

Tingenes teater

Nærlesninger av tre assemblager

av Jon Gundersen



Julie Knoff Smith

Masteroppgave i kunsthistorie

Universitetet i Oslo

Veileder: Erik Mørstad

IFIKK

2009-vår

Sammendrag

I denne oppgaven foretas det nærlesninger av tre assemblager i bokser laget av den norske samtidskunstneren Jon Gundersen. Disse er *Kalven* (1980), *Om å skjære seg på dun* (1980) og *Formiddag, den vidunderlige lampen* (1981).

Arbeidene kan karakteriseres som små tablåer satt sammen av forskjelligartete materialer, som trykt papir, fotografier, brevark og en rekke ulike bruksgjenstander.

Assemblagene kan forstås som assosiasjonsobjekter i dobbelt forstand. Betrakteren er medskaper ved å bære fram egne assosiasjoner, samtidig som verkene også legger visse føringer, slik de er blitt til gjennom hans assosiasjoner i møte med tingene. Gundersen viser oss disse assosiasjonene gjennom sine komposisjonelle valg i det enkelte verk, hvordan han gjenkjenner fellesnevnerne mellom ellers heterogene elementer, som sammenfall i former, farger, valører og de konnotasjonene gjenstandene er i stand til å frambringe.

Dagens oppfatning av nærlesning som metode kan sies å dreie seg om å undersøke et kulturuttrykks oppbygning og indre sammenheng for å gripe meningsmangfoldet, samtidig som man setter undersøkelsesobjektet for kontekstualiseringer i forhold til relevante sosiale og historiske sammenhenger. I tråd med dette blir verkens indre oppbygning og sammenheng i denne oppgaven utforsket gjennom komparative analyser, der den komposisjonelle oppbygningen og det ikonografiske innhold sammenliknes med og kontrasteres mot verk av andre kunstnere.

I sammenlikningen mellom de tre assemblagene og andre typer arbeider av Jon Gundersen letes det etter eventuelle tematiske tråder som kan sies å forbinde de førstnevnte med de sistnevnte. Gjennom de ulike kontekstualiseringene av verkene oppstår det i oppgavens løp forskjellige fortolkninger av de tre arbeidene.

Ett hovedanliggende i oppgaven er imidlertid å belyse arbeidenes dynamiske struktur, på hvilke måter elementene i det enkelte verk er i stand til å overskride sin opprinnelige betydning som approprierte, estetiske eller praktiske gjenstander, og å danne stadig nye betydninger i samhandling med de andre elementene i kunstverket, som aktører i et *Tingenes teater*. For å undersøke dette har jeg latt meg inspirere av en artikkel av kunsthistorikeren Charlotte Stokes i tidsskriftet *Leonardo*, der hun ser collager av Max Ernst i lys av Freuds skildring av vitseteknikker i *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*. Hovedbegrepene her er *fortetning* og *forskyvning*. Stokes vektlegger formens betydning for effekten av arbeidene. Stokes omtaler den dynamiske sammensetningen av elementer i collagene i tråd med Louis Aragons oppfat-

ning av collage, som satt sammen av elementer som fungerer i analogi med hvordan ord i en setning får sin bestemte betydning ut fra plasseringen i forhold til de andre ordene.

Etter å ha fulgt eksempelet til Charlotte Stokes ved å se på de tre arbeidene i forhold til Freuds vitseteknikker, undersøker jeg hvorvidt konstallasjoner i verkene kan forstås som ekvivalenter til de retoriske tropene metafor og metonymi, og hva dette eventuelt kan sies å tilføre analysen av arbeidene i forhold til den foregående undersøkelsen.

Forord

Først og fremst vil jeg takke min nærmeste familie. En varm takk til Jon-Alfred som i tillegg til moralsk støtte har kunnet yte uvurderlige tekniske bidrag som korrekturlesning og ombreking.

Denne oppgaven er dedikert til Selma (6), Einar Christoffer (4) og Eva Marie (4) som hver dag har bidratt med glede og inspirasjon.

Jeg må også få takke Jon Gundersen for hans vennlige imøtekommenhet. Han har stilt seg til disposisjon for gjentatte intervjuer og delt sine tanker om inspirasjonskilder og arbeidsprosesser. Samtalene har vært en uvurderlig kilde til informasjon og inspirasjon.

En hjertelig takk til kunsthistoriker Hans-Jacob Brun som utvidet min forståelse av Jon Gundersens kunst ved å avsette timer og dyrebare krefter til å snakke med meg om prosjektet! Mange takk til kunsthistoriker Steinar Gjessing for inspirerende samtale om Gundersens kunst. Takk til Leif Engh, eier av *Om å skjære seg på dun*, for at jeg fikk komme og fotografere arbeidet, og høre hans tanker om verket. Takk også til konservator Randi Godø ved Nasjonalmuseet for å la meg få studere *Kalven* om igjen på nært hold. Takk til min veileder Erik Mørstad!

Ellers vil jeg særlig takke mine venner Kristine Fresvig, Kjersti Haakerud og Hanne Holmesland for oppmuntring, engasjement og gode innspill til oppgaveteksten!

Oslo, 15. mai 2009

Julie Knoff Smith

Innhold

1	Innledning.....	1
1.1	Kunstneren og verkene.....	1
1.2	Problemstilling.....	1
1.3	Oppgavens oppbygning, teori- og metodeanvendelse	2
1.4	Kapittel 2: Billedbeskrivelser og første fortolkninger	3
1.5	Kapittel 3: Sammenlikninger og kontekstualisering	3
1.6	Kapittel 4 og 5: Teoretisk del.....	4
1.7	Nærlesning som metode anvendt på <i>Kalven</i> , <i>Om å skjære seg på dun</i> og <i>Formiddag, den vidunderlige lampen</i>	5
1.8	Kriterier for utvalg av kunstverk.....	8
1.9	Resepsjonen av Jon Gundersens verk	9
1.10	Forskningshistorie.....	10
1.11	Kilder	10
1.12	Skriftlige kilder/litteratur	10
2	Presentasjon av verkene.....	14
2.1	Billedbeskrivelse: <i>Kalven</i> (1980).....	14
2.2	Billedbeskrivelse: <i>Om å skjære seg på dun</i> (1980).....	15
2.3	Billedbeskrivelse: <i>Formiddag, den vidunderlige lampen</i> (1981)	17
2.4	Sammenfatning – drøfting av funn og observasjoner	18
2.5	Første fortolkninger.....	20
2.6	Første fortolkning av <i>Kalven</i>	20
2.7	Første fortolkning av <i>Om å skjære seg på dun</i>	21
2.8	Første fortolkning av <i>Formiddag, den vidunderlige lampen</i>	24
3	Kunsthistoriske referanser	26
3.1	Kunsthistoriske referanser – assemblage	27
3.2	Assemblagens historie i norsk sammenheng	27
3.3	Assemblagens historie internasjonalt.....	30
3.4	Verk og kontekst	40
3.4.1	Komparativ analyse: <i>Kalven</i>	40
3.4.2	Komparativ analyse: <i>Om å skjære seg på dun</i>	45
3.4.3	Komparativ analyse: <i>Formiddag, den vidunderlige lampen</i>	48
3.4.4	De tre assemblagene sett i forhold til Gundersens arbeid innen andre medier	51

3.4.5	Collage.....	52
3.4.6	Installasjoner (møbler) og andre boksassemblager	53
3.4.7	Arbeider i stein	55
4	Verkene i lys av begrepene fortetning og forskyvning, metafor og metonymi	56
4.1	Verkene i lys av begrepene fortetning og forskyvning, samt andre vitseteknikker hentet fra Freuds <i>Vitsen og dens forhold til det ubevisste</i>	57
4.1.1	Fortetning og forskyvning.....	57
4.1.2	Vektlegging av det formale.....	59
4.1.3	Drømmearbeid og vitseteknikk hos Freud	60
4.1.4	Mekanismene i drømmearbeidet	61
4.1.5	Fortetning	61
4.1.6	Eksempler på fortetning anvendt i billedkunst.....	62
4.1.7	Forskyvning.....	63
4.1.8	Forskyvning i billedkunst.....	63
4.1.9	Symbolisering.....	64
4.1.10	Symbolisering i billedkunst.....	64
4.2	Andre vitseteknikker	64
4.2.1	Samme materiale brukt på flere måter	65
4.2.2	Dobbeltydighet.....	65
4.2.3	Sammenlikning.....	65
4.3	Fortetning og forskyvning i <i>Kalven</i>	66
4.4	Fortetning og forskyvning i <i>Om å skjære seg på dun</i>	67
4.5	Fortetning og forskyvning i <i>Formiddag, den vidunderlige lampen</i>	69
5	Verkene sett i lys av begrepene metafor og metonymi.....	69
5.1	Det metaforiske i psykoanalyse og surrealisme	74
5.2	Metafor og metonymi i <i>Kalven</i>	76
5.3	Metafor og metonymi i <i>Om å skjære seg på dun</i>	77
5.4	Metafor og metonymi i <i>Formiddag, den vidunderlige lampen</i>	78
5.5	Konklusjon i forhold til <i>fortetning og forskyvning, metafor og metonymi</i> anvendt som analyseverktøy	79
5.6	Sammenfatning og konklusjon.....	80
6	Litteratur	82
7	Bilder	86
7.1	Billedkatalog	86

7.2	Plansjelite	86
8	Appendiks	88
8.1	Biografisk	88
8.2	Utdannelse	88
8.3	Separatutstillinger (i utvalg)	88
8.4	Gruppe- og kollektivutstillinger (i utvalg)	88
8.5	Utsmykninger (i utvalg)	89
8.6	Innkjøpt (i utvalg)	90

1 Innledning

1.1 Kunstneren og verkene

Jon Gundersen, født 1942, er en etablert nålevende norsk skulptør og billedkunstner, innkjøpt av ledende kunstinstitusjoner, som Nasjonalmuseet for kunst og Norsk Kulturråd. Siden debuten i 1975 har han holdt en rekke separatutstillinger, blant dem den store retrospektive mønsterringen *Ting* i 2004 i Stenersenmuseet og Bergen Kunstmuseum. Ellers har han hatt diverse, til dels prestisjetunge, utsmykningsoppdrag.¹

Denne oppgaven skal ta for seg nærlesninger av tre av Gundersens assemblager i bokser. De tre arbeidene er fra én og samme periode. Verkene er *Kalven* (1980), *Om å skjære seg på dun* (1980) og *Formiddag, den vidunderlige lampen* (1981). Gundersen har fra begynnelsen av sin karriere arbeidet parallelt innen forskjellige medier: assemblage, collage, installasjoner og skulpturer i stein og metall. Boksassemblagene kan dermed i én forstand sies å tilhøre en serie han har arbeidet med i hvert fall fra slutten av 60-tallet og framover.² De tre assemblagene³ som behandles her, framtrer som små tablåer satt sammen av forskjelligartete materialer, som trykket papir, fotografier, brevark og en rekke ulike bruksgjenstander.⁴ Sammenstillingene av bilder og ting i disse arbeidene synes å implisere åpne og paradoksfylte fortellinger. Det primære anliggende i denne oppgaven er ikke å produsere ferdige, fastlåste fortolkninger, men snarere å undersøke hvordan arbeidene kommuniserer et kaleidoskopisk mangfold av mulige budskap. Etter mitt skjønn ligger mye av forutsetningen for *hvordan* disse verkene kan produsere mening, i selve assemblagemediet.⁵

1.2 Problemstilling

Min umiddelbare oppfatning av de tre assemblagene var at de kunne sammenliknes med hårfin ingeniørkunst, ikke bare i måten de er komponert på, men også i hvordan de på avansert vis kan uttrykke et vell av forskjellige betydninger. Stilt overfor dette ”maskineriet”, spurte

¹ Se appendiks for mer utfyllende informasjon om kunstneren.

² Den første kjente boksassemblagen, *Ingen skam å være gris*, er fra 1969.

³ Gundersen bruker ikke selv betegnelsen assemblage om sine bokser, men omtaler dem som ”tredimensjonale arbeider”. Samtale med kunstneren, 2006.

⁴ I assemblagene benytter Gundersen seg av funne objekter som han tråler etter på loppemarkeder og i søppelkonteinere. Samtale med kunstneren, 2006.

⁵ De historiske røttene til assemblagen kan spores i avantgardens dyrking av fragmenterte uttrykk, syntese av motsetninger, deres sans for åpne fortellinger og i surrealistenes ønske om å kunne gi mest mulig direkte uttrykk for ubevisste krefter.

jeg meg selv hvordan de var satt sammen, hvordan de virker for å produsere mening, og hva slags type meninger de kunne skape. Det overordnede spørsmålet i oppgaven blir: Hvordan virker elementene i de tre verkene visuelt og kognitivt? Hvordan bidrar dette til arbeidenes kunstneriske effekt? Spørsmålene søkes først besvart ved å sammenlikne de tre assemblagene av Gundersen med kjente assemblager av andre kunstnere. Et underordnet spørsmål blir derfor: Hvilke grunnleggende kompositoriske og tematiske trekk ved arbeidene kan vi eventuelt gjenkjenne fra andre kjente kunstverk innen assemblagemediets⁶ historie?

Å sammenholde de tre assemblagene med et utvalg av andre arbeider av kunstneren kan utdype forståelsen av de tre assemblagene gjennom følgende spørsmål: Kan man se enkelte tematisk tråder som går igjen både i de tre aktuelle verkene og i andre sider av Gundersens kunstneriske produksjon?

De følgende spørsmålene er ment å utdype forståelsen av hvordan elementene i arbeidene fungerer strukturelt: Charlotte Stokes ser collager av Max Ernst i lys av Freuds begreper *fortetning* og *forskyvning*, som hun henter fra Freuds beskrivelse av forskjellige vitseteknikker i *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*. Hvordan kan man eventuelt spore disse mekanismene, samt andre vitseteknikker⁷ som nevnes av Freud, i de tre assemblagene av Gundersen som er tema for oppgaven? Jacques Lacan anser at Freuds ovennevnte begrepspar langt på vei er synonymt med de retoriske tropene metafor og metonymi. Hvordan kan man eventuelt finne ekvivalenter til disse tropene i konstallasjonene av elementer i arbeidene, og hva kan dette eventuelt tilføye i forhold til undersøkelsen ut fra Freuds begrepspar?

1.3 Oppgavens oppbygning, teori- og metodeanvendelse

I denne oppgaven skal jeg foreta nærlesninger av *Kalven*, *Om å skjære seg på dun* og *Formiddag, den vidunderlige lampen*. Verkene skal underkastes gjentatte lesninger basert på flere forskjellige tilnærminger til undersøkelsesmaterialet. Dermed vil det suksessivt oppstå nye tolkninger av de tre verkene i løpet av oppgavens gang. På denne måten vil leseren kunne ta del i en gradvis avdekning av arbeidenes rikdom og kompleksitet.

⁶ Det er selvfølgelig et paradoks å kalle assemblage for et billedmedium siden noe av hensikten opprinnelig har vært å lage kunst i en form som ikke så lett lot seg definere. Men som med alle andre ”bastarder” på kunstfeltet er denne også med tiden blitt stueren.

⁷ Som jeg mener kan oppfattes som variasjoner over begrepene fortetning og forskyvning.

1.4 Kapittel 2: Billedbeskrivelser og første fortolkninger

I kapittel 2 presenteres billedbeskrivelser⁸ og de første fortolkninger av de tre verkene. For at leseren skal kunne ta del i min mer umiddelbare oppfatning av arbeidene, som har dannet forutsetningen for de påfølgende lesninger og fortolkninger, velger jeg å supplere de fotografiske billedgjengivelsene av de tre assemblagene med relativt detaljerte beskrivelser.

De første fortolkningene som skal presenteres, vil i noen grad foregripe funn i de senere lesningene. Formålet med dette er retorisk, å oppnå en effekt *in medias res*, der leseren først får presentert noen foreløpige fortolkninger for deretter å kunne følge prosessen som har ledet fram til disse. I oppgaven ønsker jeg å legge vekt på verkene som assosiasjonsobjekter. Ingen fortolkninger er dermed å forstå som absolutte og fastlåste. Forskjellige fortolkninger eller lesninger i oppgaven kan også godt komme til å vise seg å være motstridende siden det mangetydige og paradoksfylte, slik jeg oppfatter det, kan forstås som den egenskapen ved verkene man med størst sikkerhet kan fastslå.

1.5 Kapittel 3: Sammenlikninger og kontekstualisering

I kapittel 3 skal verkene, for det meste de formelle trekkene, men også i noen grad ikonografi, undersøkes i lys av arbeider av andre kunstnere innenfor assemblagens historie. Det vil si komparativ metode. I den forbindelse er det viktig å presisere at jeg ikke tenker at de enkelte verk som brukes til sammenlikning, nødvendigvis må ha øvet direkte innflytelse på de arbeidene som er oppgavens primære undersøkelsesobjekter. Sammenlikninger med verk av andre kunstnere som rommer likhetstrekk eller møtepunkter, er først og fremst ment å tjene et analytisk formål. De skal gi en bredere forståelse av hvordan arbeidene er komponert, og hva de kan sies å romme – faktorer som er uløselig forbundet. Bare i noen få av eksemplene er det snakk om en direkte påvirkning. Den første komparative analysen er særlig tenkt å belyse formale egenskaper som de tre assemblagene kan sies å ha felles. Samtidig kan den bidra til å plassere verkene inn i deres historiske kontekst.

I den påfølgende komparative analysen skal jeg se på hvert av de tre verkene for seg, i forhold til enkeltverk av andre kjente kunstnere eller fortolkninger av slike verk. Deres funksjon vil være å aksentuere karakteristiske trekk ved Gundersens tre boksassemblager og bidra til å belyse deres kunstneriske og idémessige egenart.⁹ Dette er ment å skulle gi en utdypet

⁸ For beskrivelsen vedkommende vil jeg i størst mulig grad forsøke å rette meg etter de kravene som vektlegges i gjennomgangen av billedbeskrivelse i boken *Visuell analyse, metode og skriveråd*, Erik Mørstad, *Visuell analyse, metode og skriveråd*, fjerde utgave (Oslo: Abstrakt Forlag, 2005), 13-15.

⁹ Johan Fjord Jensen, *Den ny kritik*, tredje utgave (Viby: Kimære, 1989), 74. Erik Mørstad påpeker også i sin bok om visuell analyse at en sammenlikning av to kunstverk kan få frem nyanser og detaljer som man ellers ikke ville legge merke til, Mørstad, *Visuell analyse*, 55.

individuell forståelse av hvert enkelt av de tre arbeidene. Her vil jeg også komme nærmere inn på fortolkninger av verkene.

Ved å sammenlikne de tre aktuelle boksassemblagene med andre verk¹⁰ av kunstneren, vil jeg forsøke å finne ut om det går an å få øye på noen former for gjennomgående tematikk, tendenser i kunstnerens produksjon som også gjør seg gjeldende i de tre aktuelle verkene.

1.6 Kapittel 4 og 5: Teoretisk del

Kapittel 4 og 5 rommer oppgavens teoretiske del. Dette innebærer for det første at jeg i kapittel 4 lar meg inspirere av Charlotte Stokes' tilnærming til collager av Max Ernst i artikkelen "Collage as Jokework: Freud's Theories of Wit as the Foundation for the Collages of Max Ernst" i tidsskriftet *Leonardo* (1982). Her ser hun collagene i lys av Freuds begreper *fortetning* og *forskyvning*, i dette tilfellet hentet fra Freuds *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*. Det er de aktuelle mekanismene som estetiske virkemidler som er mitt hovedanliggende. Som Lars Sjøgren påpeker, kan man i denne monografien av Freud skimte en psykoanalytisk estetik.¹¹ Begrepet *fortetning* ser ut til å kunne vise til hvordan en sammenstilling kan fungere som en meningsenhet, mens *forskyvning* ser ut til å vise til en referensiell meningskjede. Sjøgrens refleksjoner rundt disse mekanismenes opphav i barnets opplevelse av lyst gjennom lek med ord gir imidlertid en pekepinn om forholdet mellom språkets dynamikk og collage eller assemblage som kunstnerisk medium. Dette temaet kunne det vært fristende å forfølge om oppgavens omfang hadde tillatt det.

Avslutningsvis, i kapittel 5, vil jeg undersøke verkene i lys av de retoriske tropene *metafor* og *metonymi*¹². Ifølge Jacques Lacan er dette begrepsparet synonymt med det nevnt ovenfor. Formålet med forsøket på å anvende disse tropene som betegnelser på de forskjellige måtene elementene er komponert på i verket, er å undersøke om dette kan utdype vår forståelse av hvordan elementene danner mening. Begge disse tilnærmingene skal tjene til å belyse arbeidenes dynamiske struktur, på hvilke måter elementene i det enkelte verk er i stand til å overskride sin opprinnelige betydning som approprierte, estetiske eller praktiske gjenstander, samt å danne stadig nye betydninger i samhandling med de andre elementene i kunstverket.

¹⁰ Dette gjelder også verk innenfor andre medier.

¹¹ Lars Sjøgren, *Freud: mannen och verket* (Stockholm: Natur och Kultur, 1989), 107.

¹² Og synekdoke som gjerne oppfattes som en underkategori under metonymi.

1.7 Nærlesning som metode anvendt på *Kalven, Om å skjære seg på dun og Formiddag, den vidunderlige lampen*

De to metodiske grepene i oppgaven vil altså være den komparative metode og nærlesningen. Disse to glir over i hverandre, slik at vi får det man kan kalle nærlesning gjennom kontekst. I *Ariadne*, kunnskapsbase for kulturfagene ved Universitetet i Oslo, kan man lese:

Nærlesning innebærer å forsøke å forstå meningsmangfoldet i et kulturelt uttrykk. Dette kan gjøres ved å undersøke kulturuttrykkets indre sammenheng og oppbygging. Samtidig er det viktig å sette det inn i relevante sosiale og historiske sammenhenger. Altså å sette undersøkelsesobjektet i sammenheng med andre kulturelle uttrykk, gjennom stadig å kontekstualisere og rekontekstualisere.¹³

I sin reneste form har imidlertid nærlesning som metode, sin opprinnelse i litteraturvitenskapen, innen den retningen som betegnes som nykritikken¹⁴. Jeg ser flere berøringspunkter mellom hvordan jeg forstår og dermed ønsker å nærme meg Gundersens tre boksassemblager, og den innfallsvinkelen til poesien som preger teoretikere innen denne litteraturvitenskaplige retningen, selv om min egen tilnærming vil være noe mer moderat.

Nykritikkens nærlesninger innebærer konkrete, tette lesninger der man søker å undersøke verkets unike, komplekse struktur. I likhet med nykritikernes innfallsvinkel til poesien er det også et sentralt anliggende for meg i den oppgaven å undersøke *hvordan* verket skaper sine effekter.¹⁵

Litteraturkritikerne som faller inn under betegnelsen nykritikere, legger vekt på at form og innhold opptrer som funksjonell enhet.¹⁶ I analyse og fortolkning av verket kan man ikke skille disse fra hverandre. Dette er også i tråd med min tilnærming til de tre aktuelle verkene. For øvrig er dette også et sentralt poeng i Freuds *Vitsen og dens forhold til det ubeviss-*

¹³ Kyrre Kverndokk, "Nærlesning", *Ariadne*, (Kunnskapsbasen for kulturfagene ved Universitetet i Oslo, mai 2009), på: <http://www.intermedia.uio.no/ariadne/Kulturhistorie/teori-og-metode/metode-og-materiale/nerlesing>

¹⁴ Nykritikken som retning innen litteraturvitenskapen oppsto som metode i mellomkrigstiden i møte med tidens komplekse, modernistiske lyrikk. Den var en reaksjon mot den rendyrkede historisk-biografiske tilnærmingen som kan synes å egne seg best når forfatteren er død, og man kan sammenholde verket med kunstnerens livsløp i sin helhet.

¹⁵ Intervju med litteraturviter Erik Bjerc Hagen, "Nærlesning som metode", publisert 21/6-2002 på *NRK.no – Teorier*, på: <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1941160.html>

¹⁶ Dette kan betraktes som et oppgjør med en arv fra gresk-romersk retorikk, der man tenker seg et på forhånd gitt innhold som bekles en mer eller mindre vellykket form, Jensen, *Den ny kritik*, 98.

te¹⁷, som danner utgangspunktet for analysen i oppgavens kapittel nr. 4. Dette framheves også som et sentralt poeng i Charlotte Stokes' artikkel som har inspirert til analysen i dette kapitlet.

Nykritikernes oppfatning av form og innhold som funksjonell enhet har også betydning for hvilket erkjennelsesteoretisk syn man anlegger på verket. For eksempel påpeker litteraturkritikeren Cleanth Brooks skapelsesprosessen som utforskning og erkjennelsesakt.¹⁸ Det som uttrykkes i verket, eksisterer ikke forut for dette, men blir til i kraft av og gjennom selve verkets forming.¹⁹ Det er også slik jeg forstår at Gundersen opplever den skapende prosess når han kommer med uttalelser som: ”Jeg utfordrer også meg selv, for jeg trodde ikke jeg kunne tenke mer enn jeg hadde ord til.”²⁰ Et av Jon Gundersens egne sitater som flankerer hovedteksten til katalogen til utstillingen *Ting* fra 2004, er: ”Et forsøk på å få svar på spørsmål som ikke er stilt.”²¹ Det å skape verkene må altså forstås som en form for forskning eller erkjennelsesakt. Dette burde oppfordre oss til å nærme oss dem som gåtefulle og mangetydige. Slik nykritikerne ser det, kan analyser og tolkninger bare oppfattes som en kanal inn i verket, ikke som endelige og uttømmende. Verket eksisterer ikke som en foruteksisterende tanke som kan etterspores, men bare slik det oppleves i sin dramafylte utfoldelse.²² Det er også med en slik fenomenologisk og ydmyk holdning jeg ønsker å nærme meg de tre aktuelle verkene.

Innen nykritikken oppfatter man verket som en organisk helhet av spenningsfylte motsetninger.²³ Dette litteraturkritiske grunnsynet kan også karakteriseres som en strukturalistisk tilnærming der man anser at ingen detalj kan tolkes isolert, men kun som aktør i verket som helhet.²⁴ Ifølge Johan Fjord Jensen kommer flere av nykritikerne tidlig i tanker om at en del av disse relasjonene ikke først og fremst er fastlagt i verket, men at de også blir til i betrakters møte med dette.²⁵ Dermed kan denne teoretiske retningen sies å være i berøring med ges-

¹⁷ Sigmund Freud, *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, overs. av Geir Farner (Oslo: Pax Forlag, 1994), 24.

¹⁸ Jensen, *Den ny kritik*, 86.

¹⁹ *Ibid*, 99.

²⁰ Mona Larsen, ”Humoristisk askeladd”(*Dagsavisen*, 2004, 5/11).

²¹ Line Ulekleiv, ”Utsikter fra en boks” Katalogtekst til utstillingen *Ting* (Oslo: Stenersenmuseet, 2004), 74, 75.

²² Jensen, *Den ny kritik*, 87.

²³ Nykritikkens hovedfokus er verkets indre oppbygning, som man oppfatter som en enhet som rommer en rekke indre spenninger mellom for eksempel enkeltelementer, plan og mindre helheter, Jensen, *Den ny kritik*, 104.

²⁴ Jensen, *Den ny kritik*, 107.

²⁵ *Ibid*, 104.

taltpsykologien.²⁶ Verket kan oppfattes som en helhet som oppstår gjennom ”gestaltninger”.²⁷ Nykritikerne anser at elementene i verket oppnår en kunstnerisk virkning gjennom samspill.²⁸ Det er nesten selvsinnlysende at approprierte bilder og gjenstander slik de er innlemmet i assemblagen, får sine betydninger gjennom deres sammenstilling med andre elementer i verket og deres roller innenfor helheten. På denne måten blir betydninger ikke statiske, men skifter alt etter som hvilke av verkets andre komponenter man ser dem i forhold til. Det er nettopp denne dynamikken som har gitt inspirasjonen til oppgave tittelen *Tingenes teater*: at assemblagens heterogene elementer, til dels trivielle bruksgjenstander, er i stand til stadig å få nye betydninger og roller gjennom sin samhandling i verket.

Gundersens tre assemblager ser i høyeste grad ut til å være i besittelse av det nykritikerne gir av hedersbetegnelser til deres foretrukne studieobjekt, som er mellomkrigstidens modernistiske lyrikk: kompleksitet, vidd, ironi, flertydighet²⁹ og spenninger.³⁰ Teoretikerne innen denne litteraturvitenskapelige retningen tenker seg at alle indre motsetninger balanseres i verket som helhet.³¹ Gundersens presise kompositoriske håndverk gir også inntrykk av at motsetningene løper sammen i en meningsfull helhet. Om syntese eller splittelse går seirende ut av spillet, blir likevel til syvende og sist opp til betrakteren å avgjøre

Retningslinjene for nærlesning innen nykritikken vektlegger verkets autonomi³² og advarer mot å blande inn forstyrrende elementer som forfatterintensjonen³³ eller å projisere egne følelser inn i verket.³⁴ Mine undersøkelser av de tre assemblagene i oppgaven tar imid-

²⁶ Dette er for øvrig et felt jeg gjerne skulle ha undersøkt nærmere i tilknytning til temaet for denne oppgaven, men som jeg denne gangen må la ligge.

²⁷ Jensen, *Den ny kritik*, 109.

²⁸ Antipositivistiske, lingvistiske og gestaltpsykologiske impulser kan dermed sies å løpe sammen i nykritikken, Jensen, *Den ny kritik*, 117.

²⁹ William Empson fremholder den typen flertydighet som rommer en fullstendig selvmotsigelse og avslører en total spaltning i dikterens bevissthet, Jensen, *Den ny kritik*, 81.

³⁰ Intervju med litteraturviter Erik Bjerc Hagen, publisert 21/6-2002 på *NRK.no – Teorier*: <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1941160.html>

³¹ Spenningsfylt likevekt er et kunstnerisk ideal innen nykritikken. Man anser at dette virkeliggjøres med størst styrke i tragedien, der livets uforenelige krefter og krav støter sammen i en spenningsfylt og forsoningsløs, men likevel meningsfull enhet, Jensen, *Den ny kritik*, 124.

³² Dette gjenspeiler disse teoretikernes sterke behov for å distansere seg fra den forutgående historisk-biografiske metodens dominans.

³³ Å ta hensyn til kunstnerens intensjon blir av Wimsatt og Beardsley betegnet som ”det intensjonale feilgrep”, ”The Intentional Fallacy”, Jensen, *Den ny kritik*, 91. Innen nykritikken anser man at verkets tanker ikke eksisterer noe annet sted enn i selve verket. Enten er intensjonen ikke realisert, eller den er realisert i verket, og det er da dette som blir studieobjektet. Uansett hva kunstneren har ment, har han skapt det han har skapt, og dette er den eneste kunstneriske virkelighet, Jensen, *Den ny kritik*, 97.

³⁴ ”The Affective Fallacy”, Jensen, *Den ny kritik*, 91. Elliot favoriserer en intellektualisert følsomhet som kan oppøves, Jensen, *Den ny kritik*, 98.

lertid ikke tilsvarende strenge hensyn. For det første lar jeg den strenge verksnære og formale lesningen suppleres av at jeg kontekstualiserer assemblagene i forhold til andre kunstverk. Dernest lar jeg kunstnerens egne uttalelser om hvilke tanker han selv har gjort seg i forbindelse med det enkelte av verkene, telle med i undersøkelsen, vel å merke uten at jeg tillegger disse noen privilegert rolle i fortolkningene. Når det gjelder å være tilbakeholden med hensyn til min egen emosjonelle respons i forhold til materialet jeg undersøker, kan jeg slutte meg til dette som et ideal. Jeg stiller meg imidlertid tvilende til at dette i praksis lar seg realisere fullt ut, eller om det ville være tjenelig i sin ytterste konsekvens. I tråd med hvordan jeg oppfatter de tre arbeidene, tillater jeg meg derfor å være personlig uten å bli privat.

Å teste ut teoretiske begreper på verkene slik jeg gjør det i kapittel 4 og 5, er nok heller ikke helt i henhold til nykritikkens ånd. Samtidig ser denne utprøvingen ut til å kunne framheve noen av de samme egenskapene som disse litteraturteoretikerne særlig har verdsatt i poesien: deres paradoksale natur og komplekse spenningsfylte struktur.

