²

Det er liten tvil om at vår tids kunstnere befinner seg innenfor et medieparadigme hvor datamaskinen preger de estetiske produksjonsvilkårene. Det er også liten tvil om at en rekke av samtidens estetiske objekter og hendelser påvirkes av dette forholdet. Men hvordan skal vi forske på samtidsestetikken sin situering i vår tids medieparadigme? Som et forsøksvist svar på dette spørsmålet, vil jeg i denne artikkelen ta til orde for å gjøre begrepet *grensesnitt* til et analytisk redskap. Tanken er følgende: Ved å utforske begreper som har forankring i medieteknologien, men hvis metaforiske betydning også kan knyttes til det estetiske feltet, kan vi produsere innsikter og påstander om det komplekse forholdet mellom samtidsestetikken og mediekultur. Snarere enn deskriptivt å registrere representasjon av nye medier i kunst og litteratur, foreslår jeg altså en begrepsanalytisk tilnærming til problemfeltet. Nedenfor vil jeg

føre begrepet grensesnitt i møte med korttekstene »En hypnagog visjon av kunstneren som byråkrat« og »Idébøkene til Don Simpson«, begge av den norske kunstneren og forfatteren Matias Faldbakken (aka Abo Rasul). Vi skal se hvordan tre ulike betydninger av grensesnitt til sammen utpeker et problemfelt hvor Faldbakkens tekster drøfter samtidsestetikken sin vilkår innenfor dagens medieparadigme. Dette problemfeltet – som gis betegnelsen *grensesnittets estetikk* – er ikke forsøkt lukket av deskriptive definisjoner, men står åpent som en vedvarende refleksjon omkring forholdet mellom samtidsestetikken og mediekultur.

Min begrepsanalytiske tilnæringsmåte er inspirert av Mieke Bals bok *Travelling Concepts in the Humanities*. Her argumenterer Bal for at begreper kan fungere som det hun kaller en »tredje partner« i forholdet mellom forsker og studieobjekt. Dette gjelder særlig dersom forskeren beveger seg ut i et interdisiplinært felt og ikke har noen bestemt fagtradisjon å støtte seg på, og dersom studieobjektet ikke har noen kanonisk status.³ Begreper kan i slike tilfeller fungere som komprimerte teorier og gjøre mye av den teoretiske nytten som fagtradisjonen ellers ville ha gjort. Men, hevder Bal, begreper er ikke merkelapper som skal påføres de kulturelle objektene som utforskes. Begrepene våre gjøres operative gjennom *konfrontasjon* med – ikke påklitringer på – det gjeldende studieobjektet. Samtidig må man kontinuerlig

undersøke hvordan (og om) begrepet endrer karakter gjennom konfrontasjonen. Hensikten med begrepet er altså ikke å navngi objektet, spørsmålet er snarere hva selve konfrontasjonen kan *produsere*.⁴ Forestillingen om konfrontasjon har dermed mindre med antagonisme å gjøre, enn med et møte som fremmer intersubjektivitet. Bal legger til grunn et ikke-hierarkisk subjekt/objekt-forhold for sin kulturanalytiske metode. Formålet er på den ene siden å ikke kneble studieobjektene ved deskriptivt å »sette dem på begrep«, og på den andre siden å tillate betrakterens subjektivitet en vesentlig plass i analysen. Begrepet – dersom det anvendes analytisk, ikke deskriptivt – vil slik ifølge Bal kunne iverksette dialog mellom estetisk objekt og betrakter. Vi skal i det følgende se at en konfrontasjon mellom Faldbakkens tekster og grensesnittbegrepet innebærer en vekselvirkning hvor både tekst og begrep utvikler seg gjennom møtet.

I Norge ble ordet *grensesnitt* først tatt i bruk ved Norges tekniske høgskole (NTH) på 1960-tallet. Ordet ble da brukt som oversettelse av det engelske *interface* og som betegnelse for dataoverføring innenfor telekommunikasjon.⁵ *Interface* dateres av *Oxford English Dictionary* til 1882, som betegnelse for en felles overflate – både grense og kontaktpunkt – mellom to substanser, og det var først rundt 1960 at begrepet ble brukt om interaksjonspunktet mellom selvstendige elektroniske kretser inne i datamaskiner.⁶ I senere tid har human-computer interface (HCI) og graphical user interface (GUI) – på norsk brukergrensesnitt – blitt etablerte termer for beskrivelse av kontaktflaten mellom menneske og datamaskin. I tillegg blir gjerne *interface* generelt forstått som en slags mediekulturens *overflate*, som samlebetegnelse for de utallige modi hvorigjennom digitalt kodet informasjon gjøres tilgjengelig for oss.⁷ Grensesnitt oppstår altså først som oversettelse av den teknologiske betydningen av *interface*, og i norske ordbøker er det hovedsakelig denne bruken av ordet vi finner. Men selv om det i mo-

derne tid er medievitenskapen og informasjonsteknologien som har vunnet hevd på begrepet, ser vi av ordboksdefinisjonene at *interface* også har en mer generell betydning av møtested eller kontaktflate. Nettopp spennet mellom disse betydningene ønsker jeg å nyttegjøre i denne artikkelen.

Jeg vil i det følgende operere med tre overordnede betydninger av grensesnitt. Den første er medieteknologisk i betydningen *computergrensesnitt*. Den andre forstår grensesnitt som *interdiskursive møtested* i en tekst eller et kunstverk. Den tredje betydningen av grensesnitt betegner *kontaktflaten mellom verk og betrakter/leser*. Artikkelen er organisert i tre hoveddeler hvor de ulike betydningene av grensesnitt konfronterer Faldbakkens tekster fra tre tilhørende perspektiver. Disse perspektivene er kommunikasjonsmodellens segmenter av *produksjon, lagring og overføring* av informasjon. Den medieteknologiske betydningen av grensesnitt knyttes til samtidestetikkens produksjonsvilkår mens betydningen av grensesnitt som møtested mellom diskurser (det være seg verdensanskuelser, former, medier, tidshorisonter), har å gjøre med kunstens og litteraturens måte å lagre og organisere informasjon på. Den tredje betydningen av grensesnitt – kontaktflaten mellom verk og betrakter/tekst og leser – angår resepsjonsaspektet eller hvordan et estetisk objekt overfører informasjon. Tredelingen er en måte å distribuere grensesnittbegrepets betydningspotensial på, ikke et forsøk på streng kategorisering. Grensesnittet vil måtte foreta hva Bal kaller en »reise« mellom disse tre perspektivene, og det er denne reisen som gjør grensesnittet til noe mer enn et ord, til et analytisk *begrep*. Snarere enn primært å utforske digitale medier – eller litterære gestaltninger av slike – ønsker jeg altså å vise hvordan grensesnittbegrepets reise trekker forbindelseslinjer mellom dets ulike betydninger, og hvordan viktige aspekter ved Faldbakkens estetiske metarefleksjon utspiller seg nettopp langs disse forbindelseslinjene. Grensesnittets

reise begynner i computerteknologien, i samtidestetikkens produksjonsforhold.⁸

I. Produksjon – Googleprofessoren i konvergenskulturen

Matias Faldbakken representerer en av de mest markante og konsekvente stemmene i det siste tiårets konseptualistiske orientering i norsk samtidskunst. Som visuell kunstner arbeider Faldbakken med avantgardistiske strategier som minimalisme, readymades, postproduksjon og intervensjon. Tematisk vender arbeidene stadig tilbake til avantgardens paradokser for å diskutere forholdet mellom kunst og samfunn i dag, og uttrykket hans blir gjerne betegnet som negasjons- og antiestetisk. Under psevdonymet Abo Rasul har han utforsket samfunnets aksept for – og dermed underminering av – provokasjonsetikk gjennom trilogien *Skandinavisk misantropi*. Mens den første romanen, *The Cocka Hola Company* (2001), ble godt mottatt som en slags underholdningsroman, ble den påfølgende *Macht und Rebel* (2002) – hvor pedofili og nazisme på ironisk vis gis estetisk og markedsmessig overskridelsespotensial – lest som et krampaktig forsøk på å provosere. Seks år senere ble trilogien avsluttet med romanen *Unfun* i 2008.