1.8 Kriterier for utvalg av kunstverk

Tidlig på 90-tallet presenterte det relativt nyopprettede Museet for samtidskunst blant sine nyervervelser *Kalven* (1980) og *Formiddag, den vidunderlige lampen* (1981) av Jon Gundersen. Det var gjennom disse to arbeidene jeg første gang stiftet bekjentskap med Gundersens kunstnerskap og hans assemblager i bokser.

Snaue 15 år senere fattet jeg fornyet interesse for Gundersens arbeider etter hans store retrospektive mønstring *Ting*. Dermed ble assemblagene til denne særegne norske kunstneren blant mine tematiske førstevalg da jeg skulle gå i gang med masteroppgaven i Kunsthistorie. Jeg bestemte meg for å se nærmere på hans boksassemblager, som er en slags tredimensjonale collager i esker. I likhet med kunstnerens collager har de et figurativt og fortellende preg, men omfatter flere elementer og en større semiotisk kompleksitet, i og med at de også rommer en rekke forskjellige bruksgjenstander. Rent fysisk erobrer de den tredje dimensjon: rommet. Jeg har ønsket å ta for meg et lite utvalg av bokser fra samme periode. Det har også vært et kriterium at disse skulle kunne vise til tre forskjellige måter Gundersen anvender boksen som utgangspunkt for assemblager på.

Det falt naturlig å ta med de to verkene ovenfor som allerede hadde fanget min interesse, og plusse på med et tredje fra samme periode. Valget falt da på *Om å skjære seg på dun*³⁵ (1980). Første gang var det å se på utstillingen *Skulptur Underveis* på Kunstnernes Hus i

³⁵ Som eies av investor og kunstsamler Leif Engh.

1980³⁶, senere på mønstringen *Ting*. I møte med disse verkene ble jeg raskt slått av at det som burde undersøkes nærmere var *hvordan* de kunne sies å produsere mening gjennom sammenstillingen av elementer.

1.9 Resepsjonen av Jon Gundersens verk

Det som er skrevet om Jon Gundersens arbeider hittil, er stort sett korte avisanmeldelser og små artikler. Det dreier seg for det meste om inntryksrapporter fra utstillinger og intervjuer med kunstneren, noe som kan gi en bred oversikt over Gundersens utstillingsvirksomhet. Det artige, rare og oppfinnsomme blir gjerne vektlagt. Eldre anmeldelser i lokalaviser fra småsteder er ved flere anledninger skrevet i en forarget tone og anklager kunstneren for å holde publikum for narr. Kritiske og analytiske betraktninger om Gundersens kunst finnes både i avisanmeldelser og katalogtekster, men det dreier seg likevel om kortfattede refleksjoner. Av de tekstene jeg har fått tak i om Gundersens kunst, er katalogteksten til utstillingen *Ting*³⁷ den mest omfattende.

Noe som stadig går igjen i anmeldelsene og artiklene, er at Gundersens verk settes i forbindelse med dada og surrealisme. Denne koblingen er allerede nevnt i Harald Flors anmeldelse av Gundersens debututstilling i Unge Kunstneres Samfund (UKS) i 1975: "[...] selv om effekten nærmest er surrealistisk, er utgangspunktet like så konkret og allment som klær det er uråd å holde orden og rede på [...] det hverdagslige (og sikkert selvopplevde) antar groteskt humoristiske former."³⁸

Typiske karakteristikk av Gundersen og hans kunst er: "nøkternt arbeidende surrealist"³⁹, "sterkt surrealistisk innslag [...] dadaisme og neodadaisme"⁴⁰, "i pakt med sine forgjengere i fransk surrealisme"⁴¹, "aner i den gamle fantasikilden dada."⁴² I forbindelse med en utstilling i Galleri K sier han: "Freud og surrealismene er arven min. Jeg vil overraske, bryte forventningene og skape nysgjerrighet. Tingene skal fungere som assosiasjonsobjekter. De skal kunne gi flere innfallsvinkler."⁴³

En av installasjonene der består av flere arkivskuffer, og i en av disse ligger Freuds *Jeg'et og det'et* sammen med Bretons *Det surrealistiske manifest*.

³⁶ Der kunne man også se *Kalven*.

³⁷ Ulekleiv, "Utsikter fra en boks".

³⁸ Harald Flor, "Avslørende og burlesk" (Dagbladet, 1975,14/10).

³⁹ Ulf Renberg, "Askeladden rydder på rommet" (Arbeiderbladet, 1991, 22/4).

⁴⁰ Erik Dæhlin, "Monotoni og forundring" (Aftenposten, 1985, 12/2).

⁴¹ Harald Flor, "Under tingenes trykk" (Dagbladet, 1989, 17/11).

⁴² Flor, "Video og vidd" (Dagbladet, 1997, 13/6).

⁴³ Inger Bentzrud, "Jeg fant, jeg fant!" (Dagbladet, 1985, 18/1).

Denne tendensen i resepsjonen til å se Gundersens arbeider i sammenheng med dada og særlig surrealisme vil til en viss grad prege mine lesninger av verkene, idet jeg vil belyse enkelte elementer og konstallasjoner i arbeidene ut fra sentrale temaer innen denne kunstbevegelsen.

1.10 Forskningshistorie

Det har ikke vært mulig å spore opp tekster av andre forfattere som dreier seg utelukkende om hans boksassemblager og dermed heller ingen tekst som dreier seg spesifikt om de tre verkene jeg konsentrerer meg om i oppgaven. Sånn eksisterer det ingen forskningshistorie når det gjelder de aktuelle verkene. I stor grad har det derfor vært nødvendig å støtte seg til tekster som er skrevet om beslektete kunstuttrykk.⁴⁴

1.11 Kilder

Aller først har det selvsagt vært nødvendig å oppspore og studere de tre kunstverkene i original. *Formiddag, den vidunderlige lampen* har hengt framme i Museet for samtidskunst i den perioden jeg har arbeidet med oppgaven. Konservator Randi Godø ved Nasjonalmuseet har latt meg få et gjensyn med *Kalven. Om å skjære seg på dun* befinner seg i foretningslokalene til eieren av verket, kunstsamler og investor Leif Engh i Oslo. Her har jeg fått anledning til å fotografere og se på arbeidet. For øvrig har Engh også latt meg få del i sine synspunkter på det bestemte verket og Gundersens kunstnerskap generelt.

En kilde av avgjørende betydning har vært samtalene med Gundersen selv, der han har meddelt sine tanker vedrørende arbeidsprosesser og enkeltverk. Andre muntlige kilder har vært kunsthistorikerne Hans- Jacob Brun og Steinar Gjessing, som hver især har utvidet min forståelse av Gundersens kunstneriske produksjon.

1.12 Skriftlige kilder/litteratur

Utklippssamlingen i Nasjonalmuseets bibliotek har kunnet bidra med en rekke avisanmeldelser av Gundersens utstillinger og utsmykninger fra 1975 og fram til i dag. Jon Gundersen har latt meg få se hans private utklippssamling, som rommer avisanmeldelser og katalogtekster. Kunstneren har også gitt meg tre kataloger fra separatutstillinger.⁴⁵ Den første av disse er skrevet i forbindelse med utstillingen *Skulptur/Ting* på Galleri K i 1985. Forfatteren er kunsthistoriker Hans Jacob Brun. Det er en kortfattet, men poengtert tekst på to sider der Brun

⁴⁴ Først og fremst andre assemblager.

⁴⁵ De samme tre som er å finne i Nasjonalmuseets bibliotek.

framhever Gundersens evne til å presentere oss for overraskende og lattervekkende paradokser.

Tekst nummer to er av Wenche Volle, skrevet i forbindelse med utstillingen *Et steinkast fra virkeligheten* (1999) i Kunstnerforbundet. Denne utstillingen viste en serie mobiltelefoner presentert sammen med etterlikninger av steinalderøkser, begge hugget ut av Gundersen i bergarten groruditt. Volle ser dette som et ”milleniumsprosjekt”, en refleksjon over tiden på tampen av 1900-tallet og et slags møtepunkt mellom objektkunst, konseptkunst, arkeologi⁴⁶ og geologi.

Den tredje katalogteksten er den lengste. Den er forfattet av Line Ulekleiv i forbindelse med Gundersens store retrospektive utstilling *Ting* ved Stenersenmuseet og Bergen kunstmuseum i 2004.⁴⁷ Denne teksten kan sies å kontekstualisere Gundersens produksjon i forhold til det man kan betegne som assemblagemediets historie. Den er nok den skriftlige kilden som kommer nærmest opptil mitt tema, i og med at utstillingen fokuserte på Gundersens arbeider innen assemblage. Nærværende oppgave er delvis inspirert av Ulekleivs katalogtekst i den forstand at den undersøker nærmere enkelte av de forbindelsene hun skisserer mellom Gundersens arbeider og andre kunst- og idéhistoriske referanser.

I denne oppgaven skal de tre assemblagene som sagt også ses i forhold til historien for assemblagemediet generelt, for på denne måten å synliggjøre hvordan Gundersen ut fra dette perspektivet kan sies å benytte seg av velkjente strategier, samt hvilke effekter disse kan sies å ha. Som utgangspunkt er det naturlig å orientere seg i Diane Waldmans grunnleggende verk *Collage, Assemblage and the Found Object*, skrevet i forbindelse med en stor utstilling ved Solomon R. Guggenheim Museum i New York i 1988.⁴⁸ Boken gir en bred oversikt over disse relaterte uttrykksformene innen sine respektive ”ismer” opp gjennom det 20. århundret. Brandon Taylors *Collage, The Making of Modern Art* dekker til en viss grad samme felt, men er mer ensidig rettet inn mot collage. Katalogen til utstillingen *Forty Years of California Assemblage* gir innblikk i utviklingen av denne typen uttrykk på vestkysten i USA fra 1950-tallet, som kom til å øve en bred påvirkning internasjonalt.

På USAs østkyst er Joseph Cornell en innflytelsesrik kunstner innen assemblage som har spesialisert seg på å lage boksassemblager. Gundersens assemblager har en del til felles

⁴⁶ Dette momentet blir også nevnt av Line Ulekleiv, som skriver i katalogen til utstillingen *Ting*: ”Gundersens kunstpraksis arter seg til tider som en parallell til geologi og arkeologi, vitenskaper som forholder seg til objekter som spor i større systemer” Ulekleiv, ”Utsikter fra en boks”, 12.

⁴⁷ Forordet er skrevet av direktørene for de respektive museer, Selene Vendt og Audun Eckhoff.

⁴⁸ ”Aspects of Collage, Assemblage and the Found Object in Twentieth-century Art”, våren 1988, Diane Waldman, *Collage, Assemblage and the Found Object* (New York: Harry N. Abrahams Inc., 1992), 7.

med Cornells, både i måten de er laget på og det visuelle uttrykket. Sentrale verk om denne kunstneren, jeg har fordypet meg i, er Diane Waldmans *Joseph Cornell, Master of Dreams* (2002) og *Shadowplay, Eterniday* av Vine, Lehrman, Hopps og Cornell (2003). Når det gjelder assemblagemediets historie ellers, har det vært relevant å gå nærmere inn på enkelte ismer som dadaisme, surrealisme og popkunst.

Litteraturtilfanget jeg har benyttet meg av i arbeidet med oppgaven, er altså til dels preget av en ambisjon om å se verkene i en kunsthistorisk kontekst og spore deres aner tilbake til de opprinnelige avantgardebevegelsene på begynnelsen av 1900-tallet via de neo-avantgardistiske strømningene fra 50- og 60-tallet. Undersøkelsen av disse røttene er også motivert av at Gundersen selv fremhever Freud og surrealismen som viktige impulser⁴⁹, og at et slektskap i arbeider, både med dadaisme og surrealisme blir trukket fram av så mange kunsthistorikere og -kritikere.

I forhold til assemblage-historien i Norge har jeg funnet en del stoff i Gerd Hennums bok *Med kunst som våpen, unge kunstnere i opprør 1960–1975* så vel som i Nora Nerdrums hovedfagsoppgave fra 2007, *"Bildene er mitt våpen": en analyse av GRAS-gruppas silketrykk med fokus på ideologi*, som også omtaler 60-tallets eksperimentering med hybride billedmedier. Jubileumsboken for Kunsternes Hus, *Kunsternes Hus, 1930-1980*, tilrettelagt av Steinar Gjessing, har kunnet bidra med informasjon om hvordan en ny åpenhet overfor medieover-skridende kunst kom til uttrykk her mot slutten av 60-tallet. Boken *1968, Opprør og motkultur på norsk* av Tor Egil Førland Og Trine Rogg Korsvik har kunnet gi utdypende informasjon om Kjartan Slettemarks materialbilder. Øystein Ustvedts magistergradsavhandling fra 1994, *Figur og fragment, Bjørn Ransves malerier 1963–1986* rommer relevante betraktninger rundt situasjonen for de unge kunstnerne på 1960-tallet i Norge. Dessuten har katalogen for Høstutstillingen i 1978 kunnet bidra med interessant stoff. Utstillingen rommet en egen tema-utstilling viet collage og assemblage. Katalogen presenterer et tilbakeskuende blikk på slike medier i norsk sammenheng. Jon-Ove Steihaugs artikkel "Andre teknikker – et alternativ til 'Det norske maleriet'" i *Norsk Kunstårbok 1993/94* kaster et skråblikk på den generelt stemoderlige behandling arbeider i diverse "mixed media" har fått her til lands så sent som på begynnelsen av 1990-tallet.

Undersøkelsene av arbeidene i forhold til Freuds begreper *fortetning* og *forskyvning* i kapittel 4 har gjort det relevant å sette seg litt nærmere inn i Freuds skrifter. Som innføring i

⁴⁹ Bentzrud skriver: "To av bøkene i skuffene er gode holdepunkter i forståelsen av Gundersens arbeid: André Bretons *Det surrealistiske manifest* og Sigmund Freuds *Jeg'et og det'et*". Så siteres Gundersen igjen: "Freud og surrealistene er arven min, ja [...]", Bentzrud, "Jeg fant, jeg fant!", 1985.

feltet har for eksempel Atle Kittangs bok *Freud*, kunnet være til hjelp. Det har ellers også vært nødvendig å fordype seg i Freuds *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* og *Drømmetydning*. Lars Sjøgrens bok *Sigmund Freud, Mannen och Verket*, har kunnet bidra med en utdypning av den psykoanalytiske forståelse av hvordan vitseteknikkene opererer, som man kan se en parallell til i hvordan Gundersens assemblager kan sies å oppnå sine effekter. I *Art and Psychoanalysis* presenterer Laurie Schneider Adams eksempler på hvordan Freuds aktuelle mekanismer kan påvises i billedkunst.

Når det gjelder spørsmålet om å søke etter ekvivalenter til metaforer og metonymier i verkene, har det vært nødvendig både å lete opp definisjoner av disse begrepene og å studere relevant litteratur. Blant annet har jeg funnet nyttig stoff om emnet i temanummeret av tidskriftet *Agora* som tar for seg begrepet metafor. Jeg har også sett på magistergradsoppgaven til en av bidragsyterne her, *Metafor, en begrepsutvikling* av Gard O. Frigstad.

Første kapittel av Christopher Tilleys *Metaphor and Material Culture* inneholder en oversiktlig og klar historisk og teoretisk redegjørelse for metafor-teori. Den kjente boken *Hverdagslivets metaforer* av George Lakoff og Mark Johnson redegjør for metaforenes fundamentale rolle som tanke- og orienteringsverktøy for menneskene. Ifølge disse forfatterne er vi avhengige av metaforene for å kunne tenke og snakke om en virkelighet vi langt på vei er henvist til å forstå ut fra vår egen kroppslige konstitusjon i verden. Dette gir interessante innspill til hvordan Gundersen kan sies å vise til immaterielle størrelser gjennom konkrete gjenstander.

I Roland Barthes' klassiker *Mytologier* har jeg sett en parallell til Gundersens assemblager, i hvordan forfatteren avdekker de uttalte signalverdiene, konnotasjonene som knytter seg til diverse produkter fra samtiden. På liknende vis benytter Gundersen seg bevisst av hvilke assosiasjoner forskjellige objekter er i stand til å vekke innen vår felles kultur.

I forhold til oppgavens metodekapittel har jeg søkt å finne informasjon om nærlesning som metode slik den har sin opprinnelse i nykritikken, i Johan Fjord Jensens bok om emnet, *Den ny kritikk*, dessuten i et intervju med førsteamanuensis ved Universitetet i Bergen, Erik Bjerck Hagen som er publisert på *NRK.no – Teorier*, som gir det som ser ut til å være en oversiktlig og dekkende gjennomgang av denne litteraturvitenskapelige retningen og metoden.

2 Presentasjon av verkene

2.1 Billedbeskrivelse: *Kalven* (1980)

Verket *Kalven* (Illustrasjon n. 1) måler 67 x 62 x 16 cm og er innkjøpt av Museet for samtidskunst i 1990. Det dreier seg om en assemblage utformet i en gammel og værbitte kasse av tre uten lokk. Kassen⁵⁰ har en rammeliknende kant, mens åpningen er dekket av glass. Med sine flate dukketeaterkulisser, pappfigurer og andre gjenstander plassert i ulike plan innover i boksen framtrer assemblagen som en teaterscene i miniatyr, der scenen framstiller illusjonen av et underlig skoglandskap.

Bakgrunnen i hele boksen dannes av et rundt kongeblått stjernekart, som her blir til en nattlig himmel overstrødd med stjerner. Øverste del domineres av kartet, omrammet av buete dukketeaterkulisser som forestiller løvtrær.⁵¹ Mellom kulisser og stjernekart øverst i bildet henger tre velbrukte murersparkler med håndtakene ned. Sparklene danner store tungeaktige former mot kartet. To rader av kulissetrær med knudrete røtter og grener er plassert tvers over nederste del av bildet. Løvkronene er kuttet tvert av, slik at denne ”skogen” markerer en rett linje tvers over boksen. Trærne står på en smal stripe småkupert landskap der to slanke furustammer deler nederste del av assemblagen på midten. På venstre side av de to midtre furustammene, mellom de to nedre radene av kulissetrær, står en liten dukkestol i tre. Ytterst på denne står et bitte lite par i papp, detaljert tegnet og fargelagt med akvarell. Opprinnelig har disse figurene tilhørt samme dukketeateroppsetning som trærne. De er ørsmå og får dukkestolen til å framstå som overdimensjonert. Viktoriansk kledde holder de hverandre i hendene, der de med rak holdning ser ut til å skue oppover i retning av et farge fotografi⁵² av et dødt kalvefoster som befinner seg på motsatt side av de to furustammene, rett oppunder furukronene. Fotografiet er festet til et objekt som er limt på stjernekartet, slik at det står ut fra dette. Sånn ser kalven ut til å sveve i løse luften opp mot løvkronene. På fotografiet kan vi se at fosteret ligger på hvit gjennomsiktig plast. Vi ser også at noen har skåret et snitt i siden på den, som sannsynligvis er påført under dissekeringen av kua. Bildet viser at kalven fortsatt er festet til fostersekken med navlestrengen. Innvoller og hinner fra kua omgir kalven.

⁵⁰ Gundersen har selv omtalt dette verket som en kasse i våre samtaler, men i og med at kassen har ramme-kant bør det kanskje også tas forbehold om at det også kan oppfattes som en assemblage i glass og (dyp) ramme.

⁵¹ De sirlig håndmalte dukketeaterkulissene er funnet i en container i Bygdøy allé og har ifølge Gundersen antakelig vært brukt i en dukketeateroppsetning av Ibsens *Brand*. Samtale med Gundersen 17/1-2007.

⁵² Det dreier seg om et foto tatt av Gundersen selv i forbindelse med et utsmykningsoppdrag på Norges veterinærhøgskole. Samtale med Gundersen, 2006.

Om vi går nærmere inn på detaljene i verket, kan vi få med oss alle komposisjonens finesser. Stjernekartet er ikke festet flatt i bunnen av boksen, men buer derimot innover og gir billedrommet dybde. Kartet har vært brettet, og brettekantene ser ut som meridianer på en globus, om man ser bort fra at de krummer seg konkavt i stedet for konvekst. De tre murer-sparklene av tre er plassert med håndtakene hengende ned. De er avkuttet og festet inn under boksens øvre rammekant. Sparklenes tungeaktige håndtak peker ned mot venstre, der de henger ved siden av hverandre, men i hvert sitt plan innover i boksen. Det er interessant å merke seg at former og farger i den nesten gjennomsiktige kalven, samt hinner og innvoller som omgir den, korresponderer med den lyse, varme kuløren i treverket, furutrærnes åreaktige stammer og grener, samt fargen på stjerner og planeter i bakgrunnen. Det slitte trematerialet går igjen i kanten på treboksen, i sparklene og dukkestolen. Samtidig blir det imitert i dukketeaterkulissenes trestammer.

Det er mye bevegelse i bildet. Stjernekartet er sirkelformet, og flere av de andre elementene som kalven, sparkelhåndtakene og dukketeaterkulissene angir halvsirkler i komposisjonen. Håndtakene og kalvekroppen skaper en buet bevegelse fra midten mot høyre og sparkelhåndtakene fra midten mot venstre. Sammen med det sirkelformede stjernekartet i bakgrunnen, der navn på himmellegemer er skrevet langs sirkelens kurve, gir dette en dynamisk suggererende virkning, som et urverk med tannhjul i rotasjon.

2.2 Billedbeskrivelse: *Om å skjære seg på dun* (1980)

Verket *Om å skjære seg på dun* (illustrasjon n.2) måler 24 x 19,5 x 5 cm og er i privat eie⁵³. Assemblagen *Om å skjære seg på dun* er satt sammen av objekter som er montert flatt lag på lag i esken. Sånn sett fremstår assemblagen nesten som en todimensjonal collage om man ser bort fra boksens og de andre gjenstandenes romlighet. Denne assemblagen framtrer som et fragmentarisk erindringsbilde i sin tvetydige sammensetning av brevark, bruksgjenstander og fotografier. I motsetning til de andre to boksene som behandles i oppgaven, kan denne lukkes, noe som forsterker inntrykket av noe dulgt og hemmelighetsfullt.

Om å skjære seg på dun er laget i en gammel marineblå arkivboks av papp. Både inn-siden av lokket og bunnen av esken er benyttet som billedflate. I lokket er det limt på en side fra et gammelt brev. Til tross for at brevarket har vært utsatt for fuktighet og dermed nærmest er utvannet og uleselig, kan man skimte konturene av den sirlige løkkeskriften. På midten av arket er det limt på et eldre sorthvitt fotografi fra et privat album, Dette lille fotografiet er

⁵³ Verket eies av investor og kunstsamler Leif Engh, i Oslo.

overeksponert, slik at motivet nesten forsvinner i lyset. Vi kan likevel skimte en kvinne kledd i mørkt skjørt og lys bluse liggende henslengt med bena utstrakt på en stor gressplen mot tunge løvkroner i bakgrunnen, muligens i en park. Hun har hendene bak nakken og ser ut til å være i passiar med en mann i lys dress og mørkt slips som står litt lengre bak på hennes høyre side. Fotografiet er omrammet av et gebiss som er limt på nedre del i en nedadvendt bue. På hver side av tannprotesen er det montert en hvit fjær, som sammen gjentar protesens u-form. Under fotografiet ser man et fragment av et annet brev, der skriften til dels er lesbar. Helt nederst er det anbrakt en avkappet bit av en sprukken og gulnet plastikklinjal.

Bunnen av arkivboksen er dekket av marmorert papir med bølgende sjatteringer i rosa, lilla, hvitt og lyseblått. Tre vertikale objekter danner hovedmotivet her: en lyseblå tannbørste; et smalt sorthvitt fotografi av en ung og spenstig kvinneakt i kontraposto, samt en åpen rektangulær pudderdåse med speil i lokket og pudderkvast med en liten blå blomst. Kvinnen snur hodet bort, så ansiktet forblir skjult for betrakteren. Busten på tannbørsten og hodet hennes vender samme vei, mot høyre, i retning av speilet. Under kvinnens føtter, der sålene halvveis er avkuttet, er det festet et barberblad, og under pudderkvasten er det limt på en gardinring i grått metall som er forbundet med barberbladet av en tynn metalltråd. At pudderdåsen er gammel, kan man blant annet se av det anløpne speilet. Selve pudderet er for lengst brukt opp; man kan så vidt bare ane en smal rand langs kanten av dåsen.

Assemblagen er nøye komponert, både formalt og fargemessig. Det blå i det marmorerte papiret går igjen i tannbørsten og blomsten på pudderkvasten. Den utviskede skriften på brevarket gir også en lys blå tone. Det rosa i det marmorerte bakgrunns papiret gjentas i det kunstige takkjøttet på gebisset.⁵⁴

I lokket av boksen er også komposisjonen av elementene nitidig utført: det blasse fotografiets nøyaktige plassering i midten på nederste halvdel av brevet, gebissets hesteskoform som så vidt omrammer nedre halvdel av fotografiet. På hver side av gebisset skaper de hvite fjærene skråstilte former. De samme bevegelsene gjentas av den utviskede løkkeskriften i bakgrunnen, der skriften vekselvis skrånar mot høyre og venstre, og av vinklingen på den liggende kvinnens føtter og albuer.

Bølgeformene på papiret samsvarer med aktfotografiets myke kurver, hvordan de hvite fjærene bukter seg over brevarket, og med fallen i kvinnens hår. Formen på tannbørsten repeterer den blygt bortvendte kvinneaktens svai. Under det overeksponerte fotografiet, mellom dette og linjalen, er det altså limt på en liten del av nok et brev, denne gangen ikke utvis-

⁵⁴ Disse fargetonene ser ut til å harmonere godt med andre farger i boksen: nyanser av gult (linjal), brunt (pudderdåsens ramme) og grått (fotografiene og gråtoner i fjærene).

ket av vann. Siden det dreier seg om et fragment og det også til dels er dekket både av gebisset, fjærene og linjalen, er det likevel bare delvis leselig: ”Hjertelig ... god reise! Her er alt som vanlig. Samfundet ... et meget godt besøkt møte med Sigrid Undset ... imidlertid skuffet. Dessen virket forbausende sikker og god. Hilsen W.”

2.3 Billedbeskrivelse: *Formiddag, den vidunderlige lampen* (1981)

Verket *Formiddag, den vidunderlige lampen* (illustrasjon n. 3) måler 77 x 72,5 x 10 cm og er innkjøpt av Museet for samtidskunst i 1990. Dette er en assemblage i en relativt stor rektangulær boks uten verken lokk eller glass, men derimot tapetsert med papiret fra en reklameplakat fra 1960-tallet⁵⁵. Dermed gis motivet på plakaten en tredimensjonal karakter. Dette sammen med enkle tilføyelser gir et inntrykk av at assemblagen formår å ”spinne videre” på det formessige raffinementet som allerede eksisterer i reklameplakaten.

Reklametegningen framstiller torsoen av en ung og blond kvinne med husmorforkle som står i et vindu og løfter persiennene fra hverandre med overdrevent lange og slanke armer og små hender med lange rød-lakkerte negler. Kunstneren har skåret ut ansiktet fra den opprinnelige tegningen. I stedet finner vi en skråstilt rektangulær åpning. Gjennom denne ser vi et annet fjes som øyensynlig er limt fast i bunnen av boksen. Det er akkurat litt for stort i forhold til størrelsen på åpningen og later til å være hentet fra en sorthvit reproduksjon av et gammelt maleri som viser ansiktet av en ung pike. Blikket hennes er vendt skrått opp mot høyre. Det blonde håret, og haken på kvinnen som er tegnet på den opprinnelige reklamen, er igjen og omrammer barneansiktet som er tilføyd. Vinduet med kvinnefiguren ser ut til å være sterkt opplyst av solskinn. Armbevegelsene til kvinnen virker kunstige og karikerte. Det er som om hun står og signaliserer noe ved hjelp av tegnspråk, der hun med håndbaken over hodet løfter opp persiennene med høyre hånd. Gesten kan minne om å gjøre honnør. Med den venstre hånden hengende over persiennesprossene i brysthøyde holder hun dem nede. Sånn danner det seg en rombeformet åpning som kvinneskikkelsen ser ut av.

Bak hodet hennes, til høyre i bakgrunnen, sees to vinduer i skarp vinkel, også disse med persiener. Vinduene er omrammet av et solgult felt. Ettersom de møtes i et hjørne og persiennene er tegnet som tynne striper i sort og hvitt, kan de også minne om sidene i en oppslått bok eller en avis. Foran dem befinner det seg et lite stueinteriør bestående av to lenestoler⁵⁶ og et lavt bord med en liten lampe med rød skjerm, alt plassert oppå et gult kvadratisk

⁵⁵ Et funn kunstneren har gjort i en nedlagt persiennefabrikk på Bogstad i Oslo. Det dreier seg høyst sannsynlig om en reklame for persiener. Samtale med kunstneren, 2006.

⁵⁶ Den ene kjenner vi igjen som Arne Jacobsens ”Egget” fra 1959.

felt, kanskje et teppe. Det er bare det lille møblelementet og den skarpe vinkelen på vinduene i bakgrunnen som indikerer at den unge kvinnen befinner seg i et rom. Ellers er hun omsluttet av en sterk monokromatisk grønnfarge. Vi kan ikke få øye på om hun har en underkropp, men ser bare torsoen. Fargene på plakaten er i hovedsak grønt og hvitt, med mindre innslag av rødt, gult, oransje og svart.

Denne assemblagen, i likhet med *Kalven*, er laget slik at motivene befinner seg i forskjellige plan i boksen. Motivet med kvinnen og interiøret hentet fra plakaten, befinner seg helt ytterst, slik at det forsegler de øverste to tredjedeler av boksen. Det er imidlertid laget flere rom i boksen. Den første er det rektangulære hulrommet som befinner seg der ansiktet på reklamekvinnen skulle vært. Til venstre i nedre halvpart av boksen er det en nisje. På en hylle trukket med rødrotete voksduk, står det et hvitt sausenebb med hanken til høyre mot en blå-grønn bakgrunn. Hyllen fortsetter tvers over boksen og stikker et godt stykke ut fra den på høyre side. Ytterst på denne utstikkeren er det plassert en flaske gammeldags sølvpussemiddel av merket ”Star” inntil en rødrotete pusseklut, et kjøkkenhåndkle som henger ned fra hyllen i en vifteform.

Under den delen av hyllen som befinner seg inni boksen, danner det seg et åpent rom som omfatter litt mer enn en tredjedel av assemblagen. Det har samme ensfargete blå-grønne bakgrunn som vi finner bak sausenebbet, bare avbrutt av en tversgående hvit stripe lik persiennespilene over.

2.4 Sammenfatning – drøfting av funn og observasjoner

Det er en rekke fellestrekk mellom disse tre assemblagene av Jon Gundersen. Alle tre er laget i bokser, de inneholder alle gjenstander eller elementer av eldre dato, og de har funksjon av å være små tablåer eller titteskap. Man ser inn i intime små verdener med rom og overraskelser. Alle de tre arbeidene er figurative i den forstand at de rommer gjenkjennelige motiver og fysiske gjenstander. Menneskeskikkelser er dessuten til stede i alle tre verk, enten representert ved fotografi⁵⁷ eller andre approprierte motiver (trykte eller malte). Paret ser ut til å gå igjen som sentralt tema i hvert fall i *Kalven* og *Om å skjære seg på dun*. Mannen kan også sies å være implisitt i *Formiddag, den vidunderlige lampen*.

Opplevelsen av den narrative forbindelsen mellom komponentene i disse verkene har sammenheng med den nitidige og nøyaktige komposisjonen. Det er bygget bro over kontrastene ved hjelp av visuelle virkemidler, som likhet i farger, valører og det systematiske i retninger som preger komposisjonene. For det første har de gjenstandene og bildene Gundersen

⁵⁷ Fotografier er sentrale bestanddeler både i *Kalven* og i *Om å skjære seg på dun*.

har plukket ut for den enkelte assemblage, som regel noe til felles til tross for sine forskjeller. De hører på en måte til samme kategori, for eksempel: *Kalven* – natur/treverk; *Om å skjære seg på dun* – intimsfære/ toalettsaker; og *Formiddag, den vidunderlige lampen* -- hjem/kjøkken. Innen den enkelte assemblage er gjenstandene ofte fra noenlunde samme tids-epoke, og det finnes en sammenheng i materialvalg og fargeholdning.

I en forstand er alle tre verk papirarbeider, men Gundersen selv har ikke tegnet eller malt i noen av motivene. I *Kalven* har kunstneren imidlertid innlemmet en annen persons originale håndmalte motiver i form av håndmalte kulisser og pappfigurer som opprinnelig har inngått i en dukketeateroppsetning. I *Kalven* og *Formiddag* eksisterer det romlige plan som trekker betrakteren innover i boksen. Tilstedeværelsen av motiver i ulike dimensjoner bidrar også til å gi romfølelse i alle tre verk.

Assemblagene er fortellende og poetiske i sin uttrykksform. Det kan virke som om det eksisterer litterære referanser i samtlige arbeider: *Kalven* rommer dukketeaterfigurer fra en oppsetning av et Ibsen-stykke, *Om å skjære seg på dun* flere brevfragmenter hvorav ett nevner Sigrid Undset, og dessuten minner selve arkivboksen og det marmorerte papiret på innsiden om skikkelsen av en bok. *Formiddag* har referanser til eventyret om ”Aladdin og den vidunderlige lampen” fra *Tusen og en natt*.

I alle tre verk er det også en sammenheng mellom verkets tittel og de fysiske elementene i arbeidene. I *Kalven* kan tittelen sies å referere konkret til et farge fotografi av et dødt kalvefoster. I *Formiddag, den vidunderlige lampen* ser vi en liten lampett med rød skjerm, mens det er formen på sausenebbet som minner mest om Aladdins lampe i Scheherazades fortelling; pussemiddel og klut kan vise til det å gni på lampen. I *Om å skjære seg på dun* finner vi både små hvite fjær og et barberblad.

Det oppfattes gjerne som et typisk postmoderne grep å befatte seg med metafiksjon, at et verk problematiserer seg selv via metareferanser. Dette innebærer at de illusjonsskapende elementene skal være kontradiktoriske; de skal tydeliggjøres og samtidig bli motarbeidet av elementer som fratar oss troen på fortellingen, så vi blir i villrede. Allerede bruken av hverdagsgjenstander i et bilde har en slik effekt. Gjenstandene kan ikke hvile i illusjonen, men befinner seg i et ustabil felt mellom fiksjon og virkelighet. Dette er selvsagt et moment som kan sies å være karakteristisk for assemblage i sin alminnelighet og dermed også er felles for de tre assemblagene denne oppgaven tar for seg.

Det er imidlertid også klare forskjeller mellom Gundersens tre arbeider: Både *Kalven* og *Formiddag, den vidunderlige lampen* er konstruert som veggskap uten lokk, mens *Kalven* er dekket av en glassrute. Det er altså ikke lagt glass over de to andre, men i *Formiddag*, er til

gjengjeld to tredjedeler av boksens hulrom forseglet med papir. *Om å skjære seg på dun* er til forskjell fra de to andre, ikke ment å skulle henge på en vegg. Arkivboksen kan åpnes og settes fram på samme måte som et bordalter⁵⁸ eller behendig lukkes og gjemmes bort.

Rent kompositorisk ser man likheter og ulikheter. *Kalven* er laget som et scenebilde, der elementene er montert i flere lag og kaster skygge på hverandre. *Formiddag, den vidunderlige lampen* er også utformet i flere plan ved at deler av boksen delvis er tildekket av papir. Hyllen som fortsetter utenfor selve boksen og danner en utstikker der det er plassert pussemiddel og klut, skaper en åpning ut mot verden, mens det foregår et spill av avdekning og tildekning innenfor selve kassen. Mens de andre to assemblagene er satt sammen av et større antall forskjellige bilder og gjenstander, er *Formiddag, den vidunderlige lampen* den eneste av de tre der boksen er dominert av et enkelt sammenhengende bilde (reklameplakaten), som er endret ved utelatelse og tilføyelser av elementer.

I *Om å skjære seg på dun* er papir og gjenstander arrangert flatt, lag på lag, i lokket og i bunnen av esken. Det benyttes klare horisontale og vertikale retninger, noe som for øvrig også for en stor del gjelder *Formiddag, den vidunderlige lampen*, mens *Kalvens* komposisjon vel så mye er preget av diagonal- og sirkelbevegelser.

2.5 Første fortolkninger

Anvendelsen av hverdagslige bruksgjenstander i assemblagen forutsetter vår emosjonelle investering i gjenstander som omgir oss. Gundersen forsøker å vise til den følelsesmessige forståelsen av tingene ved hjelp av sammensetningen av objekter. Selve boksen danner også selvfølgelig noe av forutsetningen for at vi forstår sammenstillingen av heterogene elementer som betydningsbærende.⁵⁹ Denne omramningen bidrar altså til at vi begynner å se etter sammenhenger mellom elementene som befinner seg innenfor.

2.6 Første fortolkning av *Kalven*

Bruken av elementer fra hverdagen utenfor rammen er satt sammen som et slags puslespill, noe som gjør at assemblagen kan minne om en rebus eller gåte der illusjon og virkelighet sammenblandes og konfronteres.

Selve måten bildet er skapt på – montasjen – skaper en intellektuell distanse til underet eller tragedien som utspiller seg. Dette medvirker til en slags ”understatement”, som gjør det hele enda mer virkningsfullt. Bruken av det runde stjernekartet som himmel kan gi en opple-

⁵⁸ En parallell Gundersen selv har bemerket i en samtale 17/1-2007.

⁵⁹ Se Ulekleiv, ”Utsikter fra en boks”, 12.

velse av verket som et drama som på samme tid er dypt eksistensielt og ironisk. Universet som skolemessig og saklig idé og begrep møter de to pappfigurenes kontemplasjon og lengsel i møte med ”verdensaltet”. Bildet står og vipper mellom motsetningsfylte tendenser som hele tiden holder hverandre i sjakk: det romantiske, lyriske og vakre, og det vonde, rare, komiske og absurde. Det pussige kommer av all illusjonismen, det flate og av dimensjoneringen: at paret er så skjørt og lite i forhold til kalven og stolen.

Galaksens himmellegemer er akkurat like tydelige og nærværende som livet som utspiller seg under furukronene, der man kan telle nesten hver barnål. Dette skaper en slags svimmel uhygge av eksistensiell utsatthet. De tungeaktige håndtakene på murersparklene leder tankene hen til store komethaler som kommer dansende over himmelen. Deres feiende bevegelse og store, enkle former mot stjernekartet gjør at de kan framstå som truende elementer i boksens univers. Samtidig kan de også tolkes i komisk retning som kjempemessige jur.⁶⁰ Tittelen på verket, *Kalven*, indikerer at kalveskikkelsen er ment å skulle forstås som en nøkkel til verket. I assemblagen kan det se ut som om kalven befinner seg flytende rundt i en ”universets livmor” i selve Moder Jords skjød, med sparkelhåndtakenes store spener hengende høyt over seg på stjernehimlen som en slags veldig guddom, potensielt livgivende eller truende.

Gundersens selv uttaler om verkets tematikk at det dreier seg om et stjerneskudd som bilde på en abort, noe som jo også er et aspekt ved det døde kalvefosteret. Plasseringen av det lille paret i forhold til kalven ser da ut til å kunne gi dem rollen som foreldre, sørgende eller undrende. Slik kan verket også vise til det tragiske transformert til noe vakkert. Sirkelen som dannes av stjernekartet kan stå for noe helende, forsonlig.

Gundersens assemblager har i sin sirlige og detaljerte framstillingsform i intime titteskaper ofte karakter av å ville vise oss noe hemmelig, nesten tabubelagt. Slik framstår *Kalven* først og fremst som billedliggjøringen av et mysterium.⁶¹

2.7 Første fortolkning av *Om å skjære seg på dun*

I katalogteksten til utstillingen *Ting* påpekes det at ett av de spørsmålene Gundersen søker å undersøke i verkene, er hvorvidt fortiden lar seg uttrykke visuelt.⁶² at alle gjenstander har en viss patina av elde, skaper avstand i tid og gjør boksen til et annet og sammenhengende tidsrom.

⁶⁰ Noe Gundersen selv har bemerket. Samtale med kunstneren, 2006.

⁶¹ Noe som også har vært en viktig del av prosjektet i surrealismen, Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge Massachusetts: MIT Press 1993), 19.

⁶² Ulekleiv, ”Utsikter fra en boks”, 11.

De myke kurvene i aktfotografiets kvinnekropp, den bluferdige holdningen, samt hårfrisuren – en bob, glatt øverst, men med en krans av krøller i høyde med kjevebenet – tyder på at det må være av eldre dato. Man kan gjette på at det er tatt en eller annen gang mellom 1920 og 1940. Eieren av verket, Leif Engh, foreslår at det kanskje i sin tid kan ha tjent som et ”vågalt” bilde i et mannfolkblad.⁶³ Jon Gundersen sier imidlertid at det stammer fra et privat album han har funnet. Det faktum at Gundersen har valgt å montere det lesbare brevfragmentet inn i lokket i esken, får meg til å tenke at han med dette ønsker å forsterke en tidskoloritt og i tillegg pirre tilskuerens trang til å avdekke en historie.

Vårt iboende behov for å lete etter sammenheng og mening gjør det nærliggende å lese *Om å skjære seg på dun* som riss av en biografisk fortelling. Innholdet i boksen der hvert element for eksempel kan minne om funn fra bestemors nattbordskuff, bidrar til å fylle ut en fiktiv biografisk historie. Noe av forlokkelsen ved verket ligger selvfølgelig i at trangen til å avdekke fortellingen aldri kan bli tilfredsstillt, at vi er henvist til å fortsette å lete. Verket er altså bygget opp av flere vanlige bruksgjenstander, som gebisset, linjalen, tannbørsten, pudderdåsen, barberbladet og gardinringen. Utvalget av gjenstander virker intimt og personlig. Flere av gjenstandene er forbundet med personlig hygiene. Måten de er montert på, ser ut til å avsløre deres emosjonelle betydning: håp, drømmer, lengsler, men kanskje også noe umulig og smertefullt.

Fortidighet kan også uttrykkes på en annen måte enn ved det faktum at gjenstandene er gamle. Det marmorerte papiret, det utviskede brevet, det overbelyste fotografiet, fjærene og det anløpne speilet er alle med på å gi et eterisk og luftig inntrykk av noe fjernt: fiksjoner og vage minner.

Det marmorerte papiret ser ut til nærmest å illudere vann og gir en følelse av en drømmeaktig tilstand. Speilet⁶⁴ skaper en dobbelhet, idet det faktisk reflekterer betrakteren og omgivelsene og sånn understreker betrakterens rolle som medskaper. Samtidig kan det representere minner og det flyktige.⁶⁵ Det reflekterer jo lyset og representerer det skiftende og foranderlige, noe som er i stadig bevegelse.

Det synes å være sentralt at denne assemblagen er satt sammen av harde og myke gjenstander og former. Pudderkvast og fjær stilles opp mot gebissets spisse, vonde metallkro-

⁶³ Samtale med kunstneren, 17/1-2007.

⁶⁴ Speilet som symbol kan vise til selvrefleksjon, til selvbildet, det å speile seg i andre eller mer konvensjonelt til forfengeligheit. Strekker man denne tolkningen lengre, kan det også vise til narsissisme.

⁶⁵ Sabine Melchior Bonnet skriver i boken *The Mirror*: ”The mirror mediates between the dream and the real. It offers a virtual space for the encounter with the other.” Hun trekker også fram speilets muligheter når det gjelder forførelse og kinking., Sabine Melchior Bonnet, *The Mirror: A History*, (New York: Routledge, 2002), 233.

ker og det sylskarpe barberbladet. Gardinringen er også av hardt grått metall. Utvasket løkkeskrift, marmorert papir, myke fjær og pudderkvast representerer duse og myke former som kontrasteres av klare, skarpt avtegnede kvadrater og rektangler i fotografiene, linjalen, barberbladet og speilet. Hvordan barberbladet er plassert under aktfotografiets føtter, og at det tilsynelatende har kuttet av sålene på disse, gir tanker om smerte. Barberbladets maskuline konnotasjon kan også gi tanker om at det er forholdet til mannen som på en eller annen måte har påført henne smerte. Det rosa i det marmorerte papiret er særlig konsentrert nederst på arket i det området der barberbladet befinner seg. Den lyserøde fargen som ser ut til å flyte utover i det hvite og lyseblå på arket kan dermed også gi assosiasjoner til blod som flyter.⁶⁶

Selv har Gundersen uttalt at hans utgangspunkt for å skape dette verket var en trang til å formidle følelsen av sårbarhet i innledningen av et nytt parforhold, ”så sårbar at man kan skjære seg på dun”.⁶⁷ Verket synes å uttrykke en inntreden i en annens intimsfære. Det er som om noen spør seg: ”Vil dette føre til skade eller gagn?” Kanskje representerer det en vegring mot å kaste seg ut i det ukjente, frykten for å investere seg selv med usikker avkastning og stor fallhøyde, samtidig en draging og lengsel.

Den mørkne linjalen under brevet kan kanskje forstås som et ironisk bilde på et fåfengt forsøk på å forholde seg rasjonelt. Det kan også bety at man har levd så lenge at man har gitt opp å måle og regne tiden. Gebisset vekker naturlig nok også assosiasjoner til aldring og tidens ubønnhørlige gang. Kvinnen spiller øyensynlig hovedrollen i verket. Fotografiet med kvinneakten har en sentral plassering i komposisjonen, og pudderdåsen er også et utvetydig feminint objekt. Plasseringen av pudderkvasten i forhold til kjønnsbehåringen på kvinneakten skaper en (lett komisk) erotisk ladning i komposisjonen.

Kvineskikkelsen er for øvrig også sentral i det lille fotografiet der mannen skimtes som en fjern og utvasket skikkelse i bakgrunnen. Ellers er det kanskje bare barberbladet som gir assosiasjoner til det maskuline. Hva er mannens rolle i verket? Det er nærliggende å forstå det dit hen at det her dreier seg om hans opplevelse av å tre inn i kvinnens private sfære. Gundersen snakker om et gryende forhold mellom to mennesker. Likevel opplever jeg at det er mye i verket som gir følelsen av at det vises til hendelser over lengre tid. Det synes å vise til både ungdom (fotografiene) og alderdom (gebisset). Den mørkne linjalen og det utviskede brevet synes å ville fortelle om tiden som har gått. Kan hende det er mannen som er blitt gammel og ser tilbake på et skjellsettende kjærlighetsforhold?

⁶⁶ Mutilerte kvinneakter er for øvrig et tilbakevendende motiv innen surrealismen.

⁶⁷ Samtale med Gundersen, 17/1-2007.

Man kan heller ikke se helt bort fra en kobling til tradisjonelle stilleben som inneholder en allegori over livets forgjengelighet, såkalte *vanitas*- eller *memento mori*- allegorier. Den vakre unge kvinnen er et minne i form av et gammelt fotografi, pudderet er brukt opp, speilet er anløpet, og linjalen gulnet og sprukken. Skriften lar seg knapt lese lenger, og gebisset fungerer som en åpenbar trussel om kroppens forfall.

2.8 Første fortolkning av *Formiddag, den vidunderlige lampen*

Hva viser verkets tittel til? En tid på døgnet – formiddag og en vidunderlig lampe. På en eller annen måte synes det å dreie seg om å framkalle magi i det trivielle. I *Biedermans symbolleksikon* finner man følgende under oppslagsordet ”vindu”:

”Vindu kan oppfattes som symbolske åpninger som det overnaturlige lyset kan strømme igjennom ... Lyset som faller inn utenfra eller ovenfra, representerer Den hellige ånd.”⁶⁸

Nå er det selvfølgelig ikke særlig nærliggende å tilskrive Gundersens assemblage religiøse føringer. Symbolleksikonets redegjørelse tar sikkert utgangspunkt i eldre kunst, men det er likevel kanskje noe magisk eller vidunderlig i lyset som strømmer inn gjennom vinduet i *Formiddag, den vidunderlige lampen*. Det vidunderlige⁶⁹ er et av surrealismens grunnlegger, André Bretons sentrale begreper. Hal Foster skriver om dette begrepet hos Breton i boken *Compulsive Beauty*:

”As a medieval term the marvelous signaled a rupture in the natural order, one, unlike the miraculous, not necessary divine in origin. This challenge to rational causality is essential to the medievalistic aspect of surrealism, its fascination with magic and alchemy, with mad love and analogical thought [...] These enthusiasms suggest the project to which the surrealist marvelous is implicitly pledged: the reenchantment of a disenchanted world, of capitalist society made ruthlessly rational...it is not clear whether it is an external or internal event, of otherworldly, secular, or psychic agency.”⁷⁰

⁶⁸ Biedermans symbolleksikon (Oslo: Cappelen, 1992), 432.

⁶⁹ Skal man oversette ordet marvellous til norsk, er det nærliggende å bruke ordet vidunderlig.

⁷⁰ Hal Foster, *Compulsive Beauty*, (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993), 19.

Selv om Jon Gundersen i et avisintervju kaller Freud og surrealismen for sin arv⁷¹, kan vi selvsagt ikke tillegge ham identiske programmatisk målsetninger med denne bevegelsen, men likevel synes det som om han i dette verket er ute etter å oppnå eller vise til noe som er beslektet med det Foster her skildrer som en av surrealistenes intensjoner: en fortryllelse av det hverdagslige og trivielle.

Kunstneren selv beskriver verket som ”en sensuell formiddagsstemning” og knytter det til eventyret om Aladdin og den vidunderlige lampen. Han forstår eventyret som en omskrevet erotisk fortelling, idet han blant annet ser det sensuelle i å gni på lampen. I Jan Kjærstads forord til bokklubbens utgivelse av *Tusen og en natt* fra 1988 kan man da også lese: ”Ofte glemmer man at alle historiene i *Tusen og en natt* er spunnet fram i soveværelset, fortalt av en kvinne til en mann, etter at de først har elsket.”⁷² Gundersen oppfatter assemblagen som et spill mellom det erotiske og det antiseptiske og sier at han har montert inn barneansiktet for å gi bildet et sterkt følelsesuttrykk.

I eventyret lyder Trollmannens befaling til Aladdin: ”Gå gjennom hagen, så finner du en trapp med tredive trinn! Den fører deg opp til en nisje, og der står det en lampe. Den skal du ta!”⁷³ Det blir dermed nærliggende å forstå nisjen i *Formiddag, den vidunderlige lampen* som et element som springer direkte ut av en litterær referanse.

Kvinnen bak persiennespilene, og vinduet i bakgrunnen som også er dekket med persiener, kan gi en pussig allusjon til metaforen om husmoren som en fugl i bur. Tittelens vidunderlige lampe kan henspille på den lille lampetten med rød skjerm i bakgrunnen, men vi gjenkjenner også formen av Aladdins oljelampe i det hvite sausenebbet på den rødrotete hyllen. Flasken med sølvpussemiddelet ytterst på hyllen har en fascinerende form, som en krukke med dyrebar salve. Pussekluten ved siden av kan vise til at man gnir på den magiske lampen for å få ånden til å komme ut og oppfylle alle ens ønsker.

At den opprinnelige reklamefigurens ansikt har vært mindre, slik at ”parykken” blir for liten, skaper en komisk effekt. Ved at ansiktets farge står i kontrast til resten av motivet og siden det er plassert i et eget plan bak en firkantet åpning, blir det tydelig at kunstneren ikke har ønsket å skape en sømløs sammensmeltning av ulike motiver – som for eksempel i Max Ernsts collagefortellinger⁷⁴ – men derimot å understreke brudd og dobbelthet.

⁷¹ Bentzrud, ”Jeg fant, jeg fant!”, 1985.

⁷² *Tusen og en natt*, utvalg og tilretteleggelse ved Jan Kjærstad, oversatt av Waldemar Brøgger (Oslo: De norske bokklubbene, 2003), 9.

⁷³ *Ibid*, 573.

⁷⁴ For eksempel: *La Femme 100 Têtes*, 1929, og *Une Semaine de Bonté*.

Det foregår et geometrisk spill i verket. Det kan se ut som det her er tegneren og billedhuggeren Gundersen som har overtatt der han trekker fram og viser oss reklameplakatens suverene geometriske presisjon. Man kan for eksempel merke seg hvordan Gundersen har dandert et kjøkkenhåndkle slik at rutemønsteret glir ubrutt over i hyllens rutete voksdruk. Med sine tilføringer og justeringer løfter han den formmessige logikken og paradoksene, slik at vi blir i stand til å oppfatte den underlige stemningen som hviler over hele motivet. Rytmen og gjentakelsene aksentuerer det absurde i verket. Slik henter han fram en mystikk og en ironi som reklametegneren kanskje ikke har vært seg bevisst. Hele verket er preget av horisontaler, vertikaler, diagonaler og det gyllne snitt i ulike dimensjoner. Gundersen opptrer dermed som en slags korrumpert og humoristisk Mondrian eller van Doesburg, en formmessig virtuos som ikke har klart å stå for fristelsen til å la seg synke ned i den tinglige verden. Horisontale og vertikale striper i verket kan altså minne om modernismens klassiske rutenett. Et aspekt kan således være en humørfylt kobling mellom den mer trivielle reklameestetikken og gravalvorlige metafysiske pretensjoner i klassisk modernisme.⁷⁵ Det melankolske, det triste og det humoristiske lever side om side.

Tradisjonelt har kunstbilder hatt i oppgave å være en slags vinduer inn mot en illusjonistisk verden som tilskueren skulle kunne skue inn i. I *Formiddag* nærmer mye av uttrykket seg modernismens idealer som motsetter seg denne illusjonen. Det er enkelt, geometrisk, flatt og nesten monokromatisk. Det modernistiske uttrykket blir her selvsagt korrumpert av de figurative elementene og gjenstandene. Billedrommet er tvetydig. Det både eksisterer og eksisterer ikke et billedrom betrakteren kan søke tilflukt i. Samtidig ser det ut som om det her er bildet som tar siste stikk ved å skue ut mot vår verden i skikkelse av et melankolsk og nysgjerrig pikeansikt. Slik kan verket oppfattes som metafiksjon, et bilde som problematiserer seg selv som sådan.

3 Kunsthistoriske referanser

Spørsmålet om hva disse tre verkene formidler, er uløselig forbundet med hvordan de fungerer komposisjonsmessig. En mulig farbar vei for å undersøke disse aspektene er å sammenlikne kunstneriske grep jeg mener å kunne få øye på i Gundersens tre assemblager, med liknende

⁷⁵ Joseph Cornell møtte for øvrig Piet Mondrian i 1940-årene, noe som fikk innvirkning på amerikanerens komposisjoner. Diane Waldman, *Joseph Cornell: Master of Dreams* (New York: Harry N. Abrahams, Inc., 2002), 98.

strategier i kjente kunstneres arbeider innen assemblage i løpet av de siste hundre år, som utgjør assemblagemediets historie.

For eksempel kan man i Gundersens arbeider se paralleller til kubismens undersøkelser av representasjon av romlighet og forskjellige nivåer mellom virkelighet og representasjon, så vel som surrealistenes projeksjoner av psykisk materiale på gjenstander.

3.1 Kunsthistoriske referanser – assemblage

Franskmannen Jean Dubuffet preget begrepet *assemblage*⁷⁶ på begynnelsen av 50-tallet. Formålet var å differensiere det fra begrepet *collage*, som han mente burde være forbeholdt Picassos og Braques pionerarbeider på dette feltet. Dubuffets assemblage-begrep omfatter altså alt det vi i dag kaller collage og assemblage, bortsett fra de første collager som vant aksept på kunstens arena. Kunsthistorikeren Diane Waldman definerer imidlertid assemblage i tråd med den senere oppfatning, som tredimensjonal collage.⁷⁷

I dagens situasjon med alle slags hybride billedmedier ser imidlertid ikke kategoriseringer av denne typen ut til å være like vesentlig. Man er ikke like opptatt som tidligere av å plassere all billedkunst i tradisjonelle båser som maleri, grafikk, kunsthåndverk, fotografi⁷⁸ eller assemblage for den slags skyld. Gundersen bruker heller ikke selv betegnelsen assemblage om sine bokser, men omtaler dem som ”tredimensjonale arbeider”.⁷⁹ I denne oppgaven velger jeg likevel å betegne disse arbeidene som assemblager eller boksassemblager, fordi man da med det samme får en klarere idé om hva slags form for tredimensjonale arbeider det dreier seg om.

3.2 Assemblagens historie i norsk sammenheng

De tre verkene som er undersøkelsesobjektene for denne oppgaven, er altså fra rundt 1980. I Jon Ove Steihaugs artikkel, "Andre teknikker – et alternativ til 'Det norske maleriet'" i *Norsk Kunstårbok* 1993/94, kommer det tydelig fram at ”andre teknikker” på begynnelsen av 90-tallet fortsatt oppfattes som et fremmedelement innenfor norske kunstinstitusjoner.⁸⁰ Steihaug

⁷⁶ Ordet assemblage kommer av fransk assembler: å samle sammen. Uttrykket ble preget av mannen bak ”l'art brut”, Jean Dubuffet mellom 1953 og 1954. Daniel Wheeler, *Art Since Mid-Century: 1945 to the Present* (Thames and Hudson: 1991), 94. Man kan spore de historiske røttene til assemblagene i avantgardens verdsettning av fragmenterte uttrykk, av hegeliansk syntese av motsetninger, av deres sans for åpne fortellinger og i surrealistenes ønske om å kunne gi mest mulig direkte uttrykk for ubevisste krefter.

⁷⁷ Waldman, *Joseph Cornell, Master of Dreams*, 8.

⁷⁸ Det tok også lang tid før dette ble regnet som selvstendig kunstuttrykk i norsk sammenheng.

⁷⁹ Framkommet i samtale med Gundersen, 17/1-2007.

⁸⁰ Jon-Ove Steihaug, ”Andre teknikker – et alternativ til 'Det norske maleriet'” i *Norsk Kunstårbok* 1993/94. I katalogteksten til Høstutstillingen i 1978, som også omfattet en temaustilling som representerte et tilbakeblikk på collage og assemblage her til lands, konstaterer Pål Hougen at begrepet collage ikke fantes i norske leksika

ser ut til å undres over at det er slik på tross av 60-årenes eksperimentering med hybride medier, og at nye holdninger også så ut til å utkrystallisere seg i perioden fra slutten av 70-årene og inn i 80-årene. Artikkelforfatteren nevner her Gundersen blant en rekke andre kunstnere, som i denne siste perioden har arbeidet innen det han med ironisk snert betegner som *andre teknikker*.⁸¹

Til tross for Steihaugs hjertesukk, kan man i ettertid se at det norske kunstlivet på 1980-tallet opplevde en større internasjonalisering og åpenhet enn tidligere. Opprettelsen av Museet for samtidskunst mot slutten av dette tiåret kan sies å ha befestet utviklingen.⁸² Selv om billedmedier som går på tvers av tradisjonelle medieinndelinger har brukt lang tid på å bli tatt fullstendig inn i varmen i norske kunstinstitusjoner, kan man si at assemblage som kunstmedium her til lands for alvor så dagens lys i 1960-årene, den perioden da Gundersen tok sin kunstutdannelse og debuterte som billedkunstner. Som forbilde for den første store bølgen av medieoverskridende arbeider i norsk kunst, spilte særlig kunstens utvikling i USA⁸³ en vesentlig rolle. Kunstnere som Per Kleiva⁸⁴, Willibald Storn, Morten Krohg, Hans Heyerdahl, og Kjartan Slette-mark var blant eksponentene for den nye strømmingen, der reaksjonen mot modernismens rene og autonome estetikk, manifesterte seg i form av assemblage, objektkunst, konseptkunst, performance og happening.⁸⁵ De aktuelle trendene innebar også en ny bølge av

eller ordbøker før i 1955. Assemblage dukket først opp som uttrykk hos oss på 1960-tallet da man trengte et ord som kunne dekke fenomenet med å innlemme vanlige bruksgjenstander i kunstverk, Pål Hougen, "Nye signaler i nye materialer", artikkel i katalogen til Høstutstillingen, 1978, 12.

⁸¹ "Jeg tenker her på kunstnere som Marianne Heske, Jon Gundersen, Hilmar Fredriksen, Gerd Tinglum, Ingrid Book, Provins-gruppen, Lambretta-gruppens happeninger og installasjoner, Per Inge Bjørlo, Bente Stokke, Børre Larsen, Sissel Tolaas, Inghild Karlsen, "3+1" (Terje Roaldkvam, Dag Skedsmo og Paul Brand) og deres samarbeid med Carl Andre, Sol Lewit og Richard Long; Paul Brand og hans prosjekter på Statens Kunstakademi i Oslo, "Anex"-prosjektet samme sted, Kurt Johannesen, Lars Paalgaard, Kjetil Skøien, Kjetil Bjørgeengen.", Steihaug, "Andre teknikker – et alternativ til 'Det norske maleriet'", *Norsk Kunstårbook* 1993/94.

⁸² Det var dette museet som gikk til innkjøp av både Jon Gundersens *Kalven*, *Formiddag*, *den vidunderlige lampen* og installasjonen *Interiør med imperativt mandat*.

⁸³ I *Med Kunst som våpen, unge kunstnere 1960–1975* siterer Gerd Hennem Per Kleivas uttalelse: "[...] Rent kunstnerisk var i alle fall USA mest interessant for oss." Gerd Hennem, *Med kunst som våpen: Unge kunstnere i opprør, 1960-1975* (Oslo: Schibsted Forlagene, 2007), 94.

⁸⁴ Per Kleiva er en av de kunstnerne som kom til å gjøre seg sterkest gjeldende som en kunstner som arbeidet med assemblage på 1960-tallet i Norge. Han har laget flere kjente popkunst-inspirerte assemblager, for eksempel *Softly as in a Morning Sunrise*, 1965 og *Tida vår-går og går*, 1967. Nora Nerdrum opplyser i sin hovedfagsoppgave at Kleiva var den av de fem kunstnerne i GRAS som ble den ivrigste tilhengeren av popkunsten og da spesielt av Rauschenberg. "Dette kommer særlig til syne i materialbilder fra andre halvdel av 1960-tallet, men er også til stede i silketrykkene" (Nora Nerdrum, "Bildene er mitt våpen": en analyse av GRAS-gruppas silketrykk med fokus på ideologi, (hovedfagsoppgave ved UIO, 2007), 79).

⁸⁵ Modernismens autonome estetikk hadde da bare så vidt, om overhodet, rukket å finne fotfeste i Norge.

figurasjon.⁸⁶ Pål Hougen beskriver utviklingen sånn: ”Mens publikum forsøkte å vende seg til det abstrakte maleriet, ble bildene både lodne og pratsomme [...]”⁸⁷

De gjentatte hærverksaksjonene og krasse kritikker rettet mot Kjartan Slettemarks assemblagekunst sommeren og høsten 1965 må imidlertid kunne sies å tjene som fysisk bevis på at det brede publikum her hjemme verken var fortrolige med beatkunst eller arbeidene til verdenskjente kunstnere som Claes Oldenburg og Robert Rauschenberg.⁸⁸ Det rå og direkte protestbilde *Av rapport fra Vietnam: Barn overskylles av brennende napalm. Deres hud brennes til svarte sår og de dør*⁸⁹ overtok plassen som ”Byens bilde” i monteringen ved Stortinget etter at det abstrakte materialbildet *Nr 1.1965* var blitt angrepet. *Av rapport fra Vietnam* endte opp som det kanskje mest offentlig omtalte materialbildet i norske kunstliv på 1960-tallet etter å ha blitt utsatt for gjentatte ramponeringer. At også det første bildet som ikke rommet noe uttalt politisk budskap ble angrepet, viser at det ikke bare var innholdet som provoserte publikum, men at også selve formen ble oppfattet som en provokasjon.

Lite av den nye internasjonale kunsten ble vist i Norge tidlig på 1960-tallet, men de unge kunstnerne kunne få informasjon gjennom kunsttidsskrifter⁹⁰ eller ved å besøke de store skandinaviske kunstinstitusjoner som Louisiana i Danmark eller Moderna Museet i Sverige. Med inntreden av den progressive Morten Krogh som ny formann for direksjonen ved Kunstnerens Hus i 1966 ble det imidlertid holdt flere utstillinger preget av interesse for assemblage.⁹¹ Samme år holdt Kunstnerens Hus utstillingen *Moderna Museet besøker Oslo*, der det ble vist arbeider av kunstnere som Oldenburg, Niki de Saint Phalle, George Segal og Arman. I 1967 viste samme kunstinstitusjon utstillingen *American Collages* med arbeider av kjente kunstnere som Joseph Cornell, Jess Collins og Robert Motherwell.