I 2005 kom den lille boken *Snort stories*, en samling av tekster som tidligere har vært publisert i aviser, tidsskrift og utstillingskataloger. Tekstene er formet som intervjuer, små essays eller anekdotiske noveller. »En hypnagog visjon av kunstneren som byråkrat« ble først trykket i den danske avisen *Informations* fredagsbilag. Anledningen var at *Macht und Rebel* hadde kommet i dansk utgave (2004). Det korte essayet hevder seg å være en objektiv vurdering av provokasjonsetatikken og Faldbakken skriver innledningsvis at han i objektivitetens ærend snortet heroin før han skrev tekstens ho-

veddel. Denne er angivelig »den uredigerte versjonen av teksten jeg skrev, før jeg sovnet med pannen mot tastaturet.«⁹ Essayet er et utfall mot forestillingen om at kunst har noen form for provokativ kraft i dagens samfunn. Faldbakken hevder at det eneste som i realiteten fortsatt knytter kunstneren til provokasjonen er at kunstneren er i ferd med å bli en byråkrat, for hva er vel mer provoserende enn byråkratiet?

»En hypnagog visjon av kunstneren som byråkrat« er imidlertid også interessant fordi den viser hvordan medieteknologiske produksjonsforhold påvirker hvordan kunst tenker om seg selv og sitt forhold til samfunnet:

Det er selvfølgelig fristende å forstørre tegnene man allerede ser, og påstå at man skimter et vrengebilde av det avantgardistiske idealet om sammensmeltning av kunst og liv; et negativt scenario der kunstneren har latt seg integrere i hverdagslivet ved å bli byråkrat. Flere og flere avanserte kunstnere har adaptert kontorarbeiderens stil og arbeidsform. De sitter 9-4 og gjør tre ting: 1) Skriver prosjektbeskrivelser/fyller ut skjemaer, 2) svarer på mailer, 3) gjør «research» på internettet. De sitter i noen møter også. Det er altså snakk om kunstneren som en blanding av sekretær, saksbehandler og akademiker.

Eller; «akademiker» er vel å ta litt hardt i. En slags Google-professor er vel nærmere sannheten, i de fleste tilfeller. [...] Kunstneren fungerer nå som et kontor. Per definisjon: Et kontor skal prosessere, ordne og arkivere informasjon, samt formidle og besørge utførelsen av noe; i dette tilfellet kunstverket.¹⁰

Faldbakkens forestilling om en Googleprofessor ser ut til å tegne opp en *urscene* for hva vi med mediearkeologen Friedrich Kittler kan kalle nedskrivningssystem 2000. I den nå velkjente boken *Aufschreibesysteme 1800/1900*, hevder Kittler at hele vår infrastruktur av institusjoner og teknologier for lagring, overføring og bearbeiding av informasjon, utgjør et *nedskrivningssystem* som trekker opp grensene for hva som lar seg produsere av og tenke om våre kulturelle objekter.¹¹ Kittler beskriver hvordan i 800-

tallets nedskrivningssystem sprang ut av kjernefamiliens skrive- og lesepedagogikk, mens et 1900-tallssystem forutsattes av de nye vitenskaper og ikke minst medier som så dagens lys (psykofysikk, fotografi, film, grammofon og skrivemaskin). Slik knyttes romantikkens og modernismens verdensanskuelser dyppest sett til de tilgjengelige systemer for produksjon, lagring og overføring av informasjon.

Kittler initierer de to nedskrivningssystemene i to *urscener*: Den første er studerkammer-scenen fra *Faust*, hvor tragedieheldens frie oversettelse av Johannesevangeliet avstedkommer en forestilling om språket som et transparent medium for idealistisk ånd. Den andre er fragmentet »Euphorion« fra 1862, hvor en selvportrettert, skrivende Nietzsche lytter nervøst til skrappingen av sin egen penn mot papiret. Romantikkens prelingvistiske ånd er borte fra Nietzsches fragment, tilbake som budskap står mediet selv, materialisert i lyden av pennestrøk mot papir. Faldbakkens Googleprofessor initierer en tredje type skrivende hvis apparat er av en annen beskaffenhet enn de tidligere systemers skriveapparater. Googleprofessoren er online, tilkoblet internett, hans skrivemaskin er nettverkscomputeren. Hans estetiske praksis står i en konkret forbindelse til de myriader av diskurser som utfolder seg på internett. Den romantiske ånden som hos Faust ladet språket med prelingvistisk natur er borte. Det er også Nietzsches fintfølelse persepsjon og dens umiddelbare omsetning i skrift. Faldbakkens kunstnerskikkelse er et kontor, en sentral for utsending av brev og søknader. Sansedataene er allerede nedskrevet, kunstnerens jobb er å søke dem frem. Kunstneren som kontor er en skikkelse som imiterer sitt arbeidsredskap: datamaskinens brukergrensesnitt (søkemotoren, operatøressen, Microsoft *Office*).

I artikkelen »From Calculation to Culture – A Brief History of the Computer as Interface«, skriver forfatterne Anker Helms Jørgensen og Lars Erik Udsen at computergrensesnittets historie må forstås som »a shift from the re-

alm of calculation to the realm of culture«. ¹² Dette skiftet beskrives ved en kort skissering av grensesnittets historie, fra det tidlige femtitallets beregningsmaskiner til 70- og 80-tallets kommandolinje- og menybaserte grensesnitt. Det grafiske brukergrensesnittet – utviklet av Alan Kay og hans team ved Xerox Palo Alto Research Center – gjorde at computeren entret massekulturen som en multimediaskin, som ga brukeren mulighet til å behandle en rekke uensartede uttrykk i det samme grensesnittet. ¹³ Etableringen av internett og World Wide Web ble et ytterligere skifte i grensesnittets historie. Det som før var kontaktflaten mellom menneske og datamaskin ble nå også til et grensesnitt mellom mennesker, legemliggjort av den uendelige markedsplassen kalt internett. Slik representerer computergrensesnittets historie en utvikling fra beregningsmaskin til kulturell tegnprodusent og premissleverandør, og computergrensesnittet utgjør i dag en avgjørende faktor for kulturelle prosesser av *konvergens*.

Konvergens er et begrep som registrerer noen bestemte teknologiske og kulturelle prosesser i samtiden hvor forskjelligartede samfunnsområder, medier, uttrykksformer og talesjangre konvergerer, altså føres mot hverandre, går i dialog med hverandre, blir mer like. Fenomenet begrepsliggjøres på forskjellige måter av ulike teoretikere. For eksempel snakket Kittler på 90-tallet om den teknologiske konvergensen, om bevegelsen mot én teknologi (computeren) som tok opp i seg alle andre medier og varslet om medienes slutt. Den samme typen konvergens gjør at Lev Manovich i boken *Software Takes Command* foreslår å bruke begrepet »mediegrensesnitt«, fremfor det litt utdaterte »grafiske brukergrensesnittet«. Manovichs eksempler på mediegrensesnitt strekker seg fra computerens operativsystemer, til spillkonsollen, mobiltelefonen, butikkvinduet og museet. ¹⁴ I boken *Convergence Culture* anlegger Henry Jenkins et sosiologisk perspektiv, som argumenterer for at vi gjennomgår et kulturelt skifte preget av at mediekonsumentene i tiltagende grad bidrar

til spredningen av informasjon.¹⁵ Poenget er at teknologiske utviklinger (les digitalisering) medfører kulturelle endringer som fører ulike segmenter sammen i en dialog hvor det ikke alltid er gitt hva som er markedsteori, hva som er grasrotbevegelse, hva som er reklamekampanje og hva som er kulturstudier. Mediekonvergens er således ikke bare en sammenføring av ulike medier i den digitale datamaskinen. Det er også en diskursiv konvergens, en bevegelse eller prosess som åpner mengder av kontaktflater hvor forskjellige interesser og utsigelsesposisjoner kolliderer, legerer, subsumerer og annekterer hverandre.