Jon Gundersen lot seg sikkert også påvirke av tidens hjemlige eksperimentering med materialer og medier.⁹² Hans kunst har likevel fra starten av snarere hatt en lekende filosofisk

⁸⁶ Øystein Ustvedt, *Figur og fragment: Bjørn Ransvets malerier 1963-1986* (Magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo 1994), 11.

⁸⁷ Pål Hougen, ”Nye signaler i nye materialer”, 12.

⁸⁸ Gundersens tidligste boksassemblage *Det er ingen skam å være gris* – en hyllest til Rauschenberg – er fra 1969.

⁸⁹ Tor Egil Førland og Trine Rogg Korsvik (red.) 1968: *Opprør og motkultur på norsk* (Oslo: Pax Forlag, 2006), 24.

⁹⁰ Jon Gundersen kan fortelle at han tidlig hentet impulser fra det svenske kunsttidsskriftet *Paletten*. *Samtale med kunstneren*, 2006.

⁹¹ Den nye direksjonsformannen ved Kunstnerens Hus, Morten Krogh, hadde jobbet for å bringe utstillinger av ”større” internasjonale kunstnere, Steinar Gjessing, *Kunstnerens Hus 1930–1980* (Kunstnerens hus, 1980), 111.

⁹² Gundersen har for øvrig oppgitt at hans foreldre abonnerte på det svenske kunsttidsskriftet *Paletten*, og at han allerede på gymnaset skrev særoppgave om New York-skolen. *Samtale med kunstneren*, 2006.

og psykologisk agenda enn en direkte politisk eller sivilisasjonskritisk, slik det var tilfelle for mange av de norske kunstnerne som var født like før eller under annen verdenskrig.⁹³ Med sin kunstneriske praksis må Gundersen heller sies å tilhøre en generasjon Steihaug omtaler i den nevnte artikkelen, ”Andre teknikker”, med kunstnere som Hilmar Fredriksen, Per Inge Bjørlo, Marianne Heske og Børre Larsen⁹⁴. Slik kan han sies å tilhøre en generasjon kunstnere der flertallet er noen år yngre enn ham selv. Selv om hans kunstnerskap i den forstand synes å peke framover, vil jeg i neste omgang se på Gundersens assemblager i relasjon til arbeider av eldre dato.

3.3 Assemblagens historie internasjonalt

Spørsmålet her er om vi ved å sammenlikne de aktuelle assemblagene av Jon Gundersen med kjente verk innenfor det vi kan betegne som assemblagemediets historie⁹⁵, kan tydeliggjøre vesentlige kompositoriske trekk ved de aktuelle assemblagene.

Gundersens tre assemblager er satt sammen av gjenstander og papirarbeider som i det store og hele er lånt fra områder utenfor kunstfeltet. Disse inngår i formalt stringente komposisjoner. Tvetydighet kan være et nøkkelord. De er blant annet tvetydige i sin innlemmelse av bruksting i bildene og i forholdet mellom det to- og tredimensjonale. I Gundersens assemblager kan vi gjenkjenne egenskaper de kan sies å ha til felles med de aller første collager som ble anerkjent innenfor kunstetablissementet, Picassos og Braques collager innen kubismens⁹⁶ syntetiske fase på begynnelsen av 1900-tallet. Disse collagene rommer også høyst forgjengelige og trivielle materialer.⁹⁷ Verkenes billedrom er ikke lenger særlig dypt, og det blir spilt samtidig både på illusjoner og kontradiksjoner av volum. I boken *Art Since 1900* trekkes det en parallell til Stéphane Mallarmés poesi, der det lingvistiske tegn stadig opptrer som produ-

⁹³ I Terskel n.1, 1990, har Hans Jacob Brun skrevet artikkelen ”I den beste hensikt, et perspektiv på norsk etterkrigskunst”, der han blant annet omtaler utviklingen i det norske kunstlivet fra 60- og 70-tallet og inn i 80-årene, som omtales som ”paradoksens periode”. Bruns poeng er at kunsten på 60- og 70-tallet var sterkt preget av en etisk og moralsk agenda, foruten et ønske om å kommunisere et budskap. Han anser imidlertid at man på 80-tallet til dels klarer å frigjøre seg fra dette kravet, mye takket være de foregående tiårenes større åpenhet i forhold til den internasjonale kunstscenen. Gundersen ser ut til å befinne seg et sted på halvveien. Arbeidene er figurative og kommuniserende, men ikke moraliserende, Brun ”I den beste hensikt: - et perspektiv på norsk etterkrigskunst”, i (*Terskel* n. 1, 1990, utgitt av Museet for samtidskunst), 88–93.

⁹⁴ Børre Larsen har stilt ut sammen med Jon Gundersen gjentatte ganger, og disse to kunstnerne regnes for å ha et nært beslektet kunstnerisk uttrykk, Ulekleiv, ”Utsikter fra en boks”, 25.

⁹⁵ Denne har utspilt seg i løpet av de siste hundre år.

⁹⁶ Den russiske formalisten Roman Jakobson har brukt lingvistiske termer på Picassos og Braques kubistiske arbeider og sier at de avbildede fragmentene av gjenstander er å likne med synekdoter (en del som viser til en helhet), Charles Harrison, Francis Frascina, Gill Perry, Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century”(New Haven & London: Yale University Press, 1993), 142.

⁹⁷ Avisutklipp, etiketter, billetter, tapet, noteark, masseprodusert imitert treverk og virkelig tauverk.

sent av flere, ofte motstridende betydninger.⁹⁸ På tilsvarende vis kan man også betrakte bruken av fragmenter og gjenstander i Gundersens assemblager. Disse elementene kan åpne for et utall av forskjellige lesninger ut fra deres opprinnelige og nyopprettede betydninger, som aktører i kunstverk der de inngår i samspill med andre bestanddeler.

Et annet interessant aspekt Gundersens tre assemblager kan sies å ha til felles med de kubistiske collagene, er at de rommer flere stadier på veien mellom representasjon og virkelighet. Ser vi på *Formiddag, den vidunderlige lampen*, kan vi skjelne mellom kunstreproduksjoner (av maleri og reklametegning), voksduken eller hyllepapiret som imiterer/gir seg ut for en virkelig duk av tekstil, og kjøkkenhåndkleet, flasken med pussemiddel og sausenebbet, som er virkelige tredimensjonale bruksgjenstander.⁹⁹ Hverdagsgjenstandene i Gundersens tre assemblager befinner seg heller ikke lenger utenfor fiksjonen, men viser snarere til virkeligheten som fiksjon, verden som investert med mening.

Som eksempel på hvordan flere nivåer av realitet gjør seg gjeldende i kubistisk collage, trekker Diane Waldman fram Picassos *Still Life with Chair Caning* fra 1912, illustrasjon n. 4 hvor man finner malte fragmenter av et kafébord eller -interiør, voksduk med påtrykt rottingmotiv og et stykke tau som bildets ramme.¹⁰⁰

Selv om det av de tre boksene jeg har valgt ut, bare er *Om å skjære seg på dun* som faktisk kan åpnes og lukkes, veksles det mellom tildekning og avdekning av boksens romlighet, også i de to andre. I *Formiddag, den vidunderlige lampen* er det for eksempel laget forskjellige tredimensjonale kvadratiske og rektangulære rom i den flate plakaten.

Vi kan se en parallell til praksisen med å veksle mellom det lukkede og det åpne i Picassos kubistiske skulptur *Guitar* fra 1912-13, illustrasjon n.5. Denne er laget av tynn og flat metallplate¹⁰¹ og består av flere flate plan som ligger bak hverandre. I likhet med *Formiddag* rommer *Guitar* flere hulrom og veksler mellom å åpne opp og dekke til disse.¹⁰²

⁹⁸ Hal Foster, Rosalind Krauss, Bois og Benjamin Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2004), 116.

⁹⁹ I *Om å skjære seg på dun* har vi det marmorerte papiret, fotografier, brev og gjenstander som også kan sies å representere forskjellige stadier av representasjon og virkelighet. Det samme går igjen i *Kalven* med malte illusjoner, fotografi og gjenstander som representanter for ulike virkelighetsnivåer.

¹⁰⁰ En interessant assosiasjon kan være Joseph Kosuths berømte konseptualistiske verk *One and Three Chairs* fra 1965. Verket rommer en stol, fotografiet av den samme stolen og en plakat med ordboksdefinisjonen av ordet stol. Denne kunstneriske undersøkelsen av forholdet mellom ting, ord og begrep kan kanskje oppfattes som den ytterste konsekvensen av en slik lek med forskjellige virkelighetsnivåer, Waldman, *Collage Assemblage and the Found Object*, 25.

¹⁰¹ Første versjon av denne skulpturen ble laget i kartong/papp i 1912.

¹⁰² Picasso var altså en foregangsman når det gjaldt bevisst bruk av negativ form i skulptur.

I utstillingskatalogen til Hilmar Fredriksens utstilling i Bergen Kunstmuseum i 2006, som blant annet rommet flere bokser¹⁰³, forteller Audun Eckhoff at ordet mystikk har etymologisk sammenheng med forholdet mellom det indre og det ytre, det lukkede eller hemmelige, og påpeker hvordan dette kan sies å oppfylles i eskeformen: ”(av gresk: *mystikos*; hemmelig, avledet av *myein*, å lukke øyne eller munn). Det mystiske springer følgelig ut av en forestilling om noe som kan åpne og lukke seg, som lever i vekselspillet mellom disse mulighetene.”¹⁰⁴ Esker, bokser og skrin ser dermed ut til implisitt å romme det mystiske.

Mystikk er neppe en særlig framtrædende ingrediens i kubistiske verk, der de formale problemstillingene er rådende. Som fellesnevner mellom Jon Gundersens assemblager og kubistenes arbeider kan man imidlertid trekke ut det paradoksale. I begge er en eventuell enhet i tid og rom brutt opp og relativisert, og hvert element kan peke i mange retninger.

Diverse kritikere har som sagt sett et slektskap mellom Gundersens kunstnerskap og kunstnerisk praksis innen dada og surrealismen. Særlig den sistnevnte bevegelsen har ofte vært nevnt i forbindelse med Gundersens arbeider. Hans Jacob Brun påpeker imidlertid at Gundersens assemblager kan sies å ha vel så mange møtepunkter med tendenser innen dada.¹⁰⁵ Dadaistiske tilfældighetsstrategier kan ha relevans i forhold til hvordan Gundersens tre assemblager er blitt til, slik han gjerne finner utgangspunktet for et verk i et bestemt materiale eller en gjenstand. Dadaistiske collager rommer, i likhet med kubismens, både det urbane og det fragmenterte, men har også som mål å ramme virkeligheten med ironi og kritikk, for slik å vise til at noe er umulig eller uutholdelig. Hos Gundersen kan det se ut som om absurde sammenstillinger¹⁰⁶ av bildelementer kan signalisere at noe er disharmonisk på det individuelt sjelelige nivå eller mellommenneskelig i det sosiale rom.

Gundersen, som i assemblagene skaper utelukkende ved å velge og sammenstille objekter – og ikke ved blyantstrek eller penselstrøk – kan sies å være eksponent for Marcel Duchamps¹⁰⁷ underkjennelse av det håndverksmessige aspektet og vektlegging av den kreative akt gjennom introduksjonen av readymade i kunsten. I katalogteksten til utstillingen *Ting* påpeker Line Ulekleiv imidlertid at Gundersen har en tilnærming til bruken av gjenstandene som

¹⁰³ Disse opptrer i serier som henholdsvis bærer titlene *Mentalfunksjoner* og *Kroppsfunksjoner*.

¹⁰⁴ Audun Eckhoff og Frode Sandvik, Hilmar Fredriksen (Bergen Kunstmuseum, 2006), 1.

¹⁰⁵ Samtale med Hans Jacob Brun, 5/3-2008.

¹⁰⁶ Fascinasjonen for å bringe sammen motsetninger har vært vesentlig innen både dada og surrealismen. I Waldmans bok *Collage, Assemblage and the Found Object* siteres Max Ernst, der han forteller om hvordan han i 1919 kom over en illustrert katalog over instrumenter som skulle tjene undersøkelser innenfor diverse vitenskapelige områder: ”There I found brought together elements of figuration so remote that the sheer absurdity of that collection provoked a sudden intensification of the visionary faculties in me.” Waldman, Diane, *Collage Assemblage and the Found Object*, 122.

¹⁰⁷ Duchamp blir ofte regnet til dadaismen selv om han betraktet seg selv som en uavhengig kunstner.

fraviker radikalt fra Duchamps: ”Interessen for objektene, deres fortid og komposisjonelle, samt fortellende potensial skiller ham fra Duchamps desinteresserte konseptualisme der ideen har forrang”.¹⁰⁸ Gundersens innlemmelse av bruksgjenstander ser dermed ut til å ha klart mer til felles med for eksempel surrealistenes omgang med objekter enn de har med Duchamps.¹⁰⁹

Vi kan imidlertid se at Duchamp også har vært interessert i det mer ”nærsynte” boksformatet i verk som *Det bærbare museet (Boîte-en-valise*¹¹⁰, 1941–1961), illustrasjon n.6 eller *Why not Sneeze Rose Sélavy* (1921), hans assisterte readymade bestående av fuglebur med imiterte sukkerbiter.¹¹¹ Disse kan sies å være beslektet med Gundersens bokser i sitt intime format så vel som sin underfundighet. Det hemmelighetsfulle ved boksen som medium er også til stede i verket *Ball of Twine (With Hidden Noise)* (1919)¹¹², et hyssingnøste skrudd fast mellom to metallplater, der den øverste bærer en innskrift som forteller at Walter Arensberg har bidratt med et ukjent objekt som befinner seg inne i midten av nøstet.

I Gundersens assemblager kan vi fornemme en sterk følsomhet for egenskapene ved de enkelte materialene. Han trekker fram og viser oss egenarten i hvert enkelt materialemne ved å sammenlikne og å kontrastere materialer, farger og former. Kurt Schwitters som en kunstner som er kjent for å være i besittelse av en sterk innlevelse i materialene, blir det også relevant å nevne her.¹¹³ Han utviklet seg i periferien av dada-miljøet i Berlin og har spilt en vesentlig rolle for framveksten av assemblage som kunstform. Et tangeringspunkt mellom Schwitters og Gundersens arbeidsmåter kan sies å være interessen for collage, kombinert med lidenskapen for tredimensjonal form og det skulpturale.¹¹⁴ En vesentlig forskjell mellom assemblagene av disse to kunstnerne må imidlertid sies å være at Gundersens gjennomgående har et fortellende preg, mens Schwitters primært arbeidet i et abstrakt formspråk. I sammensetningen av trivielle gjenstander og søppel etterstrebet tyskeren kunstens klassiske dyder som

¹⁰⁸ Ulekleiv, ”Utsikter fra en boks”, 25.

¹⁰⁹ Man kan kanskje også si at Duchamps ready-mades benytter seg av en underliggjøringsstrategi ved at tingene er utestengt fra sin opprinnelige sammenheng.

¹¹⁰ Kofferten ble laget som en ”showcase” av den typen handelsmenn tar med seg for å demonstrere vareutvalget. Den rommet miniatyrer av diverse av Duchamps mest kjente verk og ble reproduisert i en serie. Alle elementene i eskene/koffertene var håndlagete miniatyrer, Waldman, *Collage, Assemblage and the Found Object*, 140.

¹¹¹ Waldman, *Collage, Assemblage and the Found Object*, 140.

¹¹² Ibid, 141.

¹¹³ Radlgruber, ”Kurt Schwitters”, 23.

¹¹⁴ Schwitters var også opptatt av å inkorporere ”nonsense-ordfragmenter” fra aviser og på reklameplakater, derav begrepet Merz, et ordfragment trukket ut av ordet Commerzbank, Radlgruber, ”Kurt Schwitters”, 23.

balanse, harmoni og skjønnhet.¹¹⁵ Gundersen benytter seg også av en rekke klassiske kompositoriske virkemidler i arbeidene. Som det heter i et avisintervju med Jon Gundersen fra 1991:

Jeg benytter meg av kjente kunstneriske grep. Linjer, valører, forskyvninger, sylindrer, kuber. Måten gjenstandene er montert på bidrar til at de får en plastisk kvalitet og gir fra seg romfølelse. Spenninger. Jeg kaller det konkrete illusjoner.¹¹⁶

At de er så formalt stringente, er antakelig en av grunnene til at arbeidene treffer oss slik de gjør. Gundersen bringer sammen divergerende virkeligheter i assemblagene og viser oss skjulte forbindelser mellom gjenstander som ikke hører sammen i det praktiske liv. Han oppdager at foreningen av to trivielle gjenstander sammen skaper en fengslende, foruroligende og gjerne humoristisk stemning. Objektene i Gundersens assemblager er bærere av historier. Slik de innlemmes i verket, ser de også ut til å bli ladet med psykologisk innhold. Slik Gundersen forflytter objektene og bruker dem til å komponere, kan man tydelig gjenkjenne surrealistenes grep for å gjøre det kjente nytt, fremmed¹¹⁷ og foruroligende.¹¹⁸ Gundersen har selv uttalt at surrealismen har hatt stor betydning for ham, med sin vekt på drømmen og det ubevisste.¹¹⁹

Boksassassemblagenes utnyttelse av objektens fortellende muligheter kan sees i sammenheng med hvordan André Breton mente man burde realisere drømmen¹²⁰ i det virkelige liv, ved å produsere gjenstander som hadde vist seg som drømmesyn. De surrealistiske objekter¹²¹ som dukket opp for fullt på 1930-tallet, er gjerne paradoksfylte og gåtefulle, preget av

¹¹⁵ Radlgruber, "Kurt Schwitters", 23.

¹¹⁶ Renberg: "Askeladden rydder på rommet". Gundersens uttalelse her dreier seg ikke om boksassassemblager, men om større arbeider. Likevel mener jeg at uttalelsen også har relevans for boksene.

¹¹⁷ Fremmedgjøring i kunsten er også et kunstnerisk grep som framholdes av forfatteren Bertolt Brecht.

¹¹⁸ Målet for surrealistene var å gjenerobre barnets, den "primitives" eller gales, undring over og opplevelse av magi i det trivielle. Kunstnere innen surrealismen så for seg at collage og assemblage kunne gi direkte tilgang til det ubevisste. Aragon framhever dette i *La Peinture au Défi*.

¹¹⁹ I forbindelse med en utstilling i Galleri K sier han: "Freud og surrealistene er arven min. Jeg vil overraske, bryte forventningene og skape nysgjerrighet. Tingene skal fungere som assosiasjonsobjekter. De skal kunne gi flere innfallsvinkler". En av installasjonene der består av flere arkivskuffer, og i en av disse, ligger Freuds *Jeg 'et og det 'et* og Bretons *Det surrealistiske manifest*, Bentzrud, "Jeg fant, jeg fant!".

I mitt intervju med Jon Gundersen påpeker kunstneren hvordan denne retningen/ bevegelsen også har vært bestemmende for dagens kunst ved å ha vært med på å utvide materialrepertoaret til en situasjon der alt kan være kunst, noe som ifølge kunstneren ikke er ensbetydende med at alt dermed er det, samtale med kunstneren 17/1-2007.

¹²⁰ For denne antirasjonalistiske bevegelsen er det nærliggende å inkludere Sigmund Freuds teori om det ubevisste.

¹²¹ Det surrealistiske objekt kan regnes som en følge av Duchamps arbeid med readymade (Foster, Krauss, Bois og Buchloh, *Art Since 1900*, 251). *L'Exposition Surréaliste des Objets* ble holdt i Paris i 1936.

fetisjistiske undertoner, og tenktes å fungere som fysiske manifestasjoner og tilsynekomster av ubevisste ønsker og begjær.

Objekter som ikles en aura av både noe forlokkende og truende, er typisk innen denne kunstneriske bevegelsen. Gebisset i *Om å skjære seg på dun* rommer i og for seg en iboende uhygge med sitt kunstige tannkjøtt og tenner kombinert med skarpe metallkroker. Sammenstilt med det overeksponerte fotografiet med utviskede skikkelser, spøkelsesaktige hvite fjær og en mørken linjal, kan man oppleve den reneste dødssymbolikk. Barberbladet under de avkuttete fotsålene gir naturlig nok vonde assosiasjoner.¹²²

Amerikaneren Joseph Cornell¹²³, som rendyrket og perfektionerte sitt arbeid med nettopp boksassemblager, blir framhevet av Gundersen som den kanskje viktigste enkeltstående inspirasjonskilden for hans egne bokser. Gundersen har lånt mange kompositoriske virkemidler av ham. For det første er det selvfølgelig bruken av boksen generelt, dessuten spesifikt det å bygge opp komposisjonen som en dukketeaterscene, slik han for eksempel gjør i *Kalven*, og å leke med vekslingen mellom lukkede og åpne rom i boksene. Gundersens bokser er i likhet med Cornells delikate og intime små rom, komponert med en petimeteraktig presisjon. Mange av Cornells bokser er også dekket med glass slik *Kalven* er det, men amerikaneren har også laget mange skrin med komposisjoner av rariteter. Innlemmelsen av elementer som marmorert papir, stjernekart, dukketeater, dukkestol og bruk av fotografier i Gundersens assemblager kan vi gjenkjenne i boksene til Joseph Cornell.

Cornell¹²⁴ opprettet kontakt med den europeiske surrealismen¹²⁵ gjennom sin forbindelse med galleristen Julien Levy i New York.¹²⁶

¹²² Sammen med tannbørsten og pudderdåsen kan det derimot også gli inn i rollen som en av flere nøytrale toalettsaker

¹²³ Cornell var en autodidaktisk billedkunstner som i mellomkrigstiden var løst knyttet til surrealismen og ble kjent med flere surrealistere som levde i eksil i USA under annen verdenskrig. Cornell deltok i flere surrealistiske kollektivutstillinger i USA.

¹²⁴ Joseph Cornell skulle også i sin tur komme til å bli en viktig inspirasjonskilde for Robert Rauschenberg, så vel som for Andy Warhol. Denne innflytelsen gjelder den ikoniske framstillingen av filmstjerner og andre berømtheter, Diane Waldman, Joseph Cornell: Master of Dreams (New York: Harry N. Abrams Publishing, 2002), 211.

¹²⁵ Han var sterkt inspirert av surrealistere som tyskeren Max Ernst (1891–1976) og den gresk-italienske maleren Giorgio de Chirico (1888–1978), grunnleggeren av den italienske metafysiske skole. Cornell plasseres ofte i bås med surrealismen, men selv føler han en sterkere tilhørighet til amerikanske transcendentalister, som poeten Emily Dickinson. Til tross for at Cornell aldri oppfattet seg selv som surrealist, skriver eksempelvis D. Hopkins, britisk ekspert på dada og surrealisme: "Joseph Cornell, the one rather late fully fledged American addition to the Surrealist movement ..." David Hopkins, *After Modern Art, 1945–2000* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 112.

¹²⁶ Emigrasjonen av sentrale europeiske kunstnere til USA under annen verdenskrig kom dermed til å få en stor betydning for assemblager som medium.

Cornells bokser tar utgangspunkt i viktorianske leketøy og spill¹²⁷, i barnlig fryd over dioramaer i naturvitenskapelige museer og i den sentimentale viktorianske tradisjonen med *shadow-boxes*¹²⁸, som har fått spesielt godt fotfeste i USA. Amerikanerens assemblager¹²⁹ avspeiler viktoriatidens romantiske eskapader, idet de forener det eventyrlige med det raffinerte og underfundige, det forfinede og vakre.¹³⁰ Nostalgi er et fremtredende element i verkene.

I Line Ulekleivs katalogtekst til utstillingen *Ting*, kan vi lese: ”Fokuset på samlingen av rariteter sirlig og poetisk presentert, samt en sterk materialfornemmelse og fortellende hensikter, binder disse to kunstnerne sammen.”¹³¹ Begge nærer på sett og vis et slags svermeri for fortiden¹³² i verkene sine.¹³³

I flere av Jon Gundersens collager, bokser og installasjoner kan vi ane kunstnerens oppvekstserindringer. I *Formiddag, den vidunderlige lampen* kan vi for eksempel fornemme etterkrigstiden i Norge: framtidsoptimistisk, moralsk, hygienisk og samtidig knugende. Gundersen er i det hele tatt opptatt av det menneskelige minnet. Trangen til å ville fastholde selve stemningen i en forgangen tid gjør seg dermed gjeldende i assemblagene som er tema for denne oppgaven.¹³⁴ Særlig er dette tydelig i *Om å skjære seg på dun* og i *Formiddag, den vidunderlige lampen*, der bestemte tidskoloritter synes å gjøre seg sterkt gjeldende. I likhet med

¹²⁷ Referanser til spill er det for øvrig i mange av i 1930-tallets surrealistiske verk. Dette kan ha en sammenheng med denne bevegelsens fascinasjon for det tilfeldige og kan representere en form for styrt eller kontrollert tilfeldighet, som har en parallell i denne gruppens kunstneriske strategier, Waldman *Joseph Cornell: Master of Dreams*, 32.

¹²⁸ *Shadow-boxes* er esker eller bokser der man har montert bilder og tredimensjonale gjenstander. Tradisjonen skal stamme fra britiske sjømenn som ga denne typen minnebokser til sine kolleger som mønstret av for siste gang. I USA lever tradisjonen i beste velgående som en folkelig kitsch *home-decorating*-praksis der den amerikanske husmor eller -far forsøker å skape noe "neat, cute and cozy" å ha på veggen. Det omfatter gjerne også et element av selvskrut der familien ønsker å stille ut sine trofeer, gjenstander som forteller om seire og bragder av forskjellig art. Det er interessant å merke seg at denne kunstpraksisen, såkalt "box-art", har røtter utenfor kunstens tradisjonelle domene i folkelig kitsch.

¹²⁹ Verkene rommer mange referanser til mangfoldet av kunstformer som ble dyrket i hans barndomshjem: eventyr, klassisk ballett, poesi, skjønnlitteratur, musikk, men også naturvitenskaper iblandet metafysiske konseptplasjoner, Waldman *Joseph Cornell: Master of Dreams*, 12.

¹³⁰ Foruten de skjønne kunster blir scientologi hans sentrale holdepunkt, en religiøs bevegelse som søker å forene kristendom med naturvitenskap Waldman *Joseph Cornell: Master of Dreams*, 17.

¹³¹ Ulekleiv, "Utsikter fra en boks", 26.

¹³² I et intervju med Bodil Garvik i Bergens Tidende 3/2-2005 kan vi lese: ”Jo – han prøver å ikke være nostalgisk, men må innrømme at han nok har et litt ekstra forhold til ting han forbinder med egen oppvekst.”

¹³³ Selv om Cornells svermeri for den viktorianske æra gir arbeidene hans en mer filigranaktig karakter, Ulekleiv, "Utsikter fra en boks", 26.

¹³⁴ Erindring som sentralt tema er også tydelig i en rekke andre verk Jon Gundersen har laget. Som eksempel kan nevnes *Erindringsboks* (1982). Dette verket består av et fløyelsbekteledd smykkeskrin med en kube i pleksiglass som gjemmer et utydelig kvinneportrett. Gjennom det tykke og ruglete pleksiglasset kan man skimte at det dreier seg om et fotografi av en eldre kvinne som er tatt kanskje 80–90 år tilbake i tid. Minnet er i ferd med å utviskes. Et annet og udatert verk som er gjengitt i katalogen til utstillingen *Ting*, heter *11 år*. Det består av elleve gamle, skinninnbunnede almanakker som er knyttet sammen med en hyssing. Alle elleve har tilhørt en og samme ukjente mann, og de inneholder hans planer, notater og avtaler dag for dag, år for år, noe som gir et riss av en biografisk fortelling.

Cornells bokser har også Gundersens bokser en bred referanseramme. Verkene hos begge kunstnere kan vekke assosiasjoner til isolasjon og forgjengelighet. Der Cornell ofte er beskyldt for uforbeholdent å la seg oppsluke av romantiske stemninger, bærer Gundersens assemblager – eksemplifisert ved de tre arbeidene som behandles her – tydeligere preg av å være i tråd med surrealismen og dada ved stadig også å vise til noe ubehagelig som på en eller annen måte ulmer like under overflaten.

Det er interessant å merke seg at Joseph Cornell innlemmet en modernistisk rutenettstruktur i mange av sine arbeider, som ellers snarere bærer preg av noe fortellende, eventyrlig enn av modernistisk abstraksjon. En slik struktur kan vi også gjenkjenne i *Formiddag, den vidunderlige lampen*.

Av europeisk etterkrigskunst har Joseph Beuys og kunstnere innenfor retningen Arte Povera hatt betydning for Gundersen, som Schwitters, ved deres følsomhet for de enkleste materialer.¹³⁵ I boken *Collage, Assemblage and the Found Object*, sammenlikner Diane Waldman Beuys' praksis med en slags hverdagsalkymi:

The medieval ambition to convert base materials into gold was appropriated by Duchamp as the conceptual basis for his altered ready-mades. For Beuys, alchemy meant more than the transmutation of base metal into precious ones; it signified an acceptance of the commonplace material as containing the properties of both the ordinary and the exalted.¹³⁶

Det er nettopp en slik dobbelthet Gundersen også evner å få fram. De mest trivielle gjenstander blir gjennom sine fortellende egenskaper også fantastiske.

Når det gjelder popkunst, påpeker Diane Waldman hvordan kunsten til en av pionerene for denne retningen, Richard Hamilton¹³⁷, kan minne om dadaismens kunst i sin utnyttning av reklamens billedspråk, ironiske kommentarer til samtiden, satiriske vidd og nedtoning av kunstens håndverksmessige aspekt.¹³⁸ Dette er også egenskaper som må sies å være til stede i de tre arbeidene som er oppgavens tema.

¹³⁵ Samtale med Gundersen, 17/1-2007.

¹³⁶ Waldman, *Joseph Cornell: Master of Dreams*, 288.

¹³⁷ Engelskmannen Hamilton var med på å danne den såkalte The Independent Group, som først kom til å utfordre den formalistiske modernismen og danne utgangspunktet for det vi kjenner som popkunsten så tidlig som i 1951. Popkunsten spredte seg etter hvert til USA og omfattet alle former for massekultur i sitt kunstneriske uttrykk.

¹³⁸ Waldman, *Joseph Cornell, Master of Dreams*, 273.

I flertallet av assemblagene til Jon Gundersen er det ellers ikke så lett å se noen særlig sterk forbindelse til de fargesterke og dagsaktuelle verkene til popkunstnerne. *Formiddag den vidunderlige lampen* har imidlertid en hel del til felles med denne retningen i sitt visuelle uttrykk. Det som måtte kunne motarbeide et slikt inntrykk er det følsomme barneansiktet som er montert inn i assemblagen, og kanskje også henspillingen på eventyret om den vidunderlige lampen. Bruken av reklameplakaten i *Formiddag* gjør naturlig nok at både motiv og farger er preget av 50–60-tallets reklameestetikk.

I USA skulle også vestkystens beatgenerasjon¹³⁹ komme til å bli innflytelsesrike på assemblagens område.¹⁴⁰ Noe vesentlig Gundersen assemblager har til felles med arbeidene til disse kunstnerne, er det figurative og fortellende, hvordan objektene settes sammen til en slags tablåer der menneskeskikkelser er tilstedeværende i en eller annen form. Det kan virke som disse amerikanske kunstnerne generelt har en røffere tilnærming til assemblagemediet enn Gundersen, enten det gjelder tema eller bruken av materialer og gjenstander. Beatkunstnerne tematiserte andre og dystre sannheter om det amerikanske samfunnet enn 50-tallets glorifiserende *American dream*, så vel som rent allmennmenneskelige, eksistensielle forhold.¹⁴¹ Det ser ut til at disse kunstnerne generelt dyrker en mer malerisk stofflighet¹⁴² enn Gundersen, som bærer preg av sin utdanning som tegner. Nordmannen har også en velutviklet fargesans, men assemblagene forblir alltid nokså rene og delikate, mens materialene for eksempel hos en kunstner som Bruce Conner ser ut til å være på vei mot oppløsning.

Amerikaneren Robert Rauschenberg er en av de kunstnerne Jon Gundersen nevner spesielt som en kilde til inspirasjon. Gundersens første boksassemblage *Det er ingen skam å være gris* er en hyllest til denne kunstneren. Rauschenberg begynte å produsere verk i grenselandet mellom skulptur og maleri på 1960-tallet, idet han kombinerte maleriet med virkelige bruksgjenstander, som en seng eller et bildekk og et utstoppet dyr. Som han selv formulerte det: "I don't want a picture to look like something it isn't. I want it to look like something it

¹³⁹ Beat betyr her sliten eller "fed up".

¹⁴⁰ Dette var i likhet med surrealismen en bevegelse der litteratur og musikk gjorde seg like sterkt gjeldende som billedkunst. For beatkunstnerne dreide det seg om Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Jean-Paul Sartre og jazz.

¹⁴¹ Kunstnere som Edward Kienholtz, Wallace Berman og Bruce Conner tematiserer gjennom sine assemblager, dysfunksjonelle familieforhold, ensomhet, dobbeltmoral, prostitusjon, vold, mafia, dødsstraff, atomtrussel, forgjengelighet, med mer. Med dannelsen av "The Rat Bastard Society", flørtet disse kunstnerne med rollen som outsider i det amerikanske overflodssamfunnet, *Forty Years of California Assemblage*, (University of California, Los Angeles: Wight Art Gallery, 1989), 67.

¹⁴² I tråd med den amerikanske ekspresjonismen.

is. And I think a picture is more like the real world when it is made out of the real world.”¹⁴³ Rauschenberg snakker om betydningen av at de gjenstandene han bruker i verkene, utstråler en erfaring.¹⁴⁴ At Jon Gundersen deler Rauschenbergs verdsetting av tingene som bærere av erfaring, kan følgende sitater fra avisintervjuer fortelle: ”Tingene sitter inne med en slags erfaring som de uttrykker.”¹⁴⁵ ”Brukte ting har en erfaring, en uttrykkskraft som godt kan fungere kunstnerisk.”¹⁴⁶ ”Jeg har et sterkt og godt forhold til hverdagsobjektene,” fortsetter Gundersen, ”de er brukt og har fått sine erfaringer. De er som gamle hus som alltid forteller noe.”¹⁴⁷

En annen kunstner som har arbeidet med assemblage på en måte som må kunne sies å være beslektet med Gundersens tilnærming, og som det derfor er verdt å nevne, er den greskfødte kunstneren Lukas Samaras¹⁴⁸. Samaras har også arbeidet aktivt med bokser gjennom hele sitt kunstneriske virke. I *Om å skjære seg på dun* finner vi en rekke elementer som vi kan gjenkjenne i dennes arbeider. Samaras innlemmer gjerne gjenstander som fotografier, gebiss, hår, speil, kniver, nåler og barberblader. Han har også laget flere bøker dekket av et mylder av knappenåler. Arbeidene har et psykologisk og biografisk preg og ser ut til å være i besittelse av en aura av både mystikk, erotikk og sadisme.¹⁴⁹

Det eksisterer selvfølgelig langt flere kunstverk og retninger man kan sammenlikne Gundersens arbeidsmetoder i de tre boksassemblagene med. For eksempel skriver Harald Flor i forbindelse med utstillingen *Ting* på Stenersenmuseet i 2004 om Gundersens arbeider: ”Han kan videre knyttes både til 60-tallets [...] *les Nouveaux Réalistes* i Frankrike og navn som Tony Cragg og Bill Woodrow innenfor 80-åras britiske skulpturbølge.”¹⁵⁰

Den foregående undersøkelsen har altså kunnet fremheve en rekke sentrale trekk ved de tre arbeidene som undersøkes. Vi har sett hvordan de innlemmede trivielle materialene og gjenstandene har mulighet til å romme en rekke ulike betydninger ut fra de forskjellige konsellasjonene i verket. Bestanddelene i verkene kan sies å representere forskjellige nivåer mel-

¹⁴³ Line Ulekleiv, *Det litterære rom: Tre installasjoner av Ilya Kabakov*, (Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2001), 7. Her står det at sitatet er hentet fra Lisa Phillips *The American Century: Art and Culture 1950-2000*, (Whitney Museum, New York, 1999), 83.

¹⁴⁴ Intervju med Rauschenberg i Robert Rauschenberg: *Man at Work*, Phaidon Video, 1997.

¹⁴⁵ Cathrine Krøger Hammerstrøm, ”Askeladdens smie” (*Aftenposten*, 1998, 28/7).

¹⁴⁶ Bentzrud, ”Jeg fant, jeg fant!”.

¹⁴⁷ Renberg, ”Askeladden rydder på rommet”.

¹⁴⁸ Samaras er født i 1936 og bosatt i USA.

¹⁴⁹ Kim Levin, Lucas Samaras (New York: Harry N. Abrahams, Inc., Publishers, 1975), 31-32.

¹⁵⁰ Flor, ”Taleføre ting” (*Dagbladet*, 2004, 14/11). Denne siste assosiasjonen dreier seg om større installasjoner der Gundersen for eksempel har brukt et stort antall gjenstander til å skape geometriske figurer.

lom representasjon og virkelighet. Tid og rom framtrer ikke som enhetlige størrelser, men er brutt opp og relativisert.

Boksen fungerer som et grunt billedrom som rommer både illusjon av- og kontradiksjon av volum ved at det foregår et spill av veksling mellom å åpne og lukke igjen rommet. Balansen mellom objektene, komposisjonen er av avgjørende betydning for verkens effekt. De særegne kvalitetene ved de enkelte materialene spiller også en avgjørende rolle for komposisjonenes fortellende kvalitet.

Assemblagene bærer preg av en avstandtagen til streken eller penselstrøket som kunstnerens personlige merke, og vektlegging av valget som den kunstneriske akt. Verkene kan sies å bære preg av tilfeldighetsstrategier, idet enkelte arbeider har sprunget ut av kunstnerens møte med objekter. I assemblagene kan Gundersen også sies å operere med gjenstander som bærere av historier ladet med psykologisk innhold. Gjennom bruken av gamle ting kan han gjenskape stemningen av eldre epoker. Ved at objektene i verkene inngår i en ny orden som går på tvers av den dagligdagse, kan kunstneren få fram det ukjente i det trygge, det eventyrlige i det trivielle. Samtidig kan han skape ironi, splittelse og tvetydighet.

3.4 Verk og kontekst

Den foregående undersøkelsen har først og fremst kunnet gi de tre verkene en historisk kontekst og vise til generelle trekk som er felles for de tre assemblagene som undersøkes. I det følgende vil jeg foreta komparative analyser av hver av de tre aktuelle assemblagene og andre verk som kan belyse spesielle egenskaper ved hvert av de tre verkene som undersøkes. I noen få tilfeller dreier det seg ikke om sammenligninger med kunstverk, men med *tolkninger* av andre verk. Formålet er å framheve det jeg opplever som betydningsfulle individuelle særtrekk ved kunstverkene.

3.4.1 Komparativ analyse: *Kalven*

Selve hovedrolleinnhaveren – fotografiet av det døde kalvefosteret – har Jon Gundersen også brukt i et tidligere og i et senere verk. Det dreier seg om boksassemblagen *Morro med dyr* (1979), illustrasjon n.7 og *Ubehagets triumf*, hentet fra serien *Bankbokser* (2000–2004), illustrasjon n.8. Førstnevnte er avbildet i katalogen til utstillingen *Skulptur underveis*, som ble vist på Kunstnernes Hus i 1980. I denne boksen er både innsiden av lokket og av selve skrinet dekket av kvadratiske glansbiler med dyremotiver. I lokket er bildene pålimt steiner, konkyli-er og sneglehus som dekker dyrekroppene og gir dem en tredimensjonal karakter. I bunnen av skrinet, under en gassplate, ligger fotografiet av kalvefosteret. Det er dekket av krøllete gjen-

nomsiktig plast som fyller hele boksen og ser ut til å indikere fosterhinne. På sitt humoristisk og ulogisk vis ser denne boksen ut til å gi assosiasjoner til zoologiske og naturhistoriske museer. Bare selve kalven bryter med det artige og litt sære. Det er noe vondt ved den der den ligger, samtidig som den appellerer til undring og ærefrykt overfor det spirende liv. Denne boksen er enklere i sin oppbygning enn verket *Kalven* og kanskje mindre patosfylt og mer prosaisk i all sin ”musealitet”. *Ubehagets triumf* ble sist vist på utstillingen *Panoptikum* på Bomuldsfabrikken Kunsthall sommeren 2008 som del av den ovennevnte serien av bankbokser som Gundersen har benyttet som basis for boksassemblager. Her er fotografiet av den døde kalven plassert i lokket, mens porselensfigurer av Josef og Maria kneler foran en tom krybbe i bunnen av boksen. Sammenliknet med *Kalven* har denne boksen mer av det Brun betegner som ”punch-line”¹⁵¹, færre elementer og et tydelig slående paradoks.

Gundersen vender stadig tilbake til visse former for materialer og ting. Levninger av dyr går for eksempel igjen i andre verk. Det kan tenkes at det eksiterer en forbindelse mellom bruken av fotografiet i *Kalven* og rester av døde dyr i andre av hans verk. I installasjonen *Interiør med imperativt mandat* (1983–84), illustrasjon n.12 dukker det blant annet opp en elefantfot, et utstoppet beltedyr og skjelettet av en fugl, kombinert med belter og stropper som tvangsmessig holder møblelementet sammen. Det dyriske ser her ut til å komme krypende ut fra et blast 50-talls kjøkken. Der er også det røffe og slitte trematerialet til stede sammen med dyrelevningene. I andre av hans verk finner vi fuglebein og skjelett, sommerfugler, fjær og sneglehus. Disse kan vekke tanker om forgjengelighet eller uhygge, eller mer nøytralt, gi assosiasjoner til naturhistorie eller naturens kretsløp. Ser vi på hvordan fotografiet av kalvefosteret ser ut til å peke mot den tomme krybben i *Ubehagets Triumf*, og på hvordan det ser ut til å stå i relasjon til det lille paret i *Kalven*, kommer vi imidlertid i tanker om kalven som stedfortreder for et menneskebarn.

Kunsthistorikeren Steinar Gjessing har bemerket at det av de tre utvalgte verkene er assemblagen *Kalven* som har den mest åpenbare likheten med bokser av Joseph Cornell, både i likheten med en dukketeaterscene og i hvordan den, i likhet med mange av boksene til Cornell, er dekket av glass.¹⁵²

Stjernekart brukt som billedgrunn, er noe vi gjenfinner hos Cornell. Det kosmiske, stjerner og planeter er stadig tilbakevendende motiver hos amerikaneren. I *Soap Bubble Set* (1936), illustrasjon n.9 har Cornell brukt et geografisk kart over månen som hovedmotiv for sin boksassemblage. Det er omgitt av gjenstander, som en krittpipe formet som en fugleklo, et

¹⁵¹ Brun, ”Skulptur/Ting” (Oslo, Galleri K. 1985).

¹⁵² Samtale med Gjessing, 21/1-2008.

egg i et vinglass og en liten skulptur av et barnehode på en sokkel. Det er som om det hele skal antyde mystisk-alkymistiske sammenhenger. I *Kalven* får stjernekartet rolle som landskapets himmel, men samtidig kan man si at sirkelformen og måten det er festet på slik at det buer seg innover, gir det karakter av ikke bare å være et utsnitt av himmelen, men derimot å forestille selve universet.

Diane Waldman ser en sammenheng mellom Cornells kjennskap til middelalderilluminasjoner og hans assemblager med stjernekart som *Soap Bubble Set* (1947–48). I *Joseph Cornell, Master of Dreams* skriver hun:

“Cornell was evidently familiar with medieval illuminated manuscripts, in which each of the months of the year is illustrated in intricate and loving detail” [...] “*Soap Bubble Set* is the key work of the 1930s for in it Cornell establishes his deeply reverential view of the universe as a mirror of mysterious truths, a belief that is implicit in each and every one of the constructions and collages that follow.”¹⁵³

Man kan også se en parallell til slike illuminasjoner i assemblagen *Kalven*, med stjernekartets dype blåfarge og all detaljrikdommen, den underlige like klare framstillingen av alle detaljer i mennesker, trær og dyr. Det samme gjelder *Kalvens* todelte preg. Nederste del av ”bildet” ser ut til å forestille et slags jordisk domene med trærne, stolen, menneskefigurene og kalven. Resten av bildet er en slags himmelsk sfære som bortsett fra en buet innramming av trær øverst på hver side bare består av ”stjernehimel” og de store formene av sparkelhåndtakene. At de nederste trekronene er kuttet rett over, skaper et klart skille mellom de to regionene. Samtidig eksisterer det en tydelig kontinuitet og sammenheng. Stjernekartet er også bakgrunn for dukketeaterfigurene i papir, for trærne og for kalven.

Ser man på kallenderbladene i tideboken kjent som *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (1413–1416), illustrasjon n.10 kan man se at himmelen der er malt med en sterk, dyp blåfarge. Over hvert av årstidsmotivene i *Les Très Riches Heures* er det en bue med samme blå himmelfarge. Buene rommer en astrologisk kalender som viser stjernenes og planetenes bestemte plassering på himmelen for den enkelte måneden, illustrert med dyrekretsens motiver. Dette gir hver av illustrasjonene et todelt preg: Nede på jorden driver menneskene med sine små sysler, og over dem er den store himmelske sammenhengen de inngår i.

¹⁵³ Waldman, Joseph Cornell: *Master of Dreams*, 29.

I *Kalven* skaper trær øverst på hver side en buet innramming av assemblagens øverste del. Kalven på fotografiet ser ut til å sveve opp mellom trekronene mot himmelsfæren. Sånn formidler *Kalven* – i likhet med middelalderilluminasjonen – en erkjennelse av at mennesket og dyr deltar i naturens store kretsløp og en ukjent kosmisk sammenheng.

Kalven ser likevel ut til i høyere grad enn de nevnte boksen av Cornell å formidle en foruroligende stemning og være preget av splittelse og ambivalens. Slik jeg ser det, har verket i dette henseendet mer til felles med for eksempel collager av Max Ernst.

Det er tydelig at fotografiet av kalven i Gundersens assemblage ikke bare representerer et dyr, en kalv, men et vesen som besitter en symbolverdi langt utover dette. Det kan virke som om det i assemblagen *Kalven* eksisterer nærhet og identifikasjon mellom menneskeskikkelsene og dyret. Dyret her kan stå for uskyld, selve naturen eller det naturlige, men det kan også opptre som stedfortreder for *Barnet*. På bakgrunn av Gundersens egen uttalelse om at han har tenkt på et stjernesudd som bilde på en abort,¹⁵⁴ er det nærliggende å se det slik at det lille paret i papp har inntatt rollen som kalvens patetisk sørgende foreldre.

Til tross for at det er stor forskjell på Marc Chagalls ”lykkelige” malerier¹⁵⁵, mykt og sjenerøst utført i glade farger, og Gundersens mer distanserte og intellektuelle montasjer, kan Chagall-biografen Werner Haftmanns uttalelser om dyrets rolle i Chagalls malerier kan figurere som en passende beskrivelse av et aspekt ved fotografiets tilstedeværelse i *Kalven*:

Marc Chagall [...] oppfatter dyret som det vesen som alltid og uavbrutt er del i den store naturkrets som mennesket har sviktet ved egensindighet, motsigelse og lidenskap, og som dermed er blitt offer for synd og sorg. For Chagall representerer dyret harmoni og tilfredshet med naturens skjebnesyklus, den uskyldige godkjennelse av å tilhøre naturens store levende helhet, og for å sitere en høytflygende, men helt riktig setning fra Raïssa Maritain ”universets fred, som den kosmiske urostifter mennesket står i slik ond motsetning til”.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Samtale med kunstneren 17/1-07.

¹⁵⁵ Vakre, uskyldige dyr er også en typisk ingrediens i maleriene til Chagall. De er ofte menneskeliggjort som i *Moi et la village* (*Jeg og landsbyen*, 1911), der det ser ut til å eksistere et nært og inderlig forhold mellom en mann og en ku. Kuas blick virker våkent og ømt.

¹⁵⁶ Werner Haftman, *Marc Chagall*, oversatt av Heinrich Baumann and Alexis Brown (N.Y.: Harry N. Abrams, 1979), 136.

Når det gjelder kalvemotivet, som har gitt tittelen til Gundersens verk, kan man også assosiere dette til kalven som tilbakevendende motiv hos maleren Kai Fjell¹⁵⁷. *Dødfødt kalv* (1935), *Kalven reiser seg* (1936) og *Kalven rauter* (1938) er titler hos Fjell. Anita Rebolledo har levert en hovedoppgave om kunstneren og bondesønnen Fjell i 2001. Blant annet ettersom Fjell er nevø av Knut Hamsun, finner Rebolledo det naturlig å assosiere Fjells bilder med Hamsuns roman *Markens Grøde*:

Fjell hyller det naturlige livet på bondegården i bildet *Kalven reiser seg* fra 1936. Dette bildet, i likhet med Hamsuns omtale av Sellanråfolket, framhever livsprosessene i naturen, der fjorårets døde planter blir næring for nye vekster. Både mennesker, dyr og planter er deler i naturens evige kretsløp. Akkurat som i myten om Demeter og Persefone markerer døden overgangen til nytt liv – fødsel, liv, død og gjenfødelse, slik blir menneskeslekten udødelig¹⁵⁸

Det kan virke som om Gundersens assemblage berører noe av den samme tematikken som Rebolledo leser hos Kai Fjell: Det kan handle om selve kretsløpet i naturen og framstiller øyensynlig en oppfordring til undring i form av en uklarhet i forhold til fødsel og død.

Fotografiet av kalvefosteret i *Kalven* virker både tiltrekkende og frastøtende. Selve fosteret er uskyldsvakkert, mens det avskrekkende først og fremst er fosterhinnen og alle innvollene som omgir den. Dette aspektet ved verket, foruten at begge verk rommer en død kalv, gir meg assosiasjoner til Damien Hirsts *Mother and Child Divided*¹⁵⁹, illustrasjon n.11 bestående av to døde dyr, en ku og en kalv. I Hirsts verk er dyrene delt på langs, og de fire delene er plassert i glassmontre fylt med formalin. Kua og kalven ser også ut til å sveve i formalinen i montrene. Tittelen spiller på å være atskilt/delt. Vi kan betrakte dyrenes utside, gjenkjenne og identifisere oss med de lodne dyrene – og relasjonen mor/barn – men beveger vi oss mellom montrene, ser vi de indre organenes komplekse maskineri som minner oss om vår egen kroppslighet, fascinerende, men også frastøtende og uhyggelig. Måten elementene er komponert på, kombinert med verkets tittel, gjør at det kan oppstå en spennig mellom en vitenskapelig-rasjonell og en poetisk-emosjonell forståelse av objektene. Verket kan spille på spenningen mellom en følelsesladet eksistensiell erkjennelse og kulden i et vitenskapelig distansert blikk. Noe av den samme spenningen opplever jeg i Gundersens verk, i anvendelsen han gjør

¹⁵⁷ Kommentar fra Erik Mørstad, 2007.

¹⁵⁸ Anita Rebolledo, *Fra morderske til Madonna: Kai Fjells kvinneskikkelser med hovedvekt på maleri fra perioden 1940–1960* (Hovedoppgave i kunsthistorie – Universitetet i Oslo, 2001), 112.

¹⁵⁹ Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst.

av fotografiet av den døde kalven, som han henter ut av en rasjonell sfære (en medisinsk-klinisk undersøkelse) og over i det poetisk-lyriske. Noe liknende skjer med stjernekartet. Det er jo ikke skapt som et primært estetisk objekt, men er opprinnelig ment å ha en saklig og fornuftsrettet funksjon. Gundersen transformerer derimot dette objektet til å bli noe både estetisk og lyrisk ved den sammenhengen han lar det inngå i.

3.4.2 Komparativ analyse: *Om å skjære seg på dun*

Som betraktere av *Om å skjære seg på dun* kan vi i mindre grad enn i forhold til *Kalven*¹⁶⁰ snakke om et tradisjonelt billedrom. Komposisjonen i *Om å skjære seg på dun* er symmetrisk og streng, men elementene later til å være fragmentarisk og assosiativt satt sammen.

Rosalind Krauss argumenterer for at boksen hos Cornell er et bilde på en psykologisk prosess som foregår i sekvenser over tid. Boksens klima synes ifølge Krauss å være analog med det menneskelige minnet: Erfaringer av ulik grad av realitet, egne minner eller ting man har lest eller fått gjenfortalt, kan få like stor plass i hukommelsen.¹⁶¹ *Om å skjære seg på dun* kan nettopp gi et slikt nesten dokumentarisk inntrykk av å bestå av akkumulasjoner og lag av minner.

David Hopkins skriver om hvordan Rauschenberg lot seg inspirere av avislayout, måten bilder og tekst er fordelt på i en avisside.¹⁶² Hopkins forteller videre om hvordan Rauschenberg begynte å behandle billedgrunnen/lerretet som en arbeidsflate han kunne feste forskjellige bilder på. Man kan se en liknende tendens i *Om å skjære seg på dun*, der Gundersen opererer mer i flaten med kvadratiske og rektangulære former og horisontale og vertikale linjer.

Skarpe, ubehagelige gjenstander som kniver er noe som dukker opp gjentatte ganger i Gundersens assemblager og installasjoner. I *Interiør med imperativt mandat* ligger en tollekniv hvilende oppå en treblokk på en liten vegghylle; i assemblagen *Brødre* (1979), illustrasjon n.13 er det brukt en lommekniv der de rustne små knivbladene er trukket ut; i *Liten familie* og i *Pliktens fryd* (1984), illustrasjon n.14 er kniven del av et vanlig spisebestikk, henholdsvis innestengt bak et gitter eller tynget ned av en voldsom stein, og kan i begge tilfeller gi en fornemmelse av trussel og ubehag. Barberbladet i *Om å skjære seg på dun* kan også gi uhyggelige assosiasjoner, for eksempel til selvbeskadigelse eller selvmord.¹⁶³

¹⁶⁰ Som representerer figurer i et slags landskap.

¹⁶¹ Rosalind Krauss, *Passages in modern sculpture* (Cambridge, Massachusetts: Mass., MIT Press, 1981), 28.

¹⁶² David Hopkins, *After Modern Art, 1945-2000* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 43.

¹⁶³ Undsets romanfigur Jenny begår til slutt selvmord ved å skjære over pulsåren ved hjelp av et barberblad.

Barberbladet under kvinnens føtter i *Om å skjære seg på dun* er et iøynefallende element der det tegner seg mørkt mot den lyse bakgrunnen. Et barberblad som sentralt element finner vi også i Lukas Samaras *Book 4* (1962)¹⁶⁴, illustrasjon n.15: En liggende bok holdes åpen av en stående knappenål og et barberblad. Omslaget er dekket med et tett lag av knappenåler. Her spilles det igjen på følelser av ubehag som barberbladet evner å vekke. (I tillegg kan alle knappenålene gi assosiasjoner til folkelig okkult voodoo/svart magi.) Her er det altså en kobling mellom fortellingen (boken) og smerte (barberbladet og nålene). En liknende forbindelse kan sies å eksistere i *Om å skjære seg på dun*, mellom barberbladet under kvinneaktens føtter og fortellingen som impliseres i sammenstillingen av objekter og ikke minst i brevfragmentene.

Om å skjære seg på dun minner også om en bok. Selve arkivboksen i papp har en rygg som likner en bokrygg; det marmorerte papiret er av samme type som gjerne dekorerer innsiden av permen i eldre bøker. Dessuten kan brevfragmentene – særlig det som refererer til Sigrid Undset – henvise til det litterære, til fortellingen.

Samme type marmorert papir som i *Om å skjære seg på dun* finner vi som bakgrunn i flere av arbeidene av både Max Ernsts og Joseph Cornells. Mønsteret i papiret bak kvinnen i *Om å skjære seg på dun* kan for øvrig gi assosiasjoner til bølgeformene som omgir Munchs *Madonna*, som visst nok billedliggjør kvinnens ekstase. I Gundersens assemblage får man i hvert fall en opplevelse av at det bølgete papiret illustrerer kvinnens hengivelse til egne følelser, at hun er i sine følelsers vold, at de viser til lidenskap eller ”den brennende livsflammen”. Man kan kanskje også tenke seg at det kan vise til ordløs kommunikasjon og libidinøs tiltrekningskraft.

I amerikaneren Bruce Connors (f.1933) assemblage fra 1959, *The Black Dahlia*, illustrasjon n.16 kan vi gjenkjenne i hvert fall to elementer som går igjen i *Om å skjære seg på dun*: fjær og et sorthvitt fotografi av en avkledd kvinne. Connors assemblage er riktig nok ikke laget i en boks, men på en rektangulær flate. Her er fotografiet av kvinnen delvis dekket av en brun nylonstrømpe (et kjennemerke for Conner), så man får inntrykk av noe dulgt og utydelig – et grep som kan sies å ha paralleller i Gundersens bruk av det uklare i fotografiet, den utviskede skriften og det anløpne speilet, men som samtidig kan gi både erotiske, voyeuraktige og groteske assosiasjoner til hud eller kvelning. Connors tittel henspiller på en bestemt uløst mordgåte.¹⁶⁵ I Connors *The Black Dahlia* skimter vi en ung kvinne kun iført hofteholder

¹⁶⁴ Waldman, *Collage, Assemblage and the Found Object*, 282–283.

¹⁶⁵ Det dreier seg om et bestialsk mord på en ung kvinne ved navn Elisabeth Short i Los Angeles i 1947 (Thomas Crow, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent* (London: Laurence

og høye strømper, bak nylonstrømpestoffet i brunt som er strukket over den rektangulære billedflaten. Vi ser henne bakfra, sittende på kne mens hun snur det vakre ansiktet omrammet av mørkt, kortklipt hår mot høyre, slik at vi ser det i profil. Hårfrisuren og den dramatiske sminken forteller oss at fotografiet er fra 50–60-tallet en gang. Kvinnen poserer tydelig utfordrende for en betrakter mens hun lener underarmene oppå en hylle eller et bord. Under nylonstrømperen som dekker assemblagen, er det lagt paljetter, brune strutsefjær som til dels dekker fotografiet av kvinnen, og noe brunt, visent, som kan se ut som tobakksrusk eller oppsmuldrede tørkede blomster. Blant strutsefjærene et stykke nede på assemblagen ser vi en pennetegning eller radering av en grotesk leende dødningskalle med kraftfulle blomster og blader som hodepyrd. Nylonstrømperen og dens innhold gir en opplevelse av en slags kaotisk organisk materie. Hele assemblagen gir inntrykk av noe hemmelig, forlokkende, forbudt og farlig.

Connors gulbrune assemblage-univers ser ut til å true oss med kaos og forråtnelse og oser av perversjon og fetisjisme. Til forskjell er Gundersens assemblage en harmoni i klare, kjølige pasteller, sirlig og harmonisk ordnet. Framstillingen av kvinnen hos Conner er lummer og farlig, mens Gundersens ser ut til å være uskyldig og tekkelig. Kvinnen i *The Black Dahlia* viser bare rygg og rumpe, men hofteholderen, strømpene og måten hun lener armene på, gjør henne selvbevisst og utfordrende. Og selv om kvinneakten hos Gundersen blottet hele forsiden av sin nakne kropp, er det noe uskyldsrent over framtoningen, som om den var hentet ut av et tekkelig hefte for helseopplysning fra 40–50-tallet. *The Black Dahlia* er tydeligvis ment å være en mørk erotisk assemblage som kobler sex og dødsdrift.¹⁶⁶ I skarp kontrast til dette framtrer billeduniverset i *Om å skjære seg på dun* ved første blick som rent, ryddig og avbalansert.

I Connors assemblage ansporer tittelen til en bestemt biografisk lesning av verket, mens kvinneskikkelsen i Gundersens assemblage ikke ser ut til å være tildelt noen bestemt identitet. Her er det gjenstandene som gir mulige riss av en biografisk fortelling. Dermed framstilles hun ikke i samme grad som type som hos Conner, men får sin historie fortalt gjennom hverdagsgjensstander: Tannbørsten, gebisset og linjalen i Gundersens assemblage ser ikke ut til å være spesifikt erotisk ladede objekter. Brevfragmentet som omhandler ”et møte i samfundet” og nevner Sigrid Undsets navn, setter oss i tanker om de kvinnelige romanfigurenes undertrykte lengsler og sjelelige anfølelser. Her er det også erotikk med i bildet, men den ser ut til å være av en langt mer sømmelig karakter. *Om å skjære seg på dun* kan gi fornemmelsen

King Publishing, 2004), 30. Etter sin død er hun blitt mytifisert og mystifisert som en svartkledd, hvileløst jaktende annenrangs skuespillerinne, femme fatale eller prostituert.

¹⁶⁶ Det er nærliggende å tenke på Julia Kristevas *abject*-begrep når man ser hvordan gjenstandene mer og mer ser ut til å gå opp i en uhyggelig kaotisk masse dess lengre ned på assemblagen man ser.

av en forgangen tid, historien om en elsket kvinne, ømhet og savn. Men man skal kanskje ikke helt se bort fra at det også her er tegn som peker mot noe lettere morbid, vondt og uhyggelig: gebiss med skarpe kroker og barberblad sammenstilt med utflytende rosa farge. Det overeksponerte fotografiet, den uviskede brevskriften og den mørke linjalen kan tolkes som illevarslende symboler på død. Strutsefjærene i Connors assemblage ser ut til å være erotisk symbol så vel som symbol på forfengelighet. De er store og bukter seg uregjerlig over resten av motivet. Strutsefjærene lager bølgebevegelser som minner om bevegelsene i det marmorerte pappret i *Om å skjære seg på dun*. De ser ut til å henspille på Hollywood-drømmer om divaglamour, og her vises tydelig drømmefabrikkens dystre bakgård.

De små hvite fjærene i Gundersens assemblage kan kanskje også tolkes som erotisk symbol, men her er de små og uskyldshvite og kan gi assosiasjoner til englevinger. Til felles har i hvert fall de to assemblagene en aura av forgjengelighet og en kobling mellom smerte og erotisk dragning.

I surrealismens tradisjon formidlet kvinnen mellom mannen og hans ubevisste.¹⁶⁷ Hun fungerte som en muse som brakte ham i kontakt med ubevisste krefter i ham selv. Hun kan oppfattes som inkarnasjonen av de mannlige kunsternes kultus rundt ”møtet” og ”objektiv tilfeldighet”.¹⁶⁸ Slik kan fotografiet av kvinneakten i *Om å skjære seg på dun* også muligens representere kunstnerens kontakt med eget følelsesliv.

3.4.3 Komparativ analyse: *Formiddag, den vidunderlige lampen*

I *Formiddag, den vidunderlige lampen* er rommet kvinnen befinner seg i, ganske tomt. Visse aspekter ved komposisjonen kan minne om Edward Hoppers malerier. Typisk for ham er øde solopplyste gater og interiører med mørke slagskygger som gir en knugende stemning av melankoli. Ofte dreier det seg om enslige kvinner ved vinduer i tomme interiører opplyst av grelt solskinn. Eksempler er *Morning Sun* (1952), illustrasjon n.17 *Cape Cod Morning* (1950), il-

¹⁶⁷ I G. G. Jungs analytiske psykologi spiller denne tankegang en sentral rolle, nedfelt i begrepsparet anima/animus, den kvinnelige og mannlige arketype som formidler mellom bevisstheten og det ubevisste hos henholdsvis mann og kvinne. Jung viser til hvordan anima manifesterer seg i ridderdikningen i skikkelse av den skjønne uoppnåelige jomfru og i katolisismen som jomfru Maria.