Computergrensesnittet er altså en viktig teknologisk forutsetning for konvergenskulturen samtidig som det er en produksjonsmessig forutsetning for store deler av det estetiske feltet. Men hvilke estetiske diskusjoner er det som avsettes i konfrontasjonen mellom denne computerteknologiske betydningen av grensesnittbegrepet og Faldbakkens »En hypnagog visjon av kunstneren som byråkrat«? Grensesnittbegrepet rommer noen viktige premisser for estetisk produksjon innenfor samtidens mediekultur. Digitalteknologien leverer i dag de materielle forutsetningene for en spredning av estetikk som historien ikke har sett maken til: Dagens enkelt manøvrerbare og ikonbaserte grensesnitt gjør enhver vestlig tenåring med sin egen laptop til en potensiell designer, animator, skribent, distributør, musikkprodusent, visuell kunstner, kurator eller forlegger. Det er disse premisene som drøftes i Faldbakkens tekst.

I »urscenen« hvor den moderne kunstneren har blitt et kontor og en googleprofessor, avviser Faldbakken kunstens overskridelseskraft i en kultur preget av mediekonvergens. I en metarefleksjon hvor føringene legges av samtidestetikkens produksjonsmessige og kontekstuelle forutsetninger, oppstår tilsynelatende en resignasjonens estetikk:

Når det har kommet dit hen at elektrikerer er et grenseløst party-reptil og helge-heroinist, CEO'en tilbyr Beuyssiansk frigjøring av forretningskreati-

viteten, og høyrepopulistene får 25% av stemmene på hver meningsmåling, gidder ikke den profesjonaliserte byråkrat-kunstneren høre mer snakk om provokasjonen, verken som kunstnerisk fenomen, metode eller særegenhet. Han vil ha fred der han sitter og sampler sosiopolitiske analyser på iBook'en sin.¹⁶

Kunstneren resignerer på vegne av den provoserende kunsten, noe som ser ut til å skyldes den diskursive konvergens som setter likhetstegn mellom elektrikerer, party-kulturen, forretningslederen, beuyssiansk avantgardeestetikk og høyrepopulisme. Resignasjonen hos Faldbakken er imidlertid tvetydig. For nettopp denne interdiskursive konvergens, som negerer et provokasjonseuforisk kunstbegrep, utgjør også et estetisk reservoar hvorfra hele Faldbakkens kunstneriske virksomhet er hentet: Computergrensesnittet er en medieteknologisk innretning som på et helt konkret plan truer forestillingen om den geniale kunstneren og det originale kunstverket.¹⁷ Slik får neoavantgardens strategier av kunstnegasjon ny aktualitet i medieteknologien, noe som også reflekteres i Faldbakkens tekster. Konvergens fører uensartede diskurser sammen, slik at kunstinstitusjonen – ettersom dens overskridelsesstrategier kan gjenkjennes i partykulturen, underholdningsindustrien, bedriftsutviklingen – ikke lenger er en like privilegert leverandør av *det nye, det skjønne, det kritiske* eller *det underliggjorte*.

Sett fra et estetisk produksjonsperspektiv er det altså en nær sammenheng mellom computergrensesnittet som medieteknologisk forutsetning og den såkalte konvergenskulturen som kontekstuell forutsetning. Begge disse forutsetningene er med på å konstituere vårt samtidige nedskrivningssystem, og begge øver press på våre tillærte forestillinger om kunst som en autonom og privilegert diskurs. Computergrensesnittet og konvergenskulturen åpner en avgrunn som hvisker om kunstens avslutning. Forestillinger om kunstens død eller avslutning ble formulert i ulike tapninger i diskusjonen

om det postmoderne, men en av de mest vellykkede – og som beskriver flere av premisene som ser ut til å ligge under Faldbakkens prosjekt – er Gianni Vattimos »The Death or Decline of Art« (1988). Vattimo samler den postmoderne kunstens død under tre referansepunkter: den historiske avantgardens forsøk på å bryte ned skillet mellom kunstinstitusjon og livspraksis, den masseproduserende teknologiens spredning av estetikk som forvandler kunst til kitsch, og til slutt høymodernismens reaksjon mot kitsch, dens ikke-kommunikative, »suicidale« vending mot seg selv. Den postmoderne kunsten bærer i seg disse tre formene for død (avantgarde, kitsch og modernisme), og befinner seg derfor i en tilstand av forfall, hevder Vattimo.¹⁸

Denne avgrunnen, eller dette forfallet, er selve livsnerven i Faldbakkens kunstpraksis. De teknologiske og sosiale prosessene som ser ut til å konkretisere et spørsmål om kunstens legitimitet, blir en konseptuell gullåre for estetisk produksjon hos Faldbakken. Computergrensesnittet er en produksjonsteknologi som truer med å avvikle kunsten, samtidig som det genererer nye forestillinger og tenkemåter (symbolske former) som kunsten kan aktivere og bearbeide.¹⁹ Googleprofessoren er en skikkelse som går i dialog med denne dobbelheten ved computergrensesnittet. Han er dermed ingen resignert figur, men en kompleks legering av samtidsestetikkens produksjonsvilkår. I stedet for å la Faldbakkens kunstnerskikkelse avvikle kunstens potensial med et resignasjonens gjesp, bør vi heller innta Hal Fosters perspektiv fra essayet »This Funeral is for the Wrong Corpse«, hvor han oppfordrer oss til å spørre »what now, what else?«²⁰ Det er da vi blir oppmerksomme på at Googleprofessoren ikke bærer bud om kunstens avslutning, men om en grensesnittets estetikk: *en pågående kunstnerisk gjennomarbeiding av spørsmålet om kunstens berettigelse innenfor samtidens medieparadigme.*

II. Lagring – konvergens og repetisjon i »Idébøkene til Don Simpson«

Når vi nå vender blikket mot en annen av Faldbakkens tekster og lar grensesnittbegrepet forflytte seg fra en diskusjon som gjelder estetikkens produksjonsvilkår til et perspektiv som angår selve det estetiske objektet, har grensesnittet med seg betydelig »bagasje« fra sin teknologiske betydning av computergrensesnitt. I dette kapittelet skal vi se hvordan kortteksten »Idébøkene til Don Simpson«, aktiverer en annen betydning av grensesnittbegrepet, nemlig grensesnitt forstått som interdiskursivt møtested i selve teksten. Vi skal se at slike grensesnitt spiller en viktig rolle i tekstens arbeid med estetiske spørsmål som blir presserende innenfor samtidens nedskrivningssystem. Det går med andre ord en linje mellom den computerteknologiske betydningen av grensesnitt til den interdiskursive. Men der hvor forrige kapittel hadde et produksjonsteknologisk utgangspunkt, skal vi her forholde oss til grensesnitt som en tekstintern størrelse. Vi skal se at denne betydningen av grensesnitt rommer prosesser av diskursiv *konvergens* og *repetisjon* i teksten.