¹⁶⁸ I boken *Art of the Avantgarde* av Steve Edwards og Paul Wood finner vi en redegjørelse for en oppfatning av hvilken rolle avbildninger av kvinnekroppen kan sies å ha spilt i surrealismens kunst, og kunstnerens tilgang til egen underbevissthet:

"Given their aim of liberating desire from the unconscious, much surrealist activity in the 1920s was focused on the chance encounter, the coming together of two (erotically charged) elements within the plane of everyday existence. For the male, avowedly heterosexual Surrealist, the object to which desire would be drawn was the mysterious female, whose image becomes saturated with meaning. The female body as signifier of male desire thus becomes the catalyst for the poet's or artist's access to the unconscious; in many ways this is little different from the role of the artists muse within Romanticism." Steve Edwards og Paul Wood, *Art of the Avant-garde* (London: Yale University Press, 2004), 438.

lustrasjon n.18 og *City* (1944), illustrasjon n. 19. Selv om Hoppers malerier er mer realistiske i sine skildringer, kan man se enkelte felles punkter: Kvinneskikkelsen i *Formiddag, den vidunderlige lampen* ser også ut til å stå i sterkt motlys. Isolasjonen og ensomheten kan også se ut til å ramme denne skikkelsen: Det lett melankolske barneansiktet i sorthvitt som kunstneren har satt istedenfor reklamefigurens fjes, skiller seg ut fra det ellers så fargeglade bildet.

Grønnfargen og persiennene i *Formiddag* kan minne om Gundersens egen installasjon *Interiør med imperativt mandat* (1983–84). Der er det hengt opp gulnete persiener i bakgrunnen i noe som ser ut som et falmet gulgrønt 50-tallskjøkken. Det er som om persiennene kan gi en stemning av noe upersonlig, noe som kanskje har sammenheng med at de så ofte henger på kontorer. Man får lett assosiasjoner til et trist lege- eller tannlegekontor. Samtidig kan persiennene vitne om noe skjult og hemmelig, om å se uten selv å bli sett.

I en sammenlikning av *Formiddag, den vidunderlige lampen* med popkunst ser vi at det også her dreier seg om et appropriert populærkulturelt motiv. I forhold til den klassiske popkunsten ser det imidlertid ut til at Gundersen i *Formiddag* benytter seg mer av en underliggjøring, snarere enn en ensidig understreking av det banale i reklamens motiv.¹⁶⁹

Framstillingen av kvinnen i interiøret i Gundersens assemblage kan imidlertid gi assosiasjoner til Richard Hamiltons underlig fremmedgjorte interiører med figurer, som for eksempel *Interior II* (1964), illustrasjon n.20 der kvinnefiguren og spredte gjenstander er omgitt av mye tomrom og plassert i et tvetydig rom. Framstillingen av rommet i reklameplakaten, som er utgangspunktet for Gundersens assemblage, er også særdeles tvetydig og kunstig. Bakgrunnen for kvinnen i vinduet er ensfarget grønt. Det eneste som på sett og vis indikerer at hun befinner seg i et rom, er at interiøret bak henne er så bittelite, og at de to vinduene bak dette igjen møtes i en overdrevent skarp vinkel som kan markere et perspektivisk forsvinningspunkt.

Stillife no. 20 (1962) av Tom Wesselmann, illustrasjon n.21 er en assemblage i sterke primærfarger som innlemmer et kjøkkenskap og en vask. Skapet er åpent, og vi kan se en rekke rengjøringsmidler. På veggen ved siden av er det collageelementer, som en reproduksjon av et av Mondrians abstrakte malerier, samt bildet av et bord med diverse populære matvarer som *wonder-bread* og Coca Cola. Her ser reproduksjonen ut til å repetere og understreke symmetrien og fargene i kjøkkeninteriøret. Sånn oppstår det også her, en parodisk kobling mellom det kommersielle og trivielle og den rene og opphøyde modernistiske estetikk.

¹⁶⁹ Dette er kanskje likevel en betraktning som baserer seg på en for generaliserende oppfatning av denne kunstreningen. Det hersker også bred enighet om at surrealistene som Max Ernst og René Magritte har øvd innflytelse på popkunsten, Tilman Osterwold, *Pop Art* (Köln: Taschen, 2007), 141.

En tvetydighet i framstillingen av skikkelser som barn eller voksne er noe som går igjen i collage og assemblage. Ofte er det brukt satirisk – gjerne i politisk satire – som en metode for å avsløre åndelig underutvikling hos autoriteter og selvhøytidelige respektable borgere. Et eksempel kan være Hanna Höchs collage *Der Kleine* (1931), der hun har skapt en kombinasjon av et storgråtende barneansikt med en enorm geip og et mannshode med spiss nese og glattslিকket frisyre og plassert det hele på fotografiet av to ørsmå dukkebein. Resultatet er skikkelsen av en forkrøplet og rasende nazist.¹⁷⁰

Det rolige barneansiktet med det observante blikket i *Formiddag, den vidunderlige lampen* og den intrikate måten det er montert på, ser likevel ikke umiddelbart ut til å gi denne typen assosiasjoner. Da er det kanskje mer nærliggende å la tankene gå til ”barnekvinnen” (*femme-enfant*,) som er et begrep innen surrealismen. I boken *Automatic Woman, The Representation of Woman in Surrealism*, skriver Katharine Conley følgende om dette fenomenet:

“What Breton values most in the ‘child-woman’ is a freshness of perspective shared with such social reformers and artists as Charles Fourier, Flora Tristan, the Père Enfantin, the ‘Facteur Cheval’ and the ‘Douanier Rousseau’.”¹⁷¹

Ut fra dette kan det synes som om ideen om barnekvinnen innen surrealismen handler om en kvinne som er i naturlig kontakt med sitt ubevisste, og hvis skapende evne og umiddelbarhet ikke er hemmet av intellektets brysomme innblanding. Slik fungerer hun som ideal og muse for den mannlige kunstner.

Hvordan barneansiktet er montert inn i stedet for reklamekvinnens ansikt i *Formiddag, den vidunderlige lampen*, kan fungere som et bilde på intuisjon, at hun har beholdt noe av barnets undring. Barneansiktet kan formidle en våken oppmerksomhet rettet mot selve stemningen i omgivelsene. Kvinnen er framstilt typifisert og stilisert, mens barneansiktet ser mer virkelig og naturlig ut. Det fungerer som kontrast til reklamens opprinnelige maskeansikt, som vi riktig nok ikke ser, men likevel kan tenke oss. Dermed menneskeligjør han henne. Plutselig er hun blitt en levende skapning *full* av undring. Der kvinneansiktet på reklameplakaten bare kunne vise til omgivelsenes overflate, ser det ut til at barneansiktet avslører tomheten og den klaustrofobiske stemningen i bildet. Samtidig har barnet i kraft av sin fantasirikdom tilgang til det magiske i tilværelsen.

¹⁷⁰ Brandon Taylor, *Collage, The Making of Modern Art* (London: Thames & Hudson 2004), 97.

¹⁷¹ Katharine Conley, *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism* (Nebraska: University of Nebraska Press, 2008), 123.

Koblingen av ungpikens ansikt og kvinnefiguren kan også ganske enkelt vise til en avdekning av hva idealet om den typiske 50-tallshusmoren egentlig står for, et infantilt vesen som drives av trangen til å være ”flink pike”. Kanskje vises det til hennes håpefulle naivitet, at hun sluker reklamens budskap om forbruksvarens magiske evne til å gjøre verden vidunderlig.

I assemblagen ser det ut til å finne sted et spill mellom åpning og stengsel. Kvinnen står i vinduet og lager en åpning i persiennene, og det befinner seg også et vindu i ansiktet hennes. Dette skaper en slags kinesisk eskeeffekt og kan gi tanker om lag i hennes personlighet eller flere nivåer av å være innestengt. Man kan tenke seg at hun ønsker seg ut av situasjonen, og at den vidunderlige lampen gir løfter om en utvei for eksempel ved hjelp av magien den barnlige fantasi er i stand til å framkalle. I assemblagen ser vi to vinduer med persiener, og det befinner seg en rektangulær åpning som avdekker et ensfarget blått felt i nisjen bak sausenebbet (den vidunderlige lampen), noe som kan minne om en gløtt ut mot en himmel bakenfor. Et tydelig eksempel på spillet mellom stengsler og åpninger hos Joseph Cornell er *Toward the Blue Peninsula (For Emily Dickinson)*, 1953, illustrasjon n. 22. I *Joseph Cornell, Master of Dreams*, skildrer Diane Waldman verket på følgende måte:

“Cornell’s *Toward the Blue Peninsula (For Emily Dickinson)* (1953) is as spare as Dickinson’s poem, which he used as his dedication for his box [...] The mesh which often was featured in Cornell’s constructions of this time is a visual metaphor for the poet’s reclusive, solitary life. However, into the rear wall of the box Cornell has cut an aperture into the blue sky. He frees his beloved Emily from her confinement, as he might have wished to free himself.”¹⁷²

Psykologiske stengsler og håp om en åpning kan være et tema også i *Formiddag, den vidunderlige lampen* – en drøm om noe hinsides dagliglivets begrensninger.

3.4.4 De tre assemblagene sett i forhold til Gundersens arbeid innen andre medier

I det følgende ønsker jeg å belyse *Kalven*, *Formiddag, den vidunderlige lampen* og *Om å skjære seg på dun* ut fra andre verk innen Jon Gundersens kunstneriske produksjon. Et sentralt spørsmål her er om det eksisterer noen vesentlige trekk, både formalt og tematisk som kan

¹⁷² Waldman, *Joseph Cornell – Master of Dreams*, 85.

sies å gå igjen i flere av Gundersens verk, også innenfor andre billedmedier, og hvorvidt disse også kan gjenkjennes i de tre arbeidene som er oppgavens tema.

Når man skal sammenfatte slike tendenser ut fra et større materiale, må det nødvendigvis dreie seg om en generalisering basert på et utvalg.

3.4.5 Collage

Igjen impliserer selve mediet at det dreier seg om paradoksale sammenstillinger av elementer som ser ut til å tilhøre vidt forskjellige sfærer.

Collagen *Når forventningen sammenfaller med mulighetene* (år ukjent), illustrasjon n. 23 viser et sorthvitfotografi av en ung kvinne som sitter på huk med vann til anklene mens hun bøyer seg ned mot vannflaten og strekker armen ut som til berøring. Fotografiet ser ut til å være tatt mellom 1930 og 1950 en gang, noe kvinnens hårfrisyre synes å indikere. Rett ut fra den utstrakte hånden hennes er det plassert noe som ser ut som en skjematisk og teknisk illustrasjon av tre objekter. Det første er vanskelig å plassere, mens de to neste ser ut som henholdsvis en nattpotte og en varmeflaske. På tross av at tittelen peker mot behovstilfredsstillelse, ser det ut som objektene er noe hun forgjeves forsøker å nå med den utstrakte armen, en slags fata morgana. Det er en tydelig kontrast mellom den myke kvinnekroppens grasiøse bevegelse og de tørre og saklige, informative illustrasjonene hun er sammenstilt med.

En annen collage som kan minne om den første, heter *Om å nekte seg selv det som nektes en* (år ukjent), illustrasjon n.24. Her er det et fargebilde av en idealisert, solbrun mann i underbukse som ser ut til å være hentet fra en reklame eller illustrasjon fra 50/60-tallet, sammenstilt med en håndtegnet plantegning av noe som ser ut som et skrivebord. Skissen bærer imidlertid overskriften *sybord*. Vi ser mannen bakfra og får inntrykk av at han står og stirrer mot sybordet mens han holder noe som likner et stykke tøy i den ene hånden. Her er det tydeligvis en humoristisk henspilling på at mannen mangler klær. Tittelen ser likevel ut til å henspille på en dybdepsykologisk betydning i form av overjegets selvfornektelse.

Begge disse arbeidene ser ut til å romme en slags fascinasjon for det skjematiske og tørre, noe man ikke helt klarer å gripe meningen med, og som dermed antar en aura av mystikk sammen med en spenning og en frustrasjon, idet noe vitalt hele tiden blir holdt tilbake i møte med det skjematiske og regelbundne, eller man kan se det slik at det er det vitale som bryter fram og seirer over den kategoriske tenkningen. Spenningen mellom det nyttige, det trivielle, og det poetiske, ser også ut til å gjøre seg gjeldende i forhold til de tre boksasemlagene som er de primære undersøkelsesobjektene for denne oppgaven. Bruksgjenstandene som er anvendt i de tre boksene, er for det første tatt ut av sin vanlige anvendelse med

krav om nyttefunksjon og over i en poetisk sfære. Dernest er for eksempel stjernekartet opprinnelig et informativt objekt, men som også kan assosieres til en himmel overdrysset med stjerner, selve symbolet for romantisk lengsel og *Weltschmerz*. Reklameplakaten i *Formiddag, den vidunderlige lampen* blir også transformert fra det mer trivielle og over i det poetiske ved sammenstillingen av barneansiktet og kombinasjoner av gjenstander med verkets tittel.

Kalven, Formiddag, den vidunderlige lampen og *Om å skjære seg på dun* ser også ut til å tematisere ønsker og begjær som støter mot livets begrensninger og vrangside: den umulige lengselen etter en symbiose mellom drøm og virkelighet i *Formiddag, den vidunderlige lampen*, det lille paret i kalven som higer mot barnet, universets gåte eller virkelighet representert ved kalven som svever over dem i en annen sfære, atskilt fra dem ved to furustammer. I *Om å skjære seg på dun* kan vi oppleve noe liknende ved kvinneakten som vender seg bort fra oss i retning av et speil som ikke kan speile henne. Bare lengselen og vemodet ser ut til å overleve.

Slik det paradoksale finner sted i de to nevnte collagene¹⁷³ mellom det kalkulerte og det vitale som en slags dualitet, ikke mellom kropp og sjel, men mellom det fysiske og følelsesmessige satt opp mot det cerebrale, ser også paradoks og tvil ut til å komme til uttrykk i de tre assemblagene. I *Kalven* oppstår det et paradoks mellom hva som er levende og dødt. I *Om å skjære seg på dun* blir vi vitne til det spaltede forholdet til en kjærlighetsrelasjon, og i *Formiddag, den vidunderlige lampen* ser det ut til å eksistere en dobbelthet når det kommer til frihet og innestengthet, og fantasi og magi, stilt opp mot trivialiteter og kjedsomhet.

3.4.6 *Installasjoner (møbler) og andre boksassemblager*

Jon Gundersen startet tidlig å lage skulpturer/installasjoner som består av møbler og på en eller annen måte viser til en fastlåst eller ubekvem mellommenneskelig situasjon. Dette kunne observeres allerede på debututstillingen i UKS i 1975. I sin anmeldelse av utstillingen i Dagbladet forteller Harald Flor:

Gundersen arbeider i tre, men bruker det tradisjonsrike materialet på en alt annet enn konvensjonell måte. Her møter vi snekrete bruksting fra daglig miljø som skap, kommoder, stoler, men ut av disse velter en tilsynelatende flytende uformelig masse – også den formet i tre [...] ¹⁷⁴

¹⁷³ I de to collagene jeg har trukket ut som eksempler, har kunstneren brukt et slags makulert prøvetrykkspapir han har funnet, som bakgrunn. Papiret har en nyansert stofflig og malerisk kvalitet som gir dybdevirkning.

¹⁷⁴ Harald Flor, ”Avslørende og burlesk” (Dagbladet, 1975, 14/11).

I og for seg kan vel denne uttrykksformen sies å kunne føres tilbake til Marcel Duchamps *Bicycle Wheel* (1913) med sykkelhjulet som er montert på en høy krakk. Men igjen er det viktig å huske at Duchamps verk var ment å være anti-kunst, bestående av gjenstander som er tenkt å være vilkårlig valgt og så lite meningsbærende som mulig. Flere av de surrealistiske objektene fra 1930-tallet er absurde møbler, så som Kurt Seligmanns *Ultra Furniture* (1938), og Victor Braumers *Wolf-table* (1939). Disse underliggjorte møblene tar fatt i den nære forbindelsen mellom utforming av møbler og av kroppens anatomi, for eksempel det faktum at møbler gjerne har ben i likhet med mennesker og dyr.¹⁷⁵ Gundersens møbler er enklere og strengere i sin utforming. Som oftest har han ikke laget dem fra grunnen, men regissert og eller bearbeidet gamle møbler fra loppemarked og liknende.

Det virker altså som om Gundersens senger, stoler og bord ikles roller som psykiske gestalter som sammen viser til mellommenneskelige situasjoner. Møblelementet er gjerne av enkleste sort, rett opp og ned, av tre. I installasjoner som *Interiør med imperativt mandat* og *Pliktens fryd* er møblelementet dekket av slitt maling i en litt gusten lys gulgrønn farge.¹⁷⁶ I installasjonen *Seng med nattbord* (2001) – også kalt *Når leselysten overtar* i en artikkel i Dagsavisen¹⁷⁷ – er dukkesengen flankert av store nattbord, ett på hver side av hodegjerdet og ”skjellettene” av to leselamper like enkel og lettere traurig som i de to tidligere nevnte installasjonene. I *Pliktens fryd* står de tomme stolene på hver sin side taust vendt inn mot spisebordet, mens bestikket på begge sider er lenket til en kjempestor stein under bordet. I *Interiør med imperativt mandat* er møbler på ubehagelig vis festet til hverandre med stropper, og levninger av eksotiske dyr (elefant, beltedyr, skilpadde) titter fram fra interiøret. I bakgrunnen er persiennene trukket ned og understreker at det som hender foregår i det skjulte.

Hva kan så tenkes å være forbindelseslinjer mellom disse møblene/interiørene og boksassemblagene? For det første kan det virke som en sterk overjegg-kultur preger mye av tematikken i begge tilfeller. Dette kommer kanskje tydeligere fram i enkelte andre bokser enn de tre denne oppgaven tar for seg. En av Gundersens bokser *Aftenbønn* er fôret i bunnen med en idylliserende og fargeglad plakat av en liten blond gutt i hvit nattskjorte som ber aftenbønn omgitt av søte teddybjørner. I forgrunnen er det stilt opp en mørk støvkost som antar en ruvende sadistisk karakter i kontrast til alt det idylliske og søte. I boksen *Liten familie* (1979) er

¹⁷⁵ Menneskers hjelpemidler som forlengelse av kroppen er noe som blir tatt opp i Duchamps ready-made, en spade/snøskuffe som bærer tittelen *In Advance of the Broken Arm* fra 1915.

¹⁷⁶ I slekt med den som filmregissøren Bent Hamer er blitt kjent for å la dominere interiørene i filmer som *Salmer fra et kjøkken* og *Eggs*.

¹⁷⁷ Mona Larsen, ”Humoristisk askeladd”(Dagsavisen, 2004, 5/11).

mor og fars ansikter (borgelige stive familieportretter fra før 1920) dekket av sneglehus. Barnet har kropp av et fugleskjelett og et lite hvitt porselenshode med ansikt der det ligger urørlig for seg selv i en egen boks i boksen. I *Påbud/forbud*, illustrasjon n.25 er boksen fylt av gjenstander som er forbundet med ting som assosieres med noe prisverdig eller noe forbudt: Jesus, lighter, snilt barn, snor, stivt familieportrett og Møllers tran. *Pliktens fryd* (1984) formidler tydeligvis en autoritær trussel; *imperativt mandat* (1983-84) betyr ifølge kunstneren ”rett til å befale”.

I de tre boksassemblagene jeg konsentrerer meg om i denne oppgaven, er kanskje ikke stemninger av streng oppdragelse og straff så fremtredende. I *Formiddag, den vidunderlige lampen* framtrer likevel hverdagen med to ansikter. Stengsel og frihet er tydeligvis en tilbakevendende tematikk. Det stagnerte i hjemmesfæren truer med å ta overhånd, men her vises det også til håpet om frihet og kanskje til kreativitet og fantasi som åpner opp og viser en vei ut. I *Om å skjære seg på dun* handler det også om det potensielt såre og vonde i mellommenneskelig sameksistens, i dette tilfellet til det vanskelige parforholdet der man ikke kan unngå å volde hverandre skade. Her kan det være på sin plass å nevne at Gundersen i intervjuer har kommet med uttalelser som: ”Privatlivet er oppskrytt ... det isolerte kan være både ideelt og grusomt ... det kriminelle foregår i det skjulte.” Det kan virke som om Gundersen synes boksen som form egner seg spesielt godt til å formidle ”det ubehagelige og innestengte i privatsfæren”. I *Kalven* er det også tydeligvis noe som er sårt og vondt, men her virker det mer som om det er selve skjebnen de små ubehjelpelige skikkelsene er stilt overfor. Det vonde ved alle begrensninger, indre og ytre, som menneskene er omgitt av ser ut til å gå igjen som en overordnet tematikk som kunstneren behandler med en blanding av en nærmest saklig utforskende holdning, sår ømhet og absurdistisk galgenhumor.

3.4.7 Arbeider i stein

Gundersen har utført flere store utsmykningsarbeider i stein. Han har for eksempel vunnet oppdraget med utsmykningen av Eidsvolls plass ved Stortinget i 2005 med *Ægir*¹⁷⁸, som omfatter både skulptur og trapp, utformet i groruditt og nordmarkitt. En av Gundersens interesser er nettopp geologi. Opptattheten av fortidens avleiringer og langsomme tilblivelse av land-

¹⁷⁸ Denne utsmykningen bærer navnet *Ægir* etter havguden ved samme navn som har gitt navn til et mørkegrønt mineral som Oslo-bergartene er fulle av, Erik Haugestad, ”Oslo-stein skal pynte Spikersuppa” (Aftenposten morgenutgaven, 2005, 24/1).

skapet står tydeligvis i sammenheng med interessen for arkeologi, psykoanalyse og historie, en nysgjerrighet i forhold til opprinnelser generelt.¹⁷⁹

Geometri og symmetri er vesentlige aspekter ved arbeider som *Ægir*, og fonteneskulpturen *Velle*¹⁸⁰. Det geometriske er også til stede som underliggende struktur i de tre boksene jeg behandler i oppgaven.

Paradokset og det gåtefulle gjør seg også klart gjeldende i arbeidene av stein. Et eksempel kan være arbeidet *Flytende Stein* (1997), der en mange tonn tung steinblokk holdes flytende av trykket fra en vannstråle. Man får lett assosiasjoner til Magrittes maleri av en stein i svev, *Le château des Pyrénées* (1959). Gundersen har også arbeidet med paradokser i mindre arbeider i stein. Et opplagt eksempel på slike arbeider som utgjør et slående paradoks, er rullesteiner med glidelås. Vi gjenkjenner barnets undring over ”hva som er inni”. Samtidig får kunstneren oss til for alvor å oppleve at steinens form er myk. Det er flere beslektede arbeider som også kan nevnes. Et er det humoristiske arbeidet *Siste reis*, som består av en gravstein med koffert håndtak. Et annet er *Strykebrett med fossile bølgeslag*, som også kan oppfattes som en humoristisk og snedig henspilling på Man Rays surrealistiske objekt *The Gift* (1921), bestående av et strykejern med en rad pålimte spiker.

4 Verkene i lys av begrepene fortetning og forskyvning, metafor og metonymi

Gundersen omtaler selv assemblagene som ”assosiasjonsobjekter”.¹⁸¹ Dette kan ha en dobbeltbunnet betydning. På den ene side er betrakteren medskaper i kraft av egne assosiasjoner – det vi selv måtte bære fram. På den annen side legger verkene også visse føringer. De er blitt til gjennom kunstnerens assosiasjoner i møte med tingene. Gjennom komposisjonene viser han oss koblinger mellom gjenstandene i form av assosiasjonslikheter, kontraster og sammenfallende begrepsinnhold vi ikke nødvendigvis hadde oppdaget om ikke elementene hadde vært sammenstilt på akkurat denne måten. Likevel står vi også fritt til å bidra med andre vinklinger.

¹⁷⁹ I katalogen til utstillingen *Ting* kan vi lese: ”Gundersens kunstpraksis arter seg til tider som en parallell til geologi og arkeologi, vitenskaper som forholder seg til objekter som spor i større systemer. Han utforsker fenomener i verden, men hinner samtidig mot den objektive sannheten som illusjon”, Ulekleiv, ”Utsikter fra en boks”, 12.

¹⁸⁰ Dette verket befinner seg foran Helga Enghs hus på Universitetet i Oslo.

¹⁸¹ Samtale med Jon Gundersen, 17/1-2007.

Spørsmålet her er om vi kan trenge dypere inn i forståelsen av *hvordan* verkene kan oppfattes som assosiasjonsobjekter, ved å undersøke dem i forhold til begrepene fortetning og forskyvning, metafor og metonymi. Begrepene *fortetning* og *forskyvning* er hentet fra Sigmund Freud. De inntar en sentral plass i forklaringen av drømmearbeidet i *Drømmetydning* (1900) og i beskrivelsen av vitseteknikker i *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* (1905). Jacques Lacan, fransk filosof og psykoanalytiker, tar opp tråden etter Freud, men utvider perspektivet og bruker i stedet begrepene *metafor* og *metonymi*, språklige troper som allerede omtales i oldtidens lærebøker i retorikk.¹⁸²

I det følgende skal vi ta for oss Freuds begrepspar, samt andre vitseteknikker som beskrives i *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, som kan forstås som avarter av disse to begrepene, og undersøke hvordan disse lar seg anvende på Gundersens tre assemblager. Dernest skal vi se nærmere på om begrepene *metafor* og *metonymi* kan bidra med en ytterligere forståelse. Hvert av begrepsparene prøves ut mot de konkrete kunstverkene som er oppgavens tema for å undersøke hva de kan sies å ha tilført fortolkningene.

4.1 Verkene i lys av begrepene fortetning og forskyvning, samt andre vitseteknikker hentet fra Freuds *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*

4.1.1 Fortetning og forskyvning

Undersøkelsen her står i gjeld til kunsthistoriker Charlotte Stokes' artikkel "Collage as Jokework: Freud's Theories of Wit as the Foundation for the Collages of Max Ernst" (1982) i tidsskriftet *Leonardo*.¹⁸³ Stokes framsetter tesen om at *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* har fungert som forbilde for Ernsts collager.¹⁸⁴ Hun velger å se bort fra at *Drømmetydning* kan

¹⁸², [...] the Lacanian reading of Freud is militantly linguistic; it's celebrated axiom – 'the unconscious is structured like a language' – means that the psychic processes of condensation and displacement are structurally one with the linguistic tropes of metaphor and metonymy," Foster, Krauss, Bois and Buchloh, *Art Since 1900*, 20.

¹⁸³ Sistnevnte artikkel bygger videre på det Werner Spies forut hadde skrevet om emnet.

¹⁸⁴ Når hun ser på Ernsts verk i lys av Freuds begreper er det ikke bare å forstå som interessante analyseverktøy. Hun oppfatter det derimot som en faktisk og udiskutabel innflytelse. Som kilde oppgir hun kunsthistorikeren Werner Spies som forteller at han har førstehånds kjennskap til at Max Ernst var tidlig ute med å lese Freud under sin studietid i Bonn (1910–1914) Ernst har ifølge Spies selv fortalt ham at han den gang leste både *Drømmetydning* og *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, Werner Spies *The Return of La Belle Jardinière: Max Ernst, 1950–1970* (New York: Harry N. Abrahams, 1971), 38.

I et innledende essay til William A. Camfields bok *Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism* i 1993, "An Open-ended Oeuvre" nyanserer Werner Spies imidlertid både Stokes' oppfatning og sin egen tidligere påstand. Her understreker han Ernsts motstand mot enhver systematisk teoretisk modell for kunstens område og poengterer at når Ernst anvendte sin kunnskap om Freud i verkene overhodet, var det på en instrumentell og ironisk måte: Werner Spies, "An Open-ended Oeuvre" i William A. Camfield, *Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism* (München: Prestel-Verlag, 1993), 27. Han konkluderer derfor med at den stadige sammenligningen mellom Ernsts collagearbeider og Freuds beskrivelse av "drømmearbeid" er misvisende og fullstendig forfei-

ha spilt samme rolle, og begrunner dette med at drømmer er for personlige og vage for dette formålet.¹⁸⁵ Dette standpunktet baserer seg på Freuds egen uttalelse om at drømmer er fullstendig private fenomener¹⁸⁶, mens vitser er estetiske produkter tiltenkt et publikum.¹⁸⁷ I boken *Sigmund Freud, Mannen och Verket* påpeker Lars Sjögren at vitsen sett i forhold til drømmen, hos Freud er et produkt som har gjennomgått en høyere grad av sekundær bearbeiding.¹⁸⁸

Stokes' påstand om at *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* har tjent som direkte inspirasjon for Ernsts collager, kan etter min mening bidra med verdifulle betraktninger om komposisjonelle virkemidler i collage og assemblage, uavhengig av kunstnerens eventuelle befatning med Freuds tekster. Det skal heller ikke forstås dit hen at jeg oppfatter Gundersens assemblager som drømmer eller vitser. Det er riktigere å si at de evner å skape treffende eller gode visuelle og begreplige poenger som skaper undring og engasjement, slik at ”de åpner opp for usikkerhetsmomentet i tilværelsen”, som Hans Jacob Brun formulerer det.¹⁸⁹ Gundersens assemblager har nok sine symboler og ”punch-lines”, men først og fremst framstår de som fengslende og engasjerende åpne ”fortellinger”.

Drømmen hos Freud forstås ut fra et rent driftsøkonomisk perspektiv, med det primære formål å være søvnens vokter. For vitsens vedkommende kan Lars Sjögren fortelle at Freud vakler i sitt standpunkt. Gjennom hele *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* fastholder

let som fortolkningsmodell. Camfield skriver: “He was interested foremost in the superadded value of the dream, the inexplicability produced by dream distortion and dream compression, and not in analysis or explication”, Camfield, *Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism*, 27.

¹⁸⁵ Stokes, ”Collage as Jokework: Freud’s Theories of Wit as the Foundation for the Collages of Max Ernst”, (*Leonardo*, Vol. 15, No. 3, 1982), 199.

¹⁸⁶ Lars Sjögren, som i boken *Sigmund Freud, Mannen och verket* har viet et kapittel til en kritisk gjennomgang av *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, kritiserer imidlertid Freud for her å ha skapt et kunstig skille mellom drømmens og vitsens funksjoner. Lars Sjögren *Sigmund Freud, Mannen och verket* (Stockholm: Natur och Kultur, 1989), 113. Han påpeker at den psykoanalytiske erfaring tilsier at en drøm kan deles med andre og at man kan skape en vits i sitt indre som man velger å ikke dele, Sjögren, *Sigmund Freud, Mannen och verket*, 112-113.

¹⁸⁷ ”Drømmen er et fullstendig asosialt psykisk produkt. Den har ikke noe å meddele andre. Den er blitt til inni en person som et kompromiss mellom psykiske krefter som kjemper inni ham, og er uforståelig for personen selv og derfor også fullstendig uinteressant for andre. Ikke bare slipper den å bry seg om å være forståelig, den må til og med vokte seg for å bli forstått, da den ellers ville blitt ødelagt. Den kan bare eksistere i forkledning.” (Freud, *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, 157) [...] ”Vitsen derimot er den mest sosiale av alle psykiske funksjoner som er rettet mot lystoppnåelse. Den trenger ofte tre personer, og for å fullføres, krever den at en annen deltar i de psykiske prosessene som den har satt i gang. Den er altså avhengig av å være forståelig og kan bare gjøre bruk av ubevisst forvrengning ved hjelp av fortetning og forskyvning i den grad tredjemann klarer å forstå dem ved å løse opp forvanskningen...”, Freud, *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, 158.

¹⁸⁸ Sjögren, *Sigmund Freud, Mannen och verket*, 112–113.

¹⁸⁹ Samtale med Hans-Jacob Brun, 5/3-2008.

Freud en driftsøkonomisk forklaringsmodell¹⁹⁰, også for vitsen, mens han samtidig etter hvert åpner for at den er til kanskje ikke bare for å unngå ulyst, men også for å oppnå lyst.¹⁹¹ Dermed introduserer Freud et modifisert innhold i begrepet lyst i forhold til det lystprinsipp som karakteriseres som opplevelsen av minst mulig spenning. Den nye formen for lyst som Freud knytter til vitsen i sjette kapittel av *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, er ifølge Sjøgren knyttet til oppdagerglede og den gleden barnet opplever ved å kunne beherske verden gjennom lek med ord.¹⁹² Denne leken foregår ved at barnet stadig overlater språket og tankene til det ubevisstes primærprosesser¹⁹³, som blant annet omfatter fortetning og forskyvning.¹⁹⁴ Når jeg – i likhet med Charlotte Stokes – velger å ta utgangspunkt i *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* som analyseverktøy, skyldes det ikke drømmens formentlige private karakter, men på grunnlag av forståelsen av vitsen som et estetisk produkt som har gjennomgått en høyere grad av sekundær bearbeiding. Lars Sjøgren hevder at man her faktisk kan se omrisset av en estetikk på psykoanalytisk grunn.¹⁹⁵ Dette gjør det enklere å anlegge et perspektiv der disse prosessene framtrer som bevisst anvendte estetiske virkemidler, framfor mekanismer i det ubevisste.