Den lille, anekdotiske teksten »The Don Simpson Idea Books« ble først utgitt i publikasjonen *The Populism Catalogue* (2005). Publikasjonen ledsaget et utstillingsprosjekt i regi av NIFCA (Nordic Institute for Contemporary Art), som utforsket begrepet populisme gjennom fire utstillinger, den nevnte katalogen, samt en antologi med teoretiske essays. Faldbakkens arbeid i selve utstillingen var et samarbeidsprosjekt med kollega Gardar Eide Einarson: To stabler av plakater, som viste manipulerte zombie-portretter av de to kunstnerne, ble plassert i museet og publikum ble oppfordret til å

forsyne seg fra stablene. I tillegg hadde de ansatt hver sin person til å klistre opp plakatene rundt om i byen. *The Populism Catalogue* er ifølge NIFCAs informasjonsskriv – i tillegg til fotodokumentasjon av utstillingene – en litterær tilnærming til populismetematikken.²¹ Når Faldbakken senere lar sitt bidrag til katalogen oversettes og trykkes i boken *Snort stories*, har med andre ord en vesentlig kontekst av populismetemaet, samt de tilhørende kunstprosjektene og teoretiske undersøkelser av dette, blitt langt mindre synlig. Teksten er ikke desto mindre interessant som rekontekstualisert i Faldbakkens tekstsamling, da selve forflytningene mellom den litterære og den kunstneriske konteksten etablerer et viktig grensesnitt i hans produksjon.

»Idébøkene til Don Simpson« er en slags novelle som beskriver »Faldbakkens« forsøk på å få tak i de legendariske notatbøkene til den avdøde Hollywoodprodusenten Don Simpson (*Flashdance, Beverly Hills Cop, Top Gun*).²² Narrasjonen er strukturert rundt epostkorrespondansen mellom Faldbakken og journalist Charles Fleming, som skrev den uautoriserte biografien *High Concept: Don Simpson and the Hollywood Culture of Excess*. Ifølge biografien skal Simpson ha ansatt flere personer for å transkribere hundrevis av sine koka-indrevne filmidéer i en rekke notatbøker. Faldbakken forteller om hvordan han sender epost til Fleming for å spørre om det er mulig å få tak i Simpsons idébøker. Fleming svarer høflig at han ikke vet hvor bøkene er, og han antyder – etter flere henvendelser fra Faldbakken – at deres korrespondanse er å anse som avsluttet. Faldbakken ser imidlertid ikke ut til å godta dette, og i løpet av deres epostutveksling ser den norske kunstnerens agenda ut til å skifte fokus: fra å få tak i Simpsons idébøker til å plage Simpsons biograf.

Det siste brevet fra Faldbakken til Fleming er et collageaktig trusselbrev; en merkelig komposisjon som inkluderer to jpeg-filer av scannet brevpapir, en epost-tekst som truende indikerer

at Fleming og hans familie kan vente seg »finishing correspondence« i postkassen, et håndskrevet tekstfragment i sprittusj med litt ølsøl som er ment å illudere sikkel eller tårer, en utrevet side fra Flemings bok om Don Simpson og en utskrift av ordboksdefinisjonen av »blockbuster«. I tillegg legger han ved en mpeg-fil til nok en epost, og Faldbakken kaller denne filen en »blockbuster automatskrift«: et diktafonopptak hvor han i beruset tilstand forsøker å freestyle en slags stream-of-consciousness av idéer og begreper som er ment å ligne på Don Simpsons idémyldring. Denne siste forsendelsen får Fleming til å miste besinnelsen og han sender Faldbakken en siste opphetet utblåsning: »What are you trying to prove, stupid? Hasn't it dawned on you yet that it's ME who has the books? How many clues do you need to get the picture? How thick can a guy get?«²³

Konvergens

»Idébøkene til Don Simpson« er en tekst som beskriver kunstnerens arbeid ved computer-grensesnittet, da den i all enkelhet er fortellingen om en epostkorrespondanse. Imidlertid skal vi her holde perspektivet på grensesnitt som tekstinternt møtested mellom diskurser, og dynamikken i grensesnittet vil altså i det følgende omtales som diskursiv konvergens og repetisjon. Konvergens innebærer at ting løper sammen eller utvikler seg til å bli mer like hverandre, og »Idébøkene til Don Simpson« tegner opp et grensesnitt hvor tre forskjellige diskurser konvergerer.

Den første diskursen representeres av Don Simpson og er utgangspunktet for fortellingen. Simpson var en slags kommersiell konseptualist som genererte blockbusterfilmer med sin High Concept-teori: »Teorien forklarer at det å tjene penger er den eneste grunnen til å lage film. Like fullt påpeker teorien at enhver suksessrik film er bygget rundt en solid idé, og at det er den kreative premissen som først trekker publi-

kum til produktet.«²⁴ I High Concept aner vi et ekko av en velkjent konseptualistisk strategi – slik den ble artikulert av Sol LeWitt i *Artforum* i 1967 – nemlig den grunnleggende investeringen i *idéen*. Simpsons idébøker manifesterer i så måte populærkulturens appropriasjon eller co-opting av avantgardens kunststrategier.

Derneft har vi den biografiske journalistikkens diskurs, representert ved Charles Flemings nasjonale bestselger om Simpsons eksessive Hollywood-liv. Den biografiske underholdningsjournalismen kollapser distinksjonen mellom kjendisens private og profesjonelle sfære ved å skape en persona hvis hele liv er av offentlig interesse. Slik medierer underholdningsjournalismen på den ene siden mellom kjendisens private rom og fankulturens offentlige rom, og på den andre siden mellom kjendisens offentlige persona og fansens personlige begjær. Charles Fleming – mangeårig Hollywoodreporter for radio, aviser og nettsteder – kan forstås som en representant for denne diskursen i Faldbakkens tekst. Don Simpson approprierte avantgardestrategier i sine blockbustere, Charles Fleming gjorde en blockbuster ut av Don Simpsons privatliv.

Til slutt har vi Faldbakkens egen agenda som representerer en kunstdiskurs. Det går frem av teksten at kunstnerens plan er å stille ut Simpsons idébøker i en glassmonter, men prosjektet utvikler seg gradvis til primært å omhandle selve korrespondansen med Fleming. Faldbakkens brev er først profesjonelle og formelle, men etter hvert blir de private og urovekkende. Når Fleming presiserer at korrespondansen er avsluttet, sender Faldbakken følgende beskjed:

Dear Charles Fleming[,] Maybe you administer the key (the notebooks) to the popular mind, maybe you will not «correspond» with other people's hunt for the Simpson books? Here are images (see attached) of envelope and paper for «finishing correspondence». Nice and refined paper. Eggshell. Smooth surface and «vintage» style. I kept them clean, but they are soon coming to you and your family (two daughters and wife). I agree, we will have to end this in a satisfying way.²⁵

Faldbakkens diskurs er også approprierende i den forstand at den nærer seg av de andre to diskursene. Hans opprinnelige prosjekt om å stille ut bøkene er fundert på det konseptualistiske potensialet i Simpsons idéer og hans korrespondanse med Fleming iscenesetter det kjente Hollywoodmotivet av den psykopatiske fan. Gjennom denne iscenesettelsen poder Faldbakken to av underholdningsjournalistikkens ekstremer – kjendisens privatsfære og fankulturens begjær – tilbake på Fleming. Kunstdiskursen approprierer Flemings diskurs i en pervertert form.