4.1.2 Vektlegging av det formale

I Stokes' betraktninger av det genuine i Ernsts billedunivers ser hun en parallell i et sentralt moment fra *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, nemlig at en vits er avhengig av en effek-

¹⁹⁰Begrepet om lystprinsippet sier at vi stadig søker minst mulig spenning i vårt psykiske apparat. I henhold til dette forhold bygger vitsen opp en forventning i en retning med ditto forbruk av psykisk energi. Når historien tar en annen vending enn den forventede, opplever vi å ha spart energi. Latteren er et uttrykk for den over-skuddsenergien som oppstår gjennom besparingen via fortetningen. Sjøgren, *Sigmund Freud, Mannen och verket*, 108.

Gjennom de uttrykksmåter som er typiske for primærprosessene lykkes vi i å unngå sensur og uttrykke kritikk som ellers hadde forblitt stum. Lettelsen over dette muntret oss opp. Men også dette forsøker Freud å beskrive driftsøkonomisk. Det samme kvantum energi som ble bundet opp av manglende mulighet for å uttrykke kritikk blir nå frigitt, og lettelsen leder til latter, Sjøgren, *Sigmund Freud, Mannen och verket*, 109.

¹⁹¹Særlig gjelder dette sjette kapittel i *Vitsen*.

¹⁹²Sjøgren påpeker at Freud burde ha sett de videre implikasjonene av disse tankene som åpner for ideer om en kreativ veksling mellom primær- og sekundærprosessetenkning i kunst og vitenskap og språkets røtter i det ubevisste. De impliserer at barnets lystopplevelse i omgang med ord springer ut av oppdagerlysten og den fundamentale kunnskapsdriften. Denne tråden blir imidlertid ifølge Sjøgren tatt opp igjen av psykoanalytikeren Melanie Klein. Sjøgren, *Sigmund Freud, Mannen och verket*, 111.

¹⁹³Som Sjøgren selv sier det: ”Drømmen, vitsen, det poetiska språket har alla sina rötter i det omedvetnas språkformer, och den lust vi känner när vi närmar oss denna källa är barnets levandegjorda lust inför en värld, som öppnar sig och som samtidig är möjlig att behärska,” Sjøgren, *Sigmund Freud, Mannen och verket*, 113.

¹⁹⁴Ibid, 111.

¹⁹⁵Ibid, 107.

tiv form.¹⁹⁶ Freud sier at formen er avgjørende for hvorvidt vitsen skal være morsom eller ei, langt mer enn det emnet den har tatt utgangspunkt i.¹⁹⁷ På samme måte er formen helt avgjørende for en collage eller assemblage. Innen disse billedmediene har kunstneren som oftest ikke selv laget de enkelte bildelementene, men skaper bildet gjennom komposisjonen. I assemblage får approprierte bilder og bruksgjenstander sine nye betydninger i kraft av sammenstillingen i verket. Stokes skriver: ”Form in this context is the configuration in which the parts of the idea have assembled.”¹⁹⁸ Hun beskriver organiseringen av Ernsts collager i analogi med setninger som er bygget opp av elementer som får sin betydning ut fra plasseringen i forhold til andre elementer.¹⁹⁹

4.1.3 Drømmearbeid og vitseteknikk hos Freud

Freuds beskrivelse av vitseteknikker tar utgangspunkt i teorien om drømmearbeidet.²⁰⁰

Drømmer er billedlige uttrykk for ideer, tanker, følelser og inntrykk. Drømmer inneholder dagsrester – tanker, inntrykk eller opplevelser fra de siste 24 timene – som forbinder seg med inntrykk fra fortiden.²⁰¹ Atle Kittang gir en kortfattet, men dekkende forklaring på drømmens mekanikk og hensikt i boken *Freud* (2001). Her forklarer han at drømmemekanismenes funksjon er å være søvnens vokter ved å skape en symbolsk ønskeoppfyllelse som samtidig klarer å skjule eller tilsløre det subjektet opplever som det forbudte ved disse ønskene. En sensurerende instans i drømmerens sjelsliv transformerer de *latente* drømmetankene til den vanskelig gjenkjennelige *manifeste* drømmen. Dette er altså drømmemekanismenes funksjon, bakgrunnen for den transformasjonen drømmens underlige uttrykk er et resultat av. Kittang karakteri-

¹⁹⁶ ”Det er nærmest selve formen som gjør utsagnet til en vits, og man blir her minnet om et ord av Jean Paul [...] ’Stillingen er helt avgjørende for seieren enten det nå er krigernes eller setningens,’” *Freud, Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, 24.

¹⁹⁷ Som Freud selv skriver: ”Men hvis det ikke er tanken som er vittig i eksempelet vårt, så må vi lete i selve ordlyden den er uttrykt i.” *Freud, Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, 24.

¹⁹⁸ Stokes, “Collage as Jokework: Freud’s Theories of Wit as the Foundation for the Collages of Max Ernst”, 199.

¹⁹⁹ “[...] Which like sentences are made up of preexisting units that take on new meaning from their interrelationship with other units”, Stokes, “Collage as Jokework: Freud’s Theories of Wit as the Foundation for the Collages of Max Ernst”, 199. Denne innsikten har hun imidlertid hentet fra Louis Aragons kjente katalogtekst, *La Peinture au Défi*.

²⁰⁰ I *Sigmund Freud, Mannen och verket* skriver Sjøgren: “[...] det sjätte kapitlet av Vitsen innehåller för övrigt en av de bästa sammanfattningar Freud gjort av sin drömlära”, Sjøgren, *Sigmund Freud, Mannen och verket*, 111.

²⁰¹ Laurie Schneider Adams, *Art and Psychoanalysis* (New York: Icon Editions, 1993), 118–119.

serer *fortetning* og *forskyvning* som de to hovedmekanismene i drømmearbeidet²⁰², som drømmeren bruker til å smugle materialet gjennom sensuren.²⁰³

4.1.4 Mekanismene i drømmearbeidet

Når Freud anser at det er de samme mekanismene som gjør seg gjeldende i drømmearbeidet som også tas i bruk for å skape vitser, tenker han seg at de i vitsens tilfelle er bearbeidet av den våkne bevissthet, og at forkladningenes hensikt her først og fremst er å omgå en ytre sosial sensur, ikke en indre psykologisk.

I *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* forklarer Freud dermed vitseteknikkene i lys av drømmemekanismene: ”Forvandling av tingene for å anskueliggjøre dem, fortetning og forskyvning er de tre store funksjonene vi kan tilskrive drømmearbeidet²⁰⁴”, skriver Freud i dette verket.²⁰⁵ Laurie Schneider Adams forteller i *Art and Psychoanalysis* at Freud i alt identifiserer fire drømmemekanismer som transformerer de latente drømmetankene til den manifeste drømmens billedunivers: (1) representerbarhet, (2) fortetning, (3) forskyvning og (4) symbolisering. Den første er overordnet slik at de tre sistnevnte tjener denne samtidig som de sørger for forkladningen som gjør det mulig for materialet å passere sensuren.²⁰⁶

4.1.5 Fortetning

I *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* forklarer Freud fortetning med at drømmetankene under drømmearbeidet utsettes for en ekstrem sammentrengning. Fortetningen tar utgangspunkt i felles egenskaper som er til stede i de forskjellige drømmetankene. Drømmearbeidet skaper nye, kunstige og flyktige fellestrekk. Eksempler på slike kunstige fellestrekk som drømmearbeidet kan skape, er ord som lyder likt, men har forskjellig betydning. Fortetning er ifølge Freud den delen av drømmearbeidet som det er lettest å kjenne igjen. Gjennom analysen kan man gjenkjenne fortetningen som krysningspunkt for drømmetankene.²⁰⁷ Slik kan

²⁰² Sett i lys av den strukturelle modell med id, jeg og overjeg, som etterfulgte den topografiske modell, er drømmen et kompromiss mellom ids latente ubevisste ønsker, kravene fra overjegets sensurerende instans og jeg’ets forsvarsmekanismer, Adams, *Art and Psychoanalysis*, 118-119.

²⁰³ Atle Kittang, *Freud*, 32.

²⁰⁴ Laurie Schneider Adams skriver at den eneste viktige tilføyelsen Freud gjorde til utlegningene om ”drømmearbeidet”, kom i *Hinsides lystprinsippet* (1920). På bakgrunn av å ha observert repetisjonstvang hos traumatiserte soldater som hadde deltatt i krigshandlinger under første verdenskrig, går han bort fra tanken om at alle drømmer representerer en ønskeoppfyllelse. Han ser hangen til stadig å vende tilbake til traumet som pasientens fortvilte forsøk på å løse det, knyttet til postuleringen av en ”dødsdrift”, Adams, *Art and Psychoanalysis*, 118.

²⁰⁵ Freud, *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, 145.

²⁰⁶ Adams, *Art and Psychoanalysis*, 120.

²⁰⁷ Freud, *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, 145.

man også i vitser eller assemblager gjenkjenne fortetning som sammenføyning av heterogene elementer gjennom former for assosiasjonsforbindelser.

Stokes forklarer fortetning i *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* som foreningen av to eller flere elementer til et nytt ord eller setning, slik at hvert ord beholder sin opprinnelige mening, samtidig som det effektivt interagerer med de andre.²⁰⁸ Charlotte Stokes mener at Ernsts collager også fungerer på denne måten. Det samme kan vi i høyeste grad si om assemblage der uttrykkets paradoksale natur kommer av at elementene beholder sin opprinnelige betydning, samtidig som de får nye roller i sammensetningen med andre elementer i verket. Kroneksempel på dette i *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* er blandingsord som "alcoholidays"²⁰⁹ og "famillionær"²¹⁰. Her finner det sted en sammensmeltning av to forskjellige ord som deler en felles stavelse i midten av ordet. Resultatet blir en insinuasjon.²¹¹ I *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* skildrer Freud også former for fortetning der det dreier seg om et enkeltelement som får stå urørt med unntak av en liten endring eller modifikasjon, det han kaller *fortetning med modifikasjon*. Denne modifikasjonen er i stand til å endre hele betydningen av det som er blitt sagt eller vist. Ifølge Freud er slike modifikasjoner mer effektive jo mindre de er.²¹²

4.1.6 Eksempler på fortetning anvendt i billedkunst

Kunsthistorikeren Laurie Schneider Adams gir oss eksempler på hvordan Freuds drømmemekanismer kan opptre som virkemidler i kunstverk. Ifølge Adams har fortetning av tid vært et av de mest vedvarende og bevisste virkemidler i kristen billedkunst. Hun påpeker at de er spesielt egnet for bilder der hendelser hentet fra Det gamle testamentet framstilles i samme billedrom som hendelser hentet fra Det nye testamentet. Dette typologiske systemet hadde altså et propagandistisk formål idet skikkelser og hendelser før og etter Jesu liv og oppstandelse får sin mening og rettferdiggjørelse ut ifra den kristne lære.²¹³ Laurie Schneider Adams bemerker hvordan mulighetene for fortetning ekspanderte videre med utviklingen av nye

²⁰⁸ "In general, condensation is the pushing together of two or more elements into a new word or phrase so that each element retains its own character while effectively interacting with the others", Stokes, "Collage as Joke: Freud's Theories of Wit as the Foundation for the Collages of Max Ernst", 199.

²⁰⁹ Freud, *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, 27.

²¹⁰ *Ibid*, 25.

²¹¹ I det første tilfellet insinueres det at ferien er en "fuktig" periode. I det andre tilfellet, at store økonomiske forskjeller skaper en sosial kløft som ikke overstiges av at krøsusen nedlater seg til å opptre "famillionært".

²¹² Freud, *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, 30–32.

²¹³ Renessanseperspektivet kunne bidra til slike typologiske framstillinger ved at de eldre hendelser som tenkes å peke framover mot de senere, framstilles som mindre og plassert i bakgrunnen i forhold til senere hendelser, og i forhold til det som ifølge aktuelle teologiske doktriner er de sentrale begivenheter, Adams, *Art and Psychoanalysis*, 121–124.

kunstneriske medier på 1900-tallet. Det gis nye muligheter for fortetning. Hun bemerker at rommet mellom komponentene i assemblage og collage behandles annerledes enn i mer tradisjonelle skulpturer. Som eksempel viser hun til Picassos *Oksehode* fra 1943, en assemblage-skulptur satt sammen av styret og setet til en sykkel. Adams påpeker at det metaforiske aspektet ved dette kunstverket forutsetter fortetning.²¹⁴

4.1.7 Forskyvning

Om *forskyvning*²¹⁵ skriver Freud i *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*:

Denne ytrer seg ved at det som er perifert og av mindre betydning i drømmetanken, står sentralt i den manifeste drømmen og opptrer med stor sanselig intensitet, og omvendt. Drømmen virker derved forskjøvet i forhold til drømmetanken, og nettopp denne forskyvningen fører til at den virker fremmed og uforståelig for det våkne sjelsliv.

Han skriver videre om denne mekanismen at:

[...] også alle typer indirekte fremstilling må regnes med til forskyvningene, særlig utskifting av et viktig, men støtende element med et nøytralt som virker harmløst på sensuren og fungerer som en fjern hentydning til den første. I stedet settes det inn en symbolikk, en sammenligning, en detalj.²¹⁶

Forskyvning virker ifølge Adams på den måten at en forestilling eller et bilde opptrer som stedfortreder for en annen. Hun forteller også at det fungerer slik at forskyvning også kan avhjelpe fortetning.²¹⁷

4.1.8 Forskyvning i billedkunst

Forskyvning i kunst kan ifølge Laurie Schneider Adams for eksempel reflektere det ubevisste symbolske forholdet mellom forskjellige deler av kroppen. Som eksempel på dette viser hun til et antikt romersk drikkekar i form av et hode med åpen munn og en tunge framstilt som en

²¹⁴ Adams, *Art and Psychoanalysis*, 124.

²¹⁵ Som en vits som tar i bruk forskyvningsmekanismen nevner Freud en som handler om to jøder der den ene spør den andre om han har tatt et bad og får til svar: ”nei, mangler det ett?”. Betydningen er dermed forskjøvet fra *bad* til *ta*, noe som gir en indikasjon om at vedkommende som blir spurt har et fremmed forhold til hygiene. Sjøgren, *Sigmund Freud, Mannen och verket*, 109.

²¹⁶ Freud, *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, 145, 151.

²¹⁷ Adams, *Art and Psychoanalysis*, 127.

fallos. Dette illustrerer den ubevisste assosiasjonsforbindelsen mellom tunge og penis.²¹⁸ Forskyvningsmekanismen tjener ifølge henne de mest eksplisitte seksuelle uttrykk innen antikens og surrealismens kunst.

Sånn kan man også snakke om forskyvning i forhold til et tidsmessig aspekt. Hun nevner for eksempel hvordan Raphael i *Skolen i Athen* kan sies å ha forskjøvet de gamle filosofer fram til en annen tid ved å plassere dem inn i renessansens arkitektoniske miljø. Resultatet av en slik forskyvning er en tidsmessig fortetning. Forskjellige epoker opptrer samtidig innenfor bildets tidslogikk slik de gjør i det ubevisste.²¹⁹ Et annet eksempel på forskyvning i billedkunst er ifølge Adams hvordan den nakne kvinneskikkelsen på divanen i Rousseaus *Drømmen*, er forskjøvet fra sivilisasjonen til en frodig jungel. Dermed fortettes tid og rom.²²⁰

4.1.9 Symbolisering

Symbolisering virker gjennom billedmessig analogi. Hos Freud dreier det seg ofte om seksuelle symboler. Lange, tynne objekter står gjerne som symbol for det falliske mens konkave objekter, kar eller beholdere gjerne representerer det vaginale. Det finnes et utall av symboler, men det som symboliseres i det store og hele, kan kokes ned til mennesker, kroppsdeler og kroppslige funksjoner.

4.1.10 Symbolisering i billedkunst

Symbolisering i billedkunst fungerer i en noe videre betydning enn det som er beskrevet ovenfor. I Rousseaus *Drømmen* ser Adams den underlige fløytespillende skikkelsen som en variasjon over mytiske naturvesener, som satyren som symboliserer instinktive og libidinøse krefter i mennesket. Den står for en evolusjonistisk forbindelse mellom drømmeren og naturen, en psykisk forbindelse mellom bevisst og ubevisst tilstand. blomstene, fuglene og slangen som seksuelle symboler.²²¹

4.2 Andre vitseteknikker

I *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* nevner Freud også enkelte andre vitseteknikker utover de tre som er identiske med drømmemekanismene som vi kjenner igjen fra *Drømmetydning* (fortetning, forskyvning og symbolisering). Disse ser imidlertid ut til å være variasjoner

²¹⁸ Adams, *Art and Psychoanalysis*, 125--127.

²¹⁹ Ibid, 127.

²²⁰ Ibid, 132--134.

²²¹ Ibid, 132--134.

over det samme. Etter mitt skjønn må ”samme materiale brukt på flere måter”²²² kunne sies å innebære forskyvning (som også avhjelper fortetning), mens ”dobbeltydighet”²²³ da må omfatte både fortetning og forskyvning.

4.2.1 Samme materiale brukt på flere måter

En vitseteknikk Freud nevner er samme materiale brukt på forskjellige måter. Det kan synes som om dette er en annen måte å omtale den tidligere nevnte teknikken forskyvning på, ved at elementer som har likhetstrekk viser til hverandre ved å gjenta visse aspekter av det samme.

4.2.2 Dobbeltydighet

Dobbeltydighet er nok et av virkemidlene Freud trekker fram i forbindelsen med vitser.²²⁴

Han viser hvordan man kan hentyde til noe ved hjelp av dobbeltydighet, idet en tvetydighet inneholder en erstatning for den undertrykte tanken. Freud deler kategorien *dobbeltydighet* inn i undergruppene: (a) dobbeltydighet mellom et navn og dets tinglige betydning og (b) dobbeltydighet mellom bokstavelig og metaforisk betydning.

Freuds fremste eksempel på dobbeltydighet er det han kaller det rene ordspillet, altså der man får fram en hentydning ved å utnytte det faktum at et ord kan bety to forskjellige ting. Dette ser ut til å tilhøre den første kategorien. Den andre kategorien av dobbelthet ligger som jeg tidligere har nevnt, implisitt i assemblagemediets natur, at gjenstander er en ting rent konkret og samtidig viser til noe ut over seg selv ved hjelp av sammenstillingen med andre elementer i verket.

4.2.3 Sammenlikning

Freud trekker fram sammenlikning som et sentralt virkemiddel i mange vitser.²²⁵ Både fortetning og forskyvning baserer seg på former for sammenlikning. Parallellføring er opplagt noe Jon Gundersen gjør utstrakt bruk av i sine assemblager. Han jevnfører elementer ved å vise til visse fellestrekk, som når tannbørsten i *Om å skjære seg på dun* plasseres ved siden av et akt-fotografi, slik at vi ser likheten mellom de to. Eller vi kan si at han parallellfører forskjellige kvaliteter slik han for eksempel sammenlikner fargen og valøren i kalvefosterets hud med den i dukketeaterkulissenes trestammer som omgir det, og dette igjen sammenliknes med virkelig trevirke. Kontrastering er også viktig i denne sammenhengen. I *Om å skjære seg på dun* består

²²² Freud, *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, 35.

²²³ Ibid, 37.

²²⁴ Ibid, 37.

²²⁵ Ibid, 74–78.

mye av komposisjonen av en dialektikk mellom myke og harde gjenstander. Gundersen bruker, som han selv sier, klassiske kompositoriske virkemidler.²²⁶ Her er det symmetri og nøye beregnede avstander mellom elementene. Plasseringen av gjenstandene er altså alt annet enn vilkårlig. Det er tatt et klart standpunkt til fargevalg i hver av komposisjonene, og det er opplagte sammenhenger når det kommer til materialvalg. Det er ved hjelp av den billedmessige organiseringen han får fram sine overraskende sammenlikninger. Det er dem som får oss til å gå med på disse sammenlikningene av heterogene elementer, og vi får øye på hvilke egenskaper som forbinder dem.

Når vi skal applisere de nevnte begrepene, innser vi som sagt snart nok at det er vanskelig å skille klart mellom elementer som kan karakteriseres som snart det ene, snart det andre ut fra hvordan man velger å se det. I *Art Since 1900* påpekes det at Freud anså grensen mellom de nevnte funksjonene som flytende.²²⁷ Det kan være lurt å ha dette for øye når vi forsøker å applisere Freuds begreper på *Kalven*, *Om å skjære seg på dun* og *Formiddag, den vidunderlige lampen*.

Begrepene *fortetning* og *forskyvning* forutsetter altså at tingene ved vår vante omgang med dem har sin naturlige tilhørighet, og at denne kan rokkeres. Vitsemakeren eller kunstneren oppretter således en ny orden som går på tvers av den forventede.

Hvis vi minnes Charlotte Stokes' beskrivelse av fortetning som foreningen av to eller flere elementer til et nytt ord eller setning, slik at hvert ord beholder sin opprinnelige mening samtidig som det effektivt interagerer med de andre²²⁸, kan vi se at hver av de tre assemblagene som helhet kan oppfattes som fortetninger.

4.3 Fortetning og forskyvning i *Kalven*

I *Kalven* kan vi si at de ulike elementene er fortettet til et slags landskap med figurer. Dette "universet" er satt sammen av elementer som opprinnelig har didaktisk funksjon (stjernekartet, fotografiet av kalven), praktisk funksjon (sparkler) og poetisk funksjon (dukketeaterkulisser og figurer). Dukketeaterkulissene og figurene ser ut til å påvirke oss til å se også resten av elementene som poetiske, men samtidig beholder og tilfører de resterende elementene verket noen av sine opprinnelige kvaliteter.

Det finner sted en fortetning mellom det lille paret i papp og dukkestolen av tre. De kan oppfattes som forskjøvet fra en borgerlig hjemmesfære (Ibsen-stykket) og ut i skogland-

²²⁶ Renberg, "Askeladden rydder på rommet".

²²⁷ Foster, Krauss, Bois and Buchloh, *Art Since 1900*, 35-36.

²²⁸ Stokes, "Collage as Jokework", 1982:192.

skapet. Fotografiet av det døde kalvefosteret kan oppfattes som en forskyvning i forhold til ideen om et menneskefoster eller menneskebarn. Ved at sparkelhåndtakene likner på spener eller jur (en likhet vi er i stand til å oppfatte på grunn av fotografiet av kalven), kan de sees som en forskyvning fra ideen om en ku, til et aspekt ved kua. Fargen og strukturen på kalven på fotografiet kan minne om farge og struktur på det illuderte trematerialet i dukketeaterkulisene og det faktiske trematerialet i rammen og sparkelhåndtakene. Den lyse, varme kuløren går også igjen i stjernene på stjernekartet. Her er det opplagte likhetstrekk med Freuds vitseteknikk: ”samme materiale brukt på forskjellig måte”. Dette ser også ut til å kunne oppfattes som forskyvningsteknikk der man følger assosiasjonene mellom elementene ved at de har noe felles. Sånn kan man si at det har en referensiell funksjon. Disse fellestrekkene kan sies å ha betydning for bildet som fortetning, idet de viser til berøringspunkter som forbinder trær, foster, stjerner og sparkelhåndtak. Disse forskyvningene har også en kompositorisk betydning ved å skape den visuelle rytmen²²⁹ i verket.

Dobbeltydighet mellom bokstavelig og metaforisk betydning er selvfølgelig til stede her, slik det også er i de to andre assemblagene, ved at gjenstandene er det de er rent faktisk og fysisk, og samtidig står for noe annet i overført betydning.

4.4 Fortetning og forskyvning i *Om å skjære seg på dun*

Her kan vi igjen snakke om at hele verket representerer en fortetning av elementer. I lokket av boksen ser vi sammenstillingen av det utviskede fotografiet sammen med gebisset og de to hvite fjærene. Idet vi betrakter disse elementenes sammenstilling som fortetning, kan vi oppdage at de til sammen kan danne en *vagina dentata*²³⁰, et yndet surrealistisk motiv som symboliserer mannlig kastrasjonsangst.²³¹ Her blir vi minnet om Laurie Schneider Adams eksempler på assosiasjon og fortetning mellom ulike kroppsdelar og hennes eksempel på fortetning mellom tunge og fallos i det antikke romerske drikkekarret. Alle esker og skrin regnes med til freudianske symboler for det kvinnelige kjønnsorgan. Pudderdåsen burde således kunne tjene som et slikt symbol. Hvis man tar hensyn til at *dåse* er en vulgær betegnelse for det

²²⁹ “It don’t mean a thing if it ain’t got hat swing” (Duke Ellington og Irving Mills, 1932).

²³⁰ Som oversatt betyr en vagina med tenner. I et avsnitt om kunsthistorikernes forsøk på å hankses med surrealismens stilmessige heterogenitet står det: ”On the one hand, an iconographic bias has exploited the movements formal heterogeneity to push for a thematic reading of its output, gathering works under various categories. Some of these reflect psychoanalytic concerns such as castration anxiety (which produces a fear of female genitalia and imagery cycling around the idea of the vagina dentata) and fetishism [...]” Foster, Krauss, Bois & Buchloh, *Art Since 1900*, 191. Det slår meg at kombinasjonen av det lille fotografiet i lokket av esken, med gebisset som buer nedover omrammet av en hvit fjær på hver side, nettopp kan være et humoristisk bilde av en slik vagina dentata, en metonymisk forskyvning mellom vagina og munn, som representerer mannlig kastrasjonsangst.

²³¹ Foster, Krauss, Bois & Buchloh, *Art Since 1900*, 191.

kvinnelige kjønnsorgan, kan pudderdåsen også tjene som eksempel på Freuds vitseteknikk, dobbelthet mellom et ord og dets tinglige betydning. Aktfotografiet i bunnen av boksen som er plassert sammen med barberbladet som ser ut til å ha skåret seg inn i fotografiets føtter, kan sies å være en fortetning med modifikasjon. Det utgjør en helhet som har gjennomgått en transformasjon gjennom en minimal endring. Dermed finner det sted en fortetning mellom aktfotografiets føtter, barberbladet og den rosa fargen som ser ut som den flyter utover i det marmorerte papiret. Denne fortetningen viser altså til å være skadet eller såret. Man får inntrykk av at man kan finne slike meningsfulle fortetninger mellom alle elementer som er montert sammen i assemblagen. For eksempel finner det sted en fortetning mellom elementene i lokket som er utydelige, duse eller utvisket som det overeksponerte fotografiet i lokket, de duse fjærene og brevskriften som nesten er utvisket sammen med den oppsmuldrete linjalen som er i ferd med å gå i oppløsning, eller man kan snakke om forskyvning mellom disse elementene. På samme måte kan det sies å finne sted en fortetning eller forskyvning mellom det marmorerte papiret og det anløpne speilet som synes å være i besittelse av den samme karakteren av noe bevegelig. At vi kan oppfatte gjenstandene sånn, baserer seg på at Gundersen bedriver en form for sammenlikning gjennom måten elementene er sammenstilt på.

Pudderkvasten som er plassert rett overfor aktfotografiets kjønn kan oppfattes som en forskyvning i forhold til dette. Den kan også forstås som en forskyvning i forhold til aktfotografiets bryster, i og med at den kan likne et rundt kvinnebryst med den blå blomsten som brystvorte. Således kan man se på pudderkvasten som et symbol for kvinnekjønn, en fortetning mellom bryst og kjønnsorgan. Pudderkvasten kan også likne et øye med blå pupill som inngår i en fortetning med speilet. På denne måten kan pudderkvasten framstå som en fortetning mellom kjønn, bryst og øye. Dette innebærer også en forskyvning fra bryst til øye som vi tidligere har sett på forskyvningen fra kjønn til munn. Dette kan gi assosiasjoner til René Magrittes maleri *Le Viol* (1934)²³² der kvinnens ansikt er byttet ut med hennes torso slik at brystene utgjør øyne og kjønn utgjør munn.

Tannbørsten ved siden av aktfotografiet kan leses som en forskyvning som viser til hele kvinneskikkelsen i abstrahert form med sin svai og med hår (bust) på toppen. Assosiasjonsrekken som kan sies å gå fra de hvite fjærene til busten på tannbørsten og videre til aktfotografiets hår og kjønnshår fram til pudderkvasten, noe som kan oppfattes som en forskyvningsrekke mellom beslektede elementer som avhjelper fortetning og skaper rytme i komposisjonen. Vi kan også se forbindelsen mellom disse elementene i analogi med Freuds beskrivel-

²³² *Voldtekten.*

se av vitseteknikken ”samme materiale brukt på forskjellig måte”. Det samme kan sies om gjentakelsene av hardt grått metall i gebisset, barberbladet og metallringen.

4.5 Fortetning og forskyvning i *Formiddag, den vidunderlige lampen*

Her kan vi forstå verket i sin helhet som en fortetning med modifikasjon. Denne assemblagen skiller seg fra de to andre ved å bestå av et enhetlig bilde (reklameplakaten) som er blitt modifisert ved at ungpikens ansikt er satt inn i åpningen som er skåret ut der reklameplakatens ansikt har vært. Plakaten er også modifisert på andre måter, for eksempel ved at kunstneren har kledd boksen med den og dermed gjort den tredimensjonal, og at han har latt bruksgjenstander inngå i komposisjonen. Kombinasjonen av kvinneskikkelsen og barneansiktet kan beskrives som en fortetning, men også som en assosiasjonsmessig forskyvning fra det ene til det andre.

Det kan se ut som om det finner sted en forskyvning av skråstilte former (v-former) i motivet fra reklameplakatens opprinnelige bruk av dette som komposisjonsmessig virkemiddel i vinduet i bakgrunnen, formen på lenestolen, gulvteppet, kvinnens hake, skjortekrave, rysjer på forkleet, stillingen på armene og åpningen i persiennespilene. Gundersen har videreført dette i sausenebbets buede form og de skråstilte rutene i kjøkkenhåndkleet og på papiret som dekker hyllen. Det samme skjer med vannrette striper der Gundersen tar opp igjen ”temaet” fra persiennespilene i flasken med pussemiddel som har tversgående striper, og i den brede enkeltstående stripen som går vannrett over det ellers ensfargete blågrønne feltet under hyllen i assemblagen. Dette kan kanskje også liknes med vitseteknikken ”samme materiale brukt på forskjellige måter”. Som i de andre arbeidene fremmer forskyvningene fortetning og skape rytme i komposisjonen.

Dobbelthet mellom bokstavelig og metaforisk betydning er selvfølgelig til stede her som i de andre assemblagene.

5 Verkene sett i lys av begrepene metafor og metonymi

Slik dobbeltheten mellom bokstavelig og metaforisk mening blir skildret som vitseteknikk hos Freud, er det et viktig metaforisk aspekt ved assemblage at de enkelte bestanddelene er én ting rent bokstavelig, samtidig som de kan representere noe annet i overført betydning.²³³

²³³ ”In collage materials have not only presence but highly complex presence, retaining memories of a previous existence that overlays their present use like images in a double-exposed photograph. They guard their identity so stubbornly that it is doubtful whether they ever wholly loose it”, Harriet Janis & Rudi Blesh, *Collage: Personalities, Concepts Techniques*, (Philadelphia: Chilton, Book Division, 1962), 146.

Egenskap av å være metaforer er ikke en iboende kvalitet ved assemblagens enkeltelementer, men framkalles gjennom sammenhengen de inngår i.

Metaforer kan sies å være ”kombinasjoner av objekter, hendelser og handlinger som ligger erfaringsmessig langt fra hverandre til nye og friske konstellasjoner.”²³⁴ Sånn blir metaforer å likne med assemblage, som assemblage blir å likne med metaforer.