Faldbakken skriver frem et grensesnitt – et interdiskursivt møtested – hvor kapitalistisk design (Simpson), kjendiskultur (Fleming) og kunst (Faldbakken) konvergerer. Forholdet mellom diskursene beskrives treffende i kunstnerens håndskrevne brev til Fleming: »What if I (me) make a blockbuster theatre play about the blockbuster writer (Charlie) who wrote about the blockbuster movie producer (Donny)? Will that coax the money out of Mr and Ms Blank? Will I laugh all the way to the bank?«²⁶ Fra dette interdiskursive grensesnittet oppstår et bilde av en konvergenskultur hvor de ulike diskursene snakker samme språk, hvor den ene approprierer den andre i en formålsrasjonalistisk logikk som gjør enhver diskurs til en vare og som nivellerer de kvalitative forskjellene mellom dem. I dette bildet levnes det ingen posisjon hvorfra kunsten kan kritisere samfunnsmekanismene uten selv å produsere nok en salgbar diskurs. Det tekstinterne grensesnittet mellom Simpsons, Flemings og Faldbakkens agendaer antyder altså den estetiske konsekvensen av vårt samtidige nedskrivningssystem at kunstens kritiske rom ser ut til å implodere i mangel på distinksjoner. Men samtidig utgjør dette grensesnittet i seg selv et (mellom)rom som Faldbakkens kunstprosjekt beveger seg i, og som gjør det til en produktiv og kritisk *utforskning* av estetikkens berettigelse i samtidens medieparadigme.

Repetisjon

Novellens refleksjon rundt forholdet mellom estetikk og nedskrivningssystem må også sees i forlengelse av hvordan Faldbakken etablerer et grensesnitt mellom sin egen tekst og diverse avantgardepraksiser fra kunsthistorien. Dette grensesnittet kommer særlig til uttrykk i den siste forsendelsen fra Faldbakken til Fleming. »Brevet« settes sammen av en rekke forskjellige materialer som får det til å ligne en slags Dada-collage: Readymaden er til stede ved at Faldbakken inkluderer en utrevet side fra Flemings bok; appropriasjonen (à la Sherrie Levine) inkarneres i det scannede brevpapiret som sendes elektronisk; Dadaistenes og surrealistenes automatskrift er eksplisitt innregnet i lydfilen som skal etterligne Simpsons idémylder: »En øl til og jeg følte meg i stand til å iverksette ... tja, hva var det meningen å skulle være? En slags blockbuster automatskrift? Et forsøk på å koble meg på Simpsons mentale strømkrets? En invitasjon til å la Simpson snakke til meg, gjennom meg? Mja, si det. Jeg trykket play og snakket i vei.«²⁷ »Idébøkene til Don Simpson« beskriver Faldbakkens *repetisjon* av estetiske avantgarde-strategier på handlingsnivå. Samtidig utgjør Faldbakkens collage-brev til Fleming en mise-en-abyme av selve teksten. »Brevet« som beskrives på et diegetisk nivå, *repeterer* selve fortellingens form. »Idébøkene til Don Simpson« består av en slags rammefortelling, et lengre sitat fra Flemings *High Concept*, en rekke gjengitte eposter, ordboksdefinisjonen av blockbuster, og gjengivelsen av innholdet på lydfilen som tas opp med diktafon. Tekstens form alluderer altså Dada-collagen både på et formelt og innholdsmessig nivå. Slik understrekes viktigheten av dette kunsthistoriske grensesnittet.

Repetisjonen av kjente historiske strategier er naturligvis en form for allusjon eller intertekstualitet. Jeg mener likevel at grensesnittbegrepet er produktivt her fordi vi nå har etablert en dialog mellom grensesnittet som produksjonsteknologi og grensesnitt som tekstinternt

møtested mellom diskurser. Nettopp denne dia-logen gjør repetisjonen til en forskyvning mer enn en gjentakelse, fordi samtidens medieteknologiske nedskrivningssystem setter en ny ramme som de historiske praksisene aktualiseres mot. Faldbakkens repetisjon av en-gang-overskridende praksiser tegner et grensesnitt mellom tidshorisonter: På den ene siden en historie av kunstnerisk opprør og overskridelse; på den andre siden en samtid tilsynelatende i stampe, som har utbrent overskridelsespotensialet i sine opprørsstrategier. Denne dobbelheten introduserer et temporalitetsaspekt, som også tematiseres i tekstens handling: Grunnen til at Faldbakken ikke gir opp sitt forsøk på å få tak i Simpsons idébøker er nemlig en drøm (for så vidt også en referanse til surrealistenes investering i underbevisstheden), hvor han sitter på Don Simpsons kontor sammen med tidligere Paramount-sjef TomWright. På veggen henger en klokke »som viste dato og tid, men ikke årstall«. I drømmen spør Faldbakken gjentatte ganger Tom Wright hvilket år det er, men Wright kan ikke høre ham og bare rister på hodet.

Drømmen påpeker et aspekt av temporalitet som er viktig i Faldbakkens kunst og som kan ligne på hvordan Frederic Jameson i 1982 beskrev sider ved den postmoderne erfaringen gjennom begrepene *pastisj* og *schizofreni*. Pastisj innebærer imitasjon av døde stiler i en kultur hvor stilistisk innovasjon ikke lenger ser ut til å være mulig.²⁸ Jamesons eksempler er særlig nostalgifilmer som hensetter tilskueren i en eller annen svunnen tidsånd (Polanskis *Chinatown*, Lukas' *American Graffiti*). Schizofreni forstås via Lacan som en språklig lidelse hvor det meningsdannende forholdet mellom signifikantene bryter sammen, og hvor subjektet mister den erfaringen av temporal kontinuitet som språket utstyret friske subjekter med. De mest kjente av Jamesons eksempler her er menings-sammenbruddet i John Cages musikk og i Becketts narrative tekster.²⁹ Pastisj og schizofreni er altså kjennetrekke ved den postmodernistiske kunsten, som kollapser henholdsvis rom og tid i

en slags uopphørlig *nåtid*. For Jameson er det en nær sammenheng mellom denne typen kunst og et sosialt system (senkapitalismen), hvor blant annet mediernes informasjonsregime bidrar til et sosialt, historisk hukommelsestap.³⁰ I vårt tilfelle skal vi legge merke til at Faldbakkens repetisjon av avantgarde-grep utgjør en postmodernistisk pastisj, mens beskrivelsen av det drømte møtet med Tom Wright – hvor Faldbakken gjentatte ganger spør hvilket år det er uten å bli forstått – representerer en form for temporal schizofreni. Teksten kan dermed se ut til å skrive seg inn i et temporalt vakuum, i en vedvarende nåtid, slik Jameson forsto den postmodernistiske kunsten.

Det tekstinterne grensesnittet mellom Faldbakkens praksis og de historiske diskursene han repeterer, knytter altså teksten an til en slags postmoderne, posthistorisk temporalitet som tematiseres i den omtalte drømmepassasjen. Imidlertid skal repetisjonsaspektet sees som et ledd i tekstens bearbeiding av det samtidige nedskrivningssystemets estetiske implikasjoner, og den posthistoriske temporaliteten må derfor historiseres gjennom grensesnittet forstått som produksjonsteknologi. Datamaskinen og internett har i løpet av de siste 20 årene revolusjonert den postmoderne mediekulturen som Jameson beskrev tidlig på 80-tallet, og de symbolske formene pastisj og schizofreni har fått sitt materielle korrelat i mediegrensesnittets databaser og søkemotorer. I boken *The Language of New Media* hevder Lev Manovich at databasen – en strukturert samling av søkbar informasjon – er vår tidsalders nye symbolske form, som strukturerer våre erfaringer av oss selv og verden.³¹ Manovich kontrasterer database og narrativ som to historiske former for lagring av informasjon, og han argumenterer for at computertidsalderen privilegerer databasformen ikke minst gjennom internett.

Et interessant spørsmål i kjølvannet av denne diskusjonen er om databaseformen avstedkommer nye måter å tenke på. Dette mer enn antydes av mediearkeologen Wolfgang Ernst i boken *Sorlet från arkiven*, hvor han avslutningsvis

hevder at internett bringer til veie vilkårene for en tenkning som er ikke-lineær eller arkivisk, og dermed underforstått en historieforståelse som er ikke-teleologisk.³² Og kanskje er det slik vi skal forstå innslagene av pastisj og schizofreni i »Idébøkene til Don Simpson«? Kanskje er repetisjonsaspektet hos Faldbakken en estetisk bearbeiding av mediegrensesnittets symbolske form? Teksten antyder dette gjennom en anakronisme som Faldbakken ubevisst leser inn på lydfilen han presenterer til Fleming som en smaksprøve fra Simpsons idébøker. Lydfilen omtaler en tenkt lansering av Apple Macs iDot (en miniatyr iPod), hvilket avslører Faldbakkens bløff for Fleming: »Let me put it this way: there's no mention of iPods in Simpson's memos from the early 80s, that's for sure. Henceforth you can keep your sick jokes to yourself.«³³ Det historiske grensesnittet i Faldbakkens tekst anroper det postmoderne 80-tallet, det tidlige 1900-tallets Dada-strategier og 50–70-tallets neoavantgardistiske repetisjon av disse, samtidig som det forankrer teksten i nåtidens mediasamfunn og den teknologiske betydningen av grensesnitt. Slik møter »Idébøkene til Don Simpson« grensesnittbegrepet i en kompleks problematisering av temporalitet, som kan knyttes både til hvordan de ulike tidshorisontene i teksten negerer eller bekrefter hverandre, og til en ikke-lineær historieforståelse forbundet med databasen som symbolsk form i samtidens mediekultur. Og slik inngår de tekstinterne grensesnittene av diskursiv konvergens og repetisjon i en kunstnerisk bearbeiding av computergrensesnittets estetiske og kulturelle implikasjoner.

III. Overføring – tematisert og realisert transgresjon

Det er ikke uvanlig å omtale skriften på papiret – tekstens overflate – som bokmediets materielle grensesnitt. Et grensesnitt er imidlertid ikke

bare en grense, men også en kontaktflate, og bokens materielle grensesnitt kan dermed ikke tenkes uten en form for subjektiv reseptivitet. Forestillingen om tekstens grensesnitt krever med andre ord en leserstørrelse. Grensesnittet mellom tekst og leser er dermed ikke noen statisk størrelse, men en kontaktflate hvor informasjon overføres. Denne overføringen innebærer en kontinuerlig produksjon av betydninger og affekter, og kunstnere opp gjennom historien har alltid forholdt seg til dette grensesnittet, men på ulike måter. Faldbakkens kunstprosjekt har både på den litterære og den visuelle kunstens arena vist en særlig oppmerksomhet rettet mot verkenes realisering i en leser eller betrakter, og i det følgende er det altså denne oppmerksomheten jeg vil se nærmere på. Hvordan forholder »Idébøkene til Don Simpson« seg til tekst/leser-grensesnittet? Og hva har skjedd med grensesnittbegrepet på dets reise fra computerteknologien via tekstinterne møtesteder til forholdet mellom tekst og leser?

Vi har sett hvordan »Idébøkene til Don Simpson« er en tekst som gjennom metarefleksjon tematiserer sine egne strategier. Gjelder dette også for kommunikasjons- eller overføringsaspektet ved grensesnittet? Teksten omhandler en kommunikasjon via computergrensesnittet mellom Faldbakken og Fleming. Ovenfor så vi hvordan Faldbakkens siste forsendelse lignet en dadaistisk collage-form, men vi så også hvordan kunstneren iscenesatte det psykopatiske fanbrevets diskurs ved å implisere at Fleming og hans familie kunne vente seg »finishing correspondence«. Faldbakkens ytring blir dermed en trussel, en performativ språkhandling. Performativen får sin perlokusjonære realisering (sin *virkning*) når Fleming blir provosert, han tar til motmele og skjeller ut Faldbakken.

Det performative aspektet ved den representerte kommunikasjonssituasjonen aksentuerer et aspekt av *transgresjon*, som er viktig i flere av Faldbakkens arbeider.³⁴ Faldbakken trer over en grense, han bryter en lov som endrer kommunikasjonsforholdets karakter. Med Judith

Butler kan vi forstå trusselen som en form for lingvistisk vold, et løfte om kroppslig handling som også materialiseres gjennom selve ytringens kroppslighet.³⁵ I Faldbakkens tekst blir dermed computergrensesnittet en kanal for kroppslig transgresjon – en form for vold – mellom subjekt og objekt. Dette er altså på et tekstinternt nivå, og vi kan kalle det en tematisering av computergrensesnittets transgressive eller performative egenskaper. Men kan vi også forstå den representerte kommunikasjonen som et metaaspekt på linje med hvordan teksten tematiserte sin egen collageform? Med andre ord, gjelder det performative transgresjonsaspektet også for grensesnittet mellom Faldbakkens tekst og leseren?

Vi kan i alle fall si at Faldbakken utøver en estetikk som aksentuerer at betrakter- og leserrollen ikke er en passiv mottakerrolle. »Idébøkene til Don Simpson« var opprinnelig et litterært supplement til et utstillingsprosjekt hvor Faldbakkens og Einarsons bidrag var å oppfordre publikum til å forsyne seg av zombie-selvportrett-plakater stablet på gulvet. På den ene siden ble dermed gallerigjengeren »delaktig« i spredningen av kulturindustriens perverterte personfokus, i dens stadig mer omseggripende tingliggjøring av subjektet. På den andre siden aksentuerer selve betrakterens delaktighet en relasjon mellom »verk« og betrakter hvor begge har agens, og hvor selve møtet derigjennom antyder et forhold av intersubjektivitet.³⁶ Teksten springer altså ut av en kunstpraksis som, med Nicolas Bourriauds formulering, kan sies å være innrettet mot »produksjon av forhold til den Andre«.³⁷ Dette tvetydige forholdet mellom »verk« og betrakter kan til en viss grad sees ippillsatt også i »Idébøkene til Don Simpson«.

Transgresjonen gjennom tekst/leser-grensesnittet iverksettes av et spill med forholdet fiksjon/virkelighet. Faldbakkens fremstilling av sin korrespondanse med Fleming er nøktern og refererende, datert til årsskiftet 2004-2005 og alle opplysninger om Simpson og Fleming ser ut til å være riktige. Teksten er altså skrevet

som en historie fra virkeligheten, men forholdet mellom fiksjon og virkelighet forblir likevel til en viss grad uavklart. På kolofonsiden i *Snort stories* står det at tekstene i boken bør betraktes som fiksjoner, men like fullt har boken en referanseliste hvor det under »Idébøkene til Don Simpson« står oppført »personlig mailkorrespondanse desember 2004 – februar 2005«. Har Faldbakken virkelig korrespondert med Fleming? Leseren konfronteres her med et virkelighetsbegjær som i vår tidsalder har muliggjort en gjennomtrengende tingliggjøring av det private. Denne transgresjonen utgjør en performativ gest, en latent handling som får sin perlokusjonære realisering når leseren drives til å søke svar på hvorvidt dette er virkelighet eller ikke. »Idébøkene til Don Simpson« stiller dermed opp et forhold hvor agens går begge veier gjennom grensesnittet. Dette forholdet gjelder selvfølgelig for alle møter mellom verk og betrakter. Men hos Faldbakken er det også gjenstand for metarefleksjon, noe som anskueliggjøres ved at computergrensesnittet mellom Faldbakken og Fleming også er en analogi til tekst/leser-grensesnittet. Dermed opprettholdes en linje mellom denne siste betydningen av grensesnitt – som i og for seg ikke har noen historisk avgrensning – og den første, som er dater i og med samtidens computergrensesnitt.