Vi finner metaforer overalt i Gundersens assemblager, for eksempel stjernekartet i *Kalven*, som i verkets sammenheng for eksempel kan stå både for en forsonende sluttet form, jordklode, himmel eller selve universet. Fotografiet av kalven kan for eksempel vise til det uskyldige spirende liv, et offer eller noe tredje. Så er spørsmålet: Hva tjener denne forbytte til? Vi kan si at formålet med metaforbruk er å få fram noe ikke-konkret via konkrete bilder.²³⁵ Substitusjonen i metaforen er selvfølgelig ikke helt vilkårlig, men kan basere seg på en form for assosiasjonslikhet som når en månesigd likner på et skjæreredskap, eller når vi skildrer kjærligheten gjennom allusjoner til varme. Ricœur betegner metaforen som knapp, det vil si *fortettet*.²³⁶ Den kan appellere både til våre følelser og vårt intellekt²³⁷ og dermed oppleves som dobbelt sann. Gard O. Frigstad skriver i artikkelen *Metafor, en begrepsutvikling*, om hvordan metaforer kan få oss til å oppdage nye sider ved fenomenene²³⁸, og om umuligheten av å komme fram til en endelig utlegning av metaforen i det bokstavelige.²³⁹

Ordboksdefinisjoner av begrepet metafor gjenspeiler gjerne den gjengse oppfatningen av dens funksjon. Man får vite at ordet *metafor* stammer fra gresk og betyr ”overføring”. Det er sammensatt av ordene *metà* og *phérein* som ordrett oversatt blir til ”å bære et annet sted”. Innen retorikken hører metaforen med til tropene, som betegner substisjons- eller erstatningsuttrykk. I *Filosofileksikon*, utgitt av Zafari forlag, heter det:

metafor (gresk *metafora*, overføring), overført, billedlig uttrykk. Metafor vil si at uttrykket tas ut av sin normale sammenheng og brukes i en annen, uventet sammenheng eller sammensetning. Metafor betyr en meningsoverføring. Den

²³⁴ Christopher Tilley, *Metaphor and Material Culture* (UK: Blackwell Publishers Inc, 1999), 8.

²³⁵ Tilley skriver at metaforen medierer mellom konkret og abstrakt tanke, Tilley, *Metaphor and Material Culture*, 8.

²³⁶ Gard O. Frigstad, *Metafor, en begrepsutvikling* (Magistergradsoppgave i filosofi ved UIO, 1994), 10.

²³⁷ Tilley skriver at både metafor og metonymi kan mediere mellom rasjonelle og sanselige tankeprosesser, Tilley, *Metaphor and Material Culture*, 8.

²³⁸ Frigstad, 1996:20.

²³⁹ ”Utlekkingen truer med å bli grenseløs, fordi det ikke er annet enn konteksten, fantasien og eventuelle kulturelle føringer med hensyn til hvilke bokstavelige føringer mht. anvendelse av fantasien, som forteller hvilke bokstavelige del-interpretasjoner som lar seg forene med metaforen,” (Frigstad, 96:12).

forbinder en bokstavelig med en ikke-bokstavelig mening. Eks. ”tidens tann” for tidens nedbrytende kraft.²⁴⁰

I den kjente boken *Hverdagslivets metaforer*²⁴¹ beskriver George Lakoff og Mark Johnsons metaforen som en størrelse som ikke bare angår språket, men som styrer både tanker og handlinger og dermed måten vi lever på. De anser at det er en del av våre livserfaringer som mennesker det er umulig å beskrive annet enn gjennom metaforer. De går faktisk så langt som til å si at metaforer først og fremst vedrører tanke og handling, og språket først i andre rekke.²⁴² Med andre ord lever vi gjennom metaforer.²⁴³ Hva som ligger til grunn for vårt behov for å forholde oss på denne indirekte måten, forklarer de sånn:

Mange av de begrepene som er viktige for oss, er enten abstrakte eller ikke klart avgrenset i vår erfaring (følelsene, tankene, tiden osv.). Derfor må vi få grep om dem ved hjelp av andre begreper som vi forstår på en klarere måte (romlige orienteringer, gjenstander osv.). Dette behovet fører til metaforiske definisjoner i vårt begrepssystem.²⁴⁴

Det er ikke vanskelig å få øye på hvordan Gundersen benytter seg av konkrete gjenstander for å få fram metaforiske ytringer som for eksempel i *Om å skjære seg på dun*, der noe bløtt og mykt kontrasteres med noe hardt og skarpt som metaforer for aspekter ved et kjærlighetsforhold. Dette viser hvordan vi forstår og formidler våre mindre definerbare erfaringer via konkrete, fysiske erfaringer som følger av vår menneskelige natur.

Det er imidlertid på kunstens område at vi finner de mest dyptpløyende og nyskapende metaforene; de som er i stand til å tøye grensene for vår fantasi slik det for eksempel ytrer seg i *Kalven*. Gundersen bruker både kjente og nyskapende metaforer i arbeidene, men når han skaper tradisjonelle metaforer som å bruke et bilde på fysisk skade for å vise til psykisk, ”å bli såret”, blir det likevel noe nytt og friskt. Vi blir i stand til å oppdage velkjente metaforer på nytt når de framstilles via konkrete gjenstander.

²⁴⁰ Poul Lübcke og Arne Grøn, *Filosofileksikon* (Oslo: Zafari, 1996), 376.

²⁴¹ Original tittel: *Metaphors We Live By*, 1980.

²⁴² George Lakoff og Mark Johnson, *Hverdagslivets metaforer: Fornuft, følelser og menneskehjernen*, oversatt av Mie Hidle, (Oslo: Pax Forlag, 2003), 145.

²⁴³ Lakoff og Johnson, *Hverdagslivets metaforer*, 7.

²⁴⁴ *Ibid*, 110.

Metaforer er også kulturbestemte størrelser. Det vil til enhver tid være bestemte metaforer som er de rådende innenfor en gitt kultur.²⁴⁵ I *Mytologier* fra 1957 tar Roland Barthes for seg diverse ikke-tekstlige populærkulturelle fenomener²⁴⁶ i hans egen samtid og gjør et forsøk på å dechiffre dem, utlegge dem som om de var en form for tekst. Denne tilnærmingen baserer seg på at det finnes en konsensus i en gitt kulturkrets om hvordan man oppfatter bestemte fenomener som tilhører denne, hvilke konnotasjoner de gir. Man kan se det slik at Jon Gundersen benytter seg av de samme mekanismene i sine assemblager. For det første har vi en formening om hvordan vi skal forstå denne typen verk fordi det allerede foreligger en tradisjon for liknende billedlige uttrykk. For det andre, i sin bruk av konkrete gjenstander i verkene, er han også avhengig av en slik felles innforståthet med signalverdien i disse objektene. Han tydeliggjør assosiasjoner disse gir ham selv, ved de elementer, andre gjenstander og bilder han sammenstiller tingen med. Eksempler på dette kan være: Pussemiddelet *Star*, som står på hyllen i *Formiddag, den vidunderlige lampen*, kom i handelen på 40- eller 50-tallet. Det kan være et amerikansk produkt, i hvert fall er flakongen dekorert med en stjerne og hvite og røde striper, men også med to felt som likner vårt eget flagg. Det gir dermed assosiasjoner til både USA og Norge og til kjøpekraft. Kvinnefiguren som er avbildet på reklameplakaten i assemblagen, er typisk for datidens framstilling av drømmen om det vellykkete og moderne amerikanske middelklassehjem. Barneansiktet som er satt inn i reklameansiktets sted, skaper derimot et brudd i ”fortellingen”; det hører liksom ikke til siden det skaper andre assosiasjonsrekker. Sausenebbet hører til i husmorens verden, men verkets tittel forteller oss at det kan oppfattes på to måter: som hverdagslig del av et servise eller som Aladdins vidunderlige lampe. Kunstneren har altså oppfattet at sausenebbet på grunn av sin form kan være en metafor for eventyrets lampe – eller kanskje snarere for denne dobbeltheten: det trivielle og det vidunderlige som parallelle muligheter.

I sin historiske gjennomgang av metaforbegrepet nevner Cristopher Tilley den amerikanske nykritikeren I. A. Richards såkalte interaksjonsteori, der han deler metaforen inn i det han kaller *tenor* (saksledd) og *vehicle* (billedledd). Ifølge denne teorien er tenor den underliggende ideen som metaforen uttrykker, mens vehicle er analogien som brukes til å romme eller bære denne ideen.²⁴⁷ I Kunnskapsforlagets litteraturvitenskapelige leksikon blir det understre-

²⁴⁵ Tilley, *Metaphor and Material Culture*, 9.

²⁴⁶ Disse kan fungere metonymisk eller metaforisk ut fra konteksten.

²⁴⁷ Tilley, *Metaphor and Material Culture*, 13.

ket at metaforens betydning blir noe tredje som antyder forbindelsen og spenningen mellom komponentene.²⁴⁸ Som i kunsten blir altså resultatet mer enn summen av delene.

I de tre assemblagene er bruk av sammenstillinger som kan fungere som metonymier, etter mitt skjønn et like sentralt virkemiddel som anvendelse av metaforer. Disse binder arbeidene sammen, skaper rytme i komposisjonene og ikke minst de viktige kryssreferansene som skaper tvetydighet og dynamikk. I det litteraturvitenskapelige leksikonet får vi vite at det både i teori og praksis har vist seg å være vanskelig å operere med et skarpt skille mellom metonymi og metafor.²⁴⁹ Roman Jakobson, som forsøker å operere med metafor og metonymi som to atskilte akser i språket²⁵⁰ som veksler på å ha predominans, innrømmer også at det er glidende overganger mellom metafor og metonymi i poetiske uttrykk.²⁵¹ I *Structuralism and Semiotics* kan vi lese følgende sitat av Jakobson: ”In poetry where similarity is super-induced upon contiguity, any metonymy is slightly metaphorical and any metaphor has a metonymical tint.”²⁵² Det er nettopp slik jeg anser at metafor og metonymi opererer i Gundersens arbeider. Når man skal søke etter konstallasjoner av elementer som kan svare til hver av disse to tropene, oppdager man fort at de sjeldent kan sies å opptre rendyrket, men en kombinasjon av elementer som kan oppfattes som metaforisk, kan gjerne også oppfattes som metonymisk eller omvendt. Det vil altså ikke være fruktbart å være opphengt i å påvise utvetydige eksempler på konstallasjoner av elementer som kan betraktes som enten metaforer eller metonymier. Vender vi tilbake til verkene som assosiasjonsobjekter ser vi imidlertid at det kan være interessant å se på *hvor* dan meningsrikdommen i verkene gir seg uttrykk i overlappende sjikt av metaforer og metonymier.

I Kunnskapsforlagets leksikon er metonymi definert på følgende vis:

metonymi (gr., navnebytte), retorisk figur; det egentlige ord erstattes med et som står i nær begrepsmessig relasjon til det. Noen vanlige typer: Stoff istedenfor produkt (*stål for sverd*), abstrakt for konkret (*uskylde* for *de/den uskyldige*), symbol for abstrakt (*laurbær for ære*), årsak for virkning (*hånd for skrift*).

²⁴⁸ Jakob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1997), 155.

²⁴⁹ Lothe, Refsum og Solberg, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 155.

²⁵⁰ Han har mottatt kritikk, både av Ricœur og Liège-gruppen for å ikke skille mellom metonymi og synekdoke, og for i for stor grad å legge vekt på metaforen som en likhetsstruktur, Lothe, Refsum og Solberg, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 155.

²⁵¹ Foster, Krauss, Bois and Buchloh, *Art since 1900*, 35--36.

²⁵² Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (New York: Routledge, 2006), 62.

Leksikonet definerer synekdoke som mange regner som en form for metonymi, på følgende måte:

synekdoke, billedspråk som består i at man erstatter en forestilling med en annen som er nært forbundet med den, f.eks. ved å nevne en del for helheten (*hvitte seil* for *seilskip*), et abstrakt for et konkret eller omvendt (*kronen* for *kongemakten*), eller noe spesielt for noe generelt (*krøsus* for en *rikmann*).

Jacques Lacan ser altså det ubevisste i analogi med et språk og substituerer Freuds begreper *fortetning* og *forskyvning*²⁵³ med *metafor* og *metonymi*.²⁵⁴ Denne analogien er så velkjent at spørsmålet om de faktisk er synonyme, har lett for å melde seg i et kapittel som behandler assemblagene i forhold til begge begrepspar. I *Art since 1900* får vi vite at Jakobson selv (som Lacan) eksplisitt knyttet metafor og metonymi til Freuds begreper *fortetning* og *forskyvning*.²⁵⁵ Einar Eggen skriver imidlertid i en artikkel om metafor i tidsskriftet *Agora*, at Roman Jakobson knytter forbindelsen mellom Freuds beskrivelse av drømmemekanismene og metafor og metonymi på en annen måte enn Lacan. Ifølge Eggen ser Jakobson identifikasjon (at for eksempel en person representerer en annen), samt freudiansk seksualsymbolikk, som metaforiske størrelser. Både fortetning og forskyvning karakteriserer han i følge Eggen som metonymiske prosesser. Man kan imidlertid lure på om ikke *identifikasjon* kan sies å være en form for fortetning.

Ifølge artikkelforfatteren kan denne uenigheten mellom Jakobson og Lacan skyldes en begrepsmessig uklarhet hos Freud (forfatteren redegjør ikke for denne).²⁵⁶ Dette illustrerer imidlertid at saken ikke er så enkel, og at vi må nærme oss forsøket på å påvise disse tropene i Gundersens assemblager med størst mulig ydmykhet.

5.1 Det metaforiske i psykoanalyse og surrealisme

Gundersens assemblager ser ut til å være preget av den holdningen at ingenting er så trivielt eller tilfeldig at det ikke også i en gitt sammenheng kan være spekket med mening. Dette er noe han kan sies å ha til felles med psykoanalysen og surrealismen, to bevegelser han selv har utpekt som inspirasjonskilder. En fellesnevner for Freud og surrealistene er at de ser ut til å

²⁵³ I *Art Since 1900* får vi vite at språkteoretikeren Roman Jakobson også eksplisitt knyttet disse tropene til Freuds begreper, Foster, Krauss, Bois and Buchloh, *Art Since 1900*, 35–36.

²⁵⁴ Einar Eggen, “Metafor og metonymi” i *Agora*, Journal for metafysisk spekulasjon, (1–2), 1996), 366.

²⁵⁵ Foster, Krauss, Bois and Buchloh, *Art Since 1900*, 35–36.

²⁵⁶ Eggen, “Metafor og metonymi”, 366.

oppfatte det metaforiske – eller tegn²⁵⁷ – som allestedsnærværende. Freud ser det som tilstedeværende i all menneskelig aktivitet, enten under søvn eller i våken tilstand. Forsnakkelser, tilsynelatende meningsløse handlinger og drømmer kan vise seg å være metaforiske for den indre konflikt. Denne hangen til å tyde kan man også beskrive som en mistenksomhetens hermeneutikk. Når alt er ladet med mening, blir livet også som en roman. Forfatteren Lars Sjøgren trekker fram et vittig eksempel på psykoanalysens tolkning av ”feilhandling” fra Freuds *Hverdagslivets psykopatologi*: ”På karakteristisk vis kan feilhandlingen vara en förtäring av lustutlopp och självbestraffning. Kvinnan som stukar foten och därmed ytterst bokstavligt lever ut sin önskan att ta ett snedsteg, straffar samtidigt sig själv redan i själva handlingen”.²⁵⁸ Her opptrer altså et tilsynelatende uhell som en metafor for ambivalensen mellom ønsket og det indre forbudet. Det antirasjonalistiske potensialet i å tillegge følelsene en så stor makt i individets liv og eksistens var noe som øvde en sterk tiltrekning på surrealistene.

Det kan synes som om Breton oppfatter det slik at naturen selv skaper metaforer (gjernene av seksuell art). For kunstneren gjelder det bare å fremholde disse. Hos surrealistene, med André Breton i spissen, later det til at de opplever den libidinøse kraften panteistisk, som noe som gjennomsyrer hele verden, menneskesinnet iberegnet, og manifesterer seg på ulikt vis. Det gjelder bare å oppfatte og å lese tegnene. Breton oppfatter det som at en utsending fra den ytre verden forteller mottakeren om hans eget begjær. Det funne objektet er et *tegn* på dette begjæret.²⁵⁹ Møtet med det funne objekt er altså ikke noe tilfeldig møte, men representerer en opplevelse av *déjà-vu*, siden tingen fungerer som en fysisk manifestasjon av et ubevisst savn hos finneren. Denne tendensen til å søke metaforer og metonymier over alt kan oppfattes som en viktig del av assemblagekunstens arv.

I *Avantgardismens originalitet og andre modernistiske myter* beskriver Rosalind Krauss ”ufrivillig skjønnhet” som et av kjernebegrepene innen surrealistisk estetikk. Hun forteller om hvordan André Breton i *L'Amour Fou*, oppgir det funne objekt som et av eksemplene på dette. Krauss betegner begrepet som: ”en erfaring av virkeligheten forvandlet til representasjon”.²⁶⁰

Et metaforisk aspekt ved Gundersens assemblager som han har til felles med medlemmer av den surrealistiske bevegelsen, kan også sies å være hans gjennomgående bruk av gamle gjenstander. I tillegg til at de vekker nostalgi hos ham selv, kan man se det slik at han

²⁵⁷ Som man kan oppfatte som metonymier.

²⁵⁸ Sjøgren, Sigmund Freud, *Mannen och verket*, 104.

²⁵⁹ Rosalind, Krauss, *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter* (Oslo: Pax Forlag, 2002), 166-167.

²⁶⁰ *Ibid*, 169.

utnytter det faktum at foreldede produkter avslører eller tydeliggjør det som var deres samtids framtidsvyer og forhåpninger, og at denne påminnelsen om forgjengeligheten av tidligere epokers hverdag er interessant både ved at den innebærer noe eksotisk (et møte med en fjern virkelighet) og kan være både forlokkende og skremmende ved at den vekker tanker om flyktigheten av våre egne liv og følelser som nostalgi og opplevelser av tap.

I *Compulsive Beauty* siterer Hal Foster Breton i *Surrealism and painting*: ”One day perhaps, we shall see the toys of our whole life, like those of our childhood once more,” og han siterer Walter Benjamin som påstår at det utdaterte objekt ”taler til oss fra vår barndom”.²⁶¹

Det kan virke som det også er slik dialog Gundersen engasjerer seg i i møte med objektene. I et av mine intervjuer med Jon Gundersen selv sier han at ”Tingen må si noe, ha utstråling, en slags erfaring. Verkene er til for å sette i gang assosiasjonsprosesser”. I et intervju med Ulf Renberg i Arbeiderbladet 22/4-1991 sier han:

Jeg har et sterkt og godt forhold til hverdagsobjektene [...] De er bukt og har fått sine erfaringer. De er som gamle hus so alltid forteller noe. Jeg har det som de fleste; jeg kan ikke tenke meg noe jeg ikke har sett eller kan sette ord på [...] Gjenstandene her er en del av ordforrådet. De representerer en begrepsverden og minner, noe jeg har vært med på eller kjenner.”²⁶²

5.2 Metafor og metonymi i *Kalven*

I assemblagen utgjør stjernekartet himmel i et landskap. Det runde stjernekartet kan gjennom sin form og farge, likne på jordkloden. Således kan vi se det som en fortetning mellom himmel, jordklode og univers. Slik kan det oppfattes som en metafor for ”verdensaltet”.

Ut fra sammenhengen kan fotografiet av det døde kalvefosteret for eksempel oppfattes som en forskyvning fra ideen om et barn. I verkets sammenheng vil det være naturlig å oppfatte det som en metafor. Det kan stå for et menneskebarn, for naturens sårbarhet ”det uskyldige offer” eller liknende.

Det lille paret i papp kan sies å innta en slags foreldrerolle i forhold til kalven. Ut fra dette perspektivet kan plasseringen av dem i forhold til kalven være metaforisk for tap og sorg. At de er plassert slik ytterst på en dukkestol, kan fungere som metafor på flere måter. Det kan for eksempel infantiliseres dem ved å få dem til å virke mindre. De er plassert ytterst

²⁶¹ Foster, *Compulsive Beauty*, 163.

²⁶² Renberg, ”Askeladden rydder på rommet”.

på stolsetet med en ”avgrunn” framfor seg. Dette kan oppfattes som metafor på at de befinner seg i en situasjon som berører dem eksistensielt i en eller annen form for krise. De kan også oppfattes som higende eller lengtende. Kontrastert mot kalven som er død, men likevel av kjøtt og blod kan det at det lille paret er laget av papp være metaforisk for at de er livløse.

Kulissetrærne fungerer metonymisk ved å vise til ”skog”. Skogen kan være metafor for en krevende og ugjennomtrengelig situasjon. Den skarpe rette linjen der kronene på kulissetrærne er kuttet rett av, kan være metaforisk for grensen mellom en jordisk og en overjordisk sfære, kanskje grensen for hva vi kan begripe.

Hvis man tar hensyn til at de store sparkelhåndtakene likner jur, kan de oppfattes som metonymiske (synekdoke) i forhold til kua som ga kalven liv som igjen kan opptre metaforisk for opphavet, ”det nærende og livgivende prinsipp” eller liknende.

Det foregår altså en rekke metonymiske forskyvninger mellom elementer som har likheter i farge eller struktur, så som elementene av tre, dukketeaterkulissene som illuderer trær og den varme lyse kuløren i kalvefosteret samt sener og årer i denne som kan minne om det årete i trekulissene. Kuløren blir også gjentatt i stjernene på stjernekartet. Den metonymiske forskyvningen mellom disse elementene ser ut til å kunne ha en metaforisk betydning ved å vise til ”en sammenheng i alt levende”, et naturens kretsløp. Slik jeg ser det, hører ikke dukkestolen med i denne rekken fordi den representerer en død ting og ikke er representant for liv på den måten som de andre elementene jeg har nevnt.

Man kunne også ha latt seg friste til å snakke om verket i sin helhet som en enkelt metafor, men jeg velger å unnlate dette da det kunne virke for reduktivt.

5.3 Metafor og metonymi i *Om å skjære seg på dun*

Her er altså arbeidet hovedsakelig satt sammen av gamle brev, fotografier og toalettsaker. Det utvannede brevet i lokket av esken kan være metaforisk for en relasjon som har vært og minner som er i ferd med å svinne hen.

Sammensetningen av tannprotesen og de hvite fjærene i lokket kan som sagt representere en *vagina dentata* som kan oppfattes som metafor for mannlig kastrasjonsangst. Her oppstår det for øvrig en komisk kinesisk-eske-effekt ved at fotografiet som gebisset omrammer, er tatt slik at vi ser rett oppunder skjørtet på kvinnen som er fotografert forfra, liggende i gresset. At det lille fotografiet av paret er overeksponert og utydelig, kan for øvrig være en metafor for kjærlighetens transitive natur.

Det leselige brevfragmentet som befinner seg under gebisset kan oppfattes metonymisk, som en del som viser til en større helhet, en historie vi får et glimt inn i, mens den

sprukne linjalen kan sies å fungere som en metafor for at evnen til å være rasjonell forvitrer eller at man må gi opp å måle eller regne for eksempel tiden.

Hvis vi tenker på Lakoff og Johnsons redegjørelse for metaforenes omnipotens i *Hverdagslivets metaforer*, husker vi at de argumentert for at vi er avhengige av metaforer for eksempelvis å redegjøre for emosjonelle tilstander. Sånn er det ikke uvanlig å omtale kjærlighet og lidenskap ut fra begrepet om varme, som i ”jeg brenner av begjær” eller ”de smeltet sammen”. Slik kan det marmorerte papiret i bunnen av esken fungere som metafor for en følelsesmessig tilstand, som forelskelse. Sett i relasjon til brevet som er blitt utsatt for vann, kan man også tenke seg at det skal vise til bølger i vann, noe som også kan brukes som metafor for kjærlighet. Speilet kan jo også minne om vann siden begge reflekterer. Speilet i puderdåsen kan være metafor for flyktighet og forgjengelighet, og også vise til tilskueren som en bidragsyter til verket.

Sålene på aktt fotografiet er, som nevnt, skåret eller revet av, og under disse er så barberbladet plassert. Ut fra konteksten som vi oppfatter som en kjærlighetshistorie, er det nærliggende å forstå bildet på fysisk skade som metafor for emosjonell smerte.

Tannbørsten kan sies å stå i et metonymisk forhold til kvinneakten, idet den kan sies å representere en slags abstraksjon av kvinneskikkelsen. Samtidig tilhører den en kategori av intime toalettartikler og kan, sammen med de andre toalettsakene, dermed sies å fungere som metafor for intimiteten. Det samme gjelder puderdåsen. Kanskje kan dåsen med det tåkete anløpne speilet tjene som metafor for det mystisk kvinnelige.

Den runde metallringen under puderdåsen kan muligvis tjene som nok et symbol for det kvinnelige kjønn. At det er festet til barberbladet med metalltråden, gjør dermed at det kan bli atter en metafor for kastrasjonstrusselen²⁶³.

De myke elementene kan være metafor for det ømme og vare i en kjærlighetsrelasjon, mens de harde elementene virker som metafor for trussel om å bli påført (psykisk) smerte og skade. Kontrasteringen mellom disse elementene kan dermed være metafor for ambivalens i en kjærlighetsrelasjon. Verkets tittel fungerer jo også som en metafor for dett

5.4 Metafor og metonymi i *Formiddag, den vidunderlige lampen*

I *Formiddag, den vidunderlige lampen*, kan vi se at ungpikens ansiktet som er satt inn i kvinneansiktets sted både kan virke metonymisk og metaforisk. Det kan opptre metonymisk som en assosiasjonsforskyvning fra det ene til det andre, men kombinasjonen kan også fungere metaforisk. Det kan fungere som metafor på det barnlige og fantasien som bryter igjennom triviali-

²⁶³ En slik frykt kan igjen sies å være en metafor for angst for å bli fanget eller undertrykket.

tetene og det sterile. Siden barneansiktet står i kontrast til resten av den fargeglade assemblagen ved å være i sorthvitt, kan det kanskje også leses som en metafor på melankoli. Man kan også oppleve kombinasjonen av ansiktet og kroppen som metafor for å være spaltet. Likeledes kan det at ansiktet liksom titter ut av en luke i hodet på figuren, få det til å virke som en metafor for innestengthet. Alle persiennespilene kan også leses metaforisk som et stengsel som kvinnen befinner seg bak.

Samtidig er det en rekke vinduer og åpninger i arbeidet. Det er et vindu i stueinteriøret bak kvinnen. Det er et slags vindu i ansiktet, og hun ser ut av et vindu gjennom persiennespilene. Det kan også se ut som om det er et vindu ut mot et blågrønt felt bak sausenebbet i nisjen, og det er et stort åpent rom under nisjen og hyllen. Dette er et blågrønt tomrom bare brutt av en bred og horisontal hvit stripe. Disse vinduene og åpningene må kunne forstås som metaforer for lengsel (etter frihet og livsutfoldelse).

Man kan se det slik at det foregår en metonymisk forskyvning av skråstilte linjer og v-former i verket. Skal man snakke om metaforisk betydningsinnhold, må det være at slike rette skrå linjer kan vise til dynamikk og således muligvis til energi og effektivitet. Ruter og striper kan også være metaforiske for en reglementert struktur kvinnen befinner seg innenfor.

Både sausenebbet og krukken med pussemiddel kan selvsagt oppfattes som freudianske symboler og således som metaforer for det kvinnelige. Kombinasjonen av pussemiddelet og kluten kan være metafor for sensualitet ved at de viser til at man skal gni på lampen. Sausenebbet likner på Aladdins vidunderlige lampe fra *Tusen og én natt*. Dermed fungerer det som metafor for eventyr, magi og ”det vidunderlige”. Ved at det egentlig er en vanlig og nok så anonym sausemugge, kan den også være en metafor for det magiske som oppstår midt i det ordinære.

I tittelen *Formiddag, den vidunderlige lampen* kan også *Formiddag* se ut til å fungere som en metafor på alminnelighet. Man forbinder gjerne mystikk og magi med halvmørke, mens formiddagen som ligger badet i fullt dagslys tilsynelatende ikke levner rom for annet enn banaliteter. Dermed blir tittelen her i likhet med *Om å skjære seg på dun*, en metaforisk kontradiksjon.

5.5 Konklusjon i forhold til fortetning og forskyvning, metafor og metonymi anvendt som analyseverktøy

Det kan se ut som om det å se på konstellasjonene ut fra disse to begrepsparene fører fram til mye av det samme. Ved å snakke om en sammensetning innad i verket som en *metafor*, synes det imidlertid som om man sier noe mer enn når man kaller den en *fortetning*. Det sistnevnte

begrepet synes snarere å vise til det formale, at noe er satt sammen, mens *metafor* i høyere grad får oss til å tenke på konstellasjonen som et poetisk uttrykk. Den får oss i større grad til å søke etter et budskap enn begrepet om *fortetning*.

5.6 Sammenfatning og konklusjon

Ved nærlesninger gjennom sammenligninger og kontekstualiseringer har jeg i denne oppgaven søkt å svare på hvordan arbeidene er bygget opp, og hva dette kan ha å si for hvordan de kan danne betydninger, samt hva slags typer betydninger assemblageformen kan sies å kunne gi i disse arbeidene.

Jeg har gransket arbeidenes oppbygning i detalj og ut fra dette dannet meg en oppfatning av hvordan de danner mening. Fortolkningene jeg har foretatt på basis av disse undersøkelsene, kan fungere som eksempler på hvordan denne meningsproduksjonen kan sies å foregå. Disse tolkningene kan dermed demonstrere det paradoksfylte og mangetydige i arbeidene, hvordan verkene kan sies å sette mening på spill.

Arbeidene er dernest undersøkt i lys av andre verk innenfor det man kan betegne som assemblagemediets historie. Denne komparative analysen har særlig belyst formale egenskaper, særtrekk ved arbeider av andre kunstnere som kan være beslektet med det jeg oppfatter som karakteristiske egenskaper de tre assemblagene har til felles. Samtidig har denne undersøkelsen bidratt til å plassere verkene i historisk kontekst.

I den påfølgende sammenliknende analysen har jeg sett på hvert av de tre verkene for seg, i forhold til enkeltarbeider av andre kjente kunstnere eller fortolkninger av slike verk. Dette har bidratt til en utdypet individuell forståelse av hvert enkelt av de tre arbeidene der jeg igjen også har beveget meg nærmere inn på fortolkningene av hvert enkelt verk.

En tredje komparativ analyse av assemblagene er til slutt blitt foretatt i forhold til andre av Jon Gundersens egne arbeider. Her har jeg sett etter tematiske tråder som kan sies å forbinde de tre arbeidene som er oppgavens tema, med andre av kunstnerens verk.

Avslutningsvis har jeg foretatt en teoretisk analyse av arbeidene ved å se dem i forhold til begrepsparene fortetning og forskyvning, og metafor og metonymi. Her har formålet vært å oppnå en utdypet forståelse av hvordan elementer i verkene virker dynamisk sammen som tegn i forskjellige konstellasjoner. Begge disse sistnevnte tilnærmingene har kunnet vise hvordan elementene referer til hverandre på forskjellige vis innad i det enkelte verk. Det synes imidlertid som om anvendelsen av begrepet metafor i høyere grad får oss til å lese sammenstillingene som poetiske uttrykk enn når vi betrakter dem som fortetninger. Ved å lese sam-

menstillinger av elementer som metaforer har vi dermed oppnådd en utdypet forståelse av hvordan slike konstellasjoner kan sies å være meningsbærende.

Undersøkelsene har ført til en forståelse av at de tre aktuelle verkene danner mening gjennom indre spenninger. Det er blitt avdekket hvordan komposisjonen i det enkelte verk her spiller en avgjørende betydning. Vi har sett hvordan de approprierte, heterogene elementene holder fast på sin opprinnelige identitet, samtidig som de ut fra sammenstillingen med de andre gjenstandene i verket danner skiftende betydninger. Vi har oppdaget hvordan det i assemblagene skapes nye sammenhenger mellom gjenstandene ut fra forskjellige former for begrepsmessig og visuell likhet eller kontrast. Å se arbeidene i lys av begrepene *fortetning* og *forskyvning* har tydeliggjort hvordan enkelte elementer opptrer sammen innad i det enkelte verk som en fortetning, som gir hver av de impliserte elementene en ny betydning. Sammenstillinger av elementer som på en eller annen måte deler et felles trekk kan oppfattes som en forskyvning av mening fra det ene elementet til det andre. Gjennom å oppfatte det vi først hadde gitt betegnelsen *fortetning* og *forskyvning* som ekvivalenter til de retoriske tropene metafor og metonymi har vi oppdaget at anvendelsen av begrepet metafor i høyere grad synes å få oss til å lese