Mot en grensesnittets estetikk?

Matias Faldbakkens arbeider reflekterer over samtidens kunstens og -litteraturens berettigelse i dagens samfunn. I denne artikkelen har vi sett hvordan møtet mellom tekstene og grensesnittbegrepet åpner opp for å analysere Faldbakkens arbeid som en grensesnittets estetikk: en estetisk selvrefleksjon som utforsker de estetiske

og kulturelle betingelsene som computergrensesnittet er en stadig viktigere leverandør av; som gjennom tekstinterne grensesnitt mellom diskurser problematiserer distinksjoner og temporalitet i samtidens kunst; og som bruker grensesnittet mellom tekst og leser til en performativ transgresjon – en gest som gjør leseren »medskyldig« i tekstens ubehag samtidig som den antyder et gjensidig forhold av interaksjon mellom tekst og leser.

Grensesnittbegrepets reise mellom de ulike betydningene trekker en forbindelseslinje mellom medieteknologiens estetiske og kulturelle produksjonsbetingelser, tekstens sammenføring av forskjellige diskurser og tidshorisonter, og en aksentuering av tekstens performative relasjon til leseren. Denne reiseruten er på langt nær ferdig kartlagt ettersom avstikkere mot andre horisonter (konvergens, repetisjon, transgresjon, performativitet) fortsatt gjenstår å utforske. Men så langt peker den herværende reiseruten på en estetikk som ikke fortales i sin postmodernistiske pastisj og schizofreni, som ikke lider av hukommelsestap selv om den resiterer tradisjonelle avantgardestrategier. Tvert imot kontekstualiserer den disse diskursene blant samtidens medieteknologier og dermed skapes et aktuelt kunstnerisk uttrykk. Ved å bevege oss langs de forbindelseslinjene som grensesnittbegrepets ulike betydninger trekker opp, kan vi imøtekomme den pågående metarefleksjonen i Faldbakkens kunstprosjekt. Derigjennom vil vi kunne produsere innsikter og påstander om hvordan dette kunstner- og forfatterskapet arbeider seg inn i de estetiske implikasjonene av den såkalt digitale mediekulturen. Grensesnittbegrepet er følgelig ingen destinasjon, men snarere et utgangspunkt for fremtidige reiser inn det uoversiktlige terrenget mellom samtidens kunst/-litteratur og mediekultur.

- 1 Denne artikkelen springer ut av mitt PhD-prosjekt, *Grensesnittets estetikk: medieteknologi og performativitet i Matias Faldbakkens forfatter- og kunstnerskap (arbeidstittel)*, som er under utvikling.
- 2 Interface. (2009). I *Longman Dictionary of Contemporary English: Advanced Learners Dictionary*, http://www.ldoceonline.com/dictionary/interface_1 Lastet ned 3/11 2009.
- 3 Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities*, Toronto: University of Toronto Press, 2002, s. 23.
- 4 Bal, *Travelling Concepts in the Humanities*, 2002, s. 22–55.
- 5 Halvor Bothner-Bye, »Grensesnitt«, i *Store norske leksikon*, <http://www.snl.no/grensesnitt> Lastet ned 3/11 2009.
- 6 Interface. (2009). I *Oxford English Dictionary*, http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50119021?query_type=word&queryword=interface&first=1&max_to_show=10&sort_type=alpha&result_place=1&search_id=23WK-ALyuM5-4060&hilit=50119021 Lastet ned 3/11 2009. Om hvordan interface ble brukt fra 60-tallet og utover, se Anker Helms Jørgensen & Lars Erik Udsen, »From Calculation to Culture: A Brief History of the Computer as Interface«, i Klaus Bruhn Jensen (red.), *Interface://Culture – The World Wide Web as Political Resource and Aesthetical Form*, Fredriksberg: Samfundslitteratur Press, 2005, s. 39–64.
- 7 For en slik bruk av begrepet interface som en slags mediekulturens overflate, se Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 2001, s. 69–73, og Aylish Wood, *Digital Encounters*, London & New York: Routledge, 2007.
- 8 Computergrensesnittet som produksjonsteknologi krever en materialitetsdiskusjon som det ikke er plass til innenfor rammene av denne artikkelen. For en mediearkeolog og diskursanalytiker som Friedrich Kittler, representerer grensesnittet – i betydningen computerens operativsystemer og software – et slags blendverk som tilslører computerens indre prosesser. Hans begrep om produksjonsforhold i computertidsalderen er derfor strengt materiell i betydningen hardware (se for eksempel artikkelen »Det finnes ingen mjukvara«, i Friedrich Kittler [2002], *Maskinskrifter: essäer om medier och litteratur*, overs. Anderson, Forsell og Nymann, Gråbo: Bokförlaget Anthropos, 2003). N. Katherine Hayles insisterer også på at produksjonsmediets materialitet er avgjørende for litteraturen og hun investerer mye i å utforske forholdet mellom computerkode og språk (*My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2005). I estetisk sammenheng mener jeg at grensesnittet mellom menneske og datamaskin er et viktigere aspekt ved produksjonsmediets materialitet enn strømkretsene eller binærkoden inne i maskinen. Grensesnittet innebærer menneskets perseptive eller kroppslige erfaring av mediet, og er i så måte mer forenelig med et estetikkbegrep.
- 9 Matias Faldbakken, »En hypnagog visjon av kunstneren som byråkrat«, i Matias Faldbakken, *Snort stories*, Oslo: Cappelen, 2005, s. 89.
- 10 Ibid., s. 90 f.
- 11 Friedrich Kittler [1985], *Discourse Networks 1800/1900*, overs. Michael Metteer & Chris Cullens, Stanford California: Stanford University Press, 1990, s. 369.
- 12 Helms Jørgensen & Udsen, »From Calculation to Culture – A Brief History of the Computer as Interface«, 2005, s. 39–64.
- 13 Det er mange som tituleres som det moderne grensesnittets eller den moderne computerens far. Lev Manovich løfter i boken *Software Takes Command* frem Alan Kay, mens Stephen Johnson i boken *Interface Culture* (San Fransisco: Harper Collins, 1997) vektlegger Douglas Engelbarts tidlige demonstrasjon av vinduer. Andre navn som ofte trekkes frem i denne historien er Ivan Sutherland (utviklet Sketchpad, et interaktivt system hvor grafikk kunne skapes på skjermen med en lypenn), Vannevar Bush (skrev i 1945 om det tenkte systemet Memex, som regnes som den første teoretiske beskrivelsen av internett) og Ted Nelson (regnes som hypertekstens far). (Se også Gisle Hannemyr, *Hva er Internett*, Oslo: Universitetsforlaget, 2005).
- 14 Lev Manovich, *Software Takes Command [version 11/20/2008]*, <http://lab.softwarestudios.com/2008/11/softbook.html>. Lastet ned 5/6 2009.

- 15 Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press, 2006, s. 16 & 59–93. Jenkins hevder blant annet at den økte brukerkontrollen i samtidens mediekultur – frembrakt av teknologisk utvikling – tvinger medieselskapene til å begi seg inn på kulturstudienes områder for å kunne forstå de ulike mekanismene som driver fankulturenes begjær og kjøpsbehov. Dette er en del av hva Jenkins kaller »affective economics«, en ny markedsteori som arbeider med å finne ut hvordan det aktivt deltagende mediepublikummet kan bli en innbringende nisje for de store mediehusene. Selv om Jenkins etter mitt skjønn forholder seg mer deskriptivt enn analytisk – og mer fascinert enn kritisk – til de nye medieplattformenes sosiale implikasjoner, oppleves hans konvergensbegrep som en berettiget kulturdiagnose.
- 16 Faldbakken, »En hypnagog visjon av kunstneren som byråkrat«, 2005, s. 91.
- 17 Foruten de uendelige kopierings- samplings- og simuleringsteknikker som grensesnittet tilbyr, tenk bare på hvor presset loven om copyright er i computertidsalderen. Dette er en lov som har forpaktet geniestetikken siden den trådte i kraft på 1700-tallet. Det er derfor rimelig å anta at computergrensesnittets fildelingsplattformer som Lime Wire og Pirate Bay spiller en viktig rolle ikke bare for tenåringers rett til å boltre seg gratis i underholdningsindustriens produkter, men også for noen av estetikkenes grunnspørsmål: Hva er en kunstner, hva er et kunstverk?
- 18 Gianni Vattimo [1985], »The Death or Decline of Art«, i Gianni Vattimo, *The End of Modernity*, overs. Jon R. Snyder, Cambridge UK: Polity Press, 1988. Dette forfallet er ikke så skjebnesvangert som det kan se ut, men innebærer for Vattimo at kunsten må forstås med det han kaller »svak teori«, en post-metafysisk og nihilistisk filosofi som tar utgangspunkt i lesninger av Nietzsches og Heideggers nihilisme.
- 19 Se Isak Winkel Holm og Frederik Tygstrup, 2007: »Litteratur og politikk«, i *K&K* (104). Forfatterne foreslår Ernst Cassirers begrep om symbolske former for å hevde at litteraturen er politisk gjennom sin representasjon og bearbeiding av historisk og kulturelt nedfelte symbolske former.
- 20 Hal Foster, *Design and Crime (and Other Diatribes)*, London: Verso, 2002, s. 128 f. Foster peker på faren ved ikke å historisere som ligger i flere av forestillingene om kunstens død i det postmoderne. Dette er en fare, hevder Foster, som gjør kunsten holdningsløs og avpolitisert, og som setter oss ute av stand til å gripe det som skjer på kunstfeltet akkurat nå. Vi befinner oss i kjølvannet av (post)modernismen og (neo)avantgarden og når disse epokene fortsatt spøker i samtidskunsten må vi ikke falle for fristelsen til å forstå samtiden som et post-historisk vakuum, men vi må spørre hvordan samtidskunsten posisjonerer seg, opponerer mot, og gjennomarbeider sine historiske forelegg, sier Foster.
- 21 Utstillingen ble vist parallelt ved »Contemporary Art Centre, Vilnius; National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo; Stedelijk Museum, Amsterdam and Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main. [...]The catalogue contains documentation of the Populism exhibitions [...]. It contains works of fiction, rather than conventional catalogue essays, as a literary approach to the theme. It includes photos by Andrea Stappert, who traveled to the four venues to document each exhibition.« NIFCA Publications 2005, http://www.nifca.org/2006/publications/2005/Pop_catalogue.html Lastet ned 28/5 2009.
- 22 Forfatterens navn settes i hermetegn her på grunn av fortellingens spill med fiksjon/virkelighet-forholdet, som vil kommenteres i artikkelens siste del. Faldbakken ser ut til å skrive om seg selv, men vi skal selvfølgelig i utgangspunktet reservere fortellingens jeg til et tekstlig jeg.
- 23 Matias Faldbakken, »Idébøkene til Don Simpson«, i Matias Faldbakken, *Snort stories*, Oslo: Cappelen, 2005, s. 72.
- 24 Ibid., s. 58.
- 25 Ibid., s. 65.
- 26 Ibid., s. 67.
- 27 Ibid., s. 68.
- 28 Frederic Jameson [1982], »Postmodernism and Consumer Society«, i Hal Foster (red.), *The Anti Aesthetic*, New York: The New Press, [1983] 2002, s. 130–133.
- 29 Ibid., s. 135–141.
- 30 Ibid., s. 130–144.

- 31 Manovich, *The Language of New Media*, 2001, s. 219.
- 32 Wolfgang Ernst [2007], *Sorlet från arkiven: ordning ur oordning*, overs. Tommy Andersson, Göteborg: Glänta Produktion, 2002, s. 97.
- 33 Faldbakken, »Idébøkene til Don Simpson«, 2005, s. 72.
- 34 Transgresjon må ikke forveksles med transcensens, men kan forstås slik: »**a** : infringement or violation of a law, command, or duty **b** : the spread of the sea over land areas and the consequent unconformable deposit of sediments on older rocks«, (transgression. (2009). In *Merriam-Webster Online Dictionary*. Retrieved September 22, 2009, from <http://www.merriam-webster.com/dictionary/transgression>).
- 35 »The threat prefigures or, indeed, promises a bodily act, and yet is already a bodily act, thus establishing in its very gesture the contours of the act to come« (Judith Butler, *Excitable Speech*, New York: Routledge, 1997, s. 11).
- 36 Ethvert kunstverk behøver betrakterens eller leserens delaktighet for i det hele tatt å eksistere. Men forskjellige kunstpraksiser etablerer forskjellige subjekt/objekt-relasjoner, og flere av Faldbakkens arbeider er etter mitt skjønn spesielt innrettet mot en form for virkning i eller inkludering av betrakteren. Dette performative aspektet hos Faldbakken er imidlertid langt ifra entydig og kan her bare antydes som et område som behøver ytterligere analyse. Se for øvrig Mieke Bals analyse av James Colemans' *Photograph* (i boken *Travelling Concepts*) for en lesning av verk/betrakter-relasjonen som iscenesettelse av (inter)subjektivitet.
- 37 Nicolas Bourriaud , [1998], *Relasjonell estetikk*, overs. Boel Christensen-Scheel, Oslo: Pax Forlag, 2007, s. 104.

Nyckelord: grensesnitt, begrepsanalyse, medieteknologi, konvergens, repetisjon, transgresjon

Keywords: interface, concept analysis, media technology, convergence, repetition, transgression

Summary

The Aesthetics of the Interface

In this article I suggest deploying the word *interface* as a critical concept for probing the complex relations between contemporary art and literature and so-called media culture. An interface designates a surface forming a common boundary between two bodies, spaces or phases. It also designates the place where independent and often unrelated systems meet and act on or communicate with each other. In computer culture, the interface is commonly understood as the means by which humans interact with computers, be it the screen, the mouse-pad, the operative systems, and the endless list of software programs that we interact with on a daily basis. With the arrival of the network computer, the computer interface also becomes a means of human interaction and communication – a technological device for cultural interfacing. Inspired by Mieke Bals method of concept analysis I suggest making interface an analytical concept. I do this by analyzing two short texts by the Norwegian author and visual artist Matias Faldbakken. I distribute the concept of interface along the strands of making, storing and transmitting. Confronting the short texts with the concept of interface under these headings allows us to suggest connections between the meaning of interface as production technology, as a site for discursive and historical convergence in the aesthetic object, and finally as the crucial interconnection between reader/viewer and text/artpiece. The article outlines an itinerary of an »aesthetic of the interface« through which the concepts of convergence, repetition and transgression become important concepts of Faldbakken's aesthetics that connects to and *works with* its relation to present day media culture.

Anders Skare Malvik
Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap
NTNU, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
anders.malvik@hf.ntnu.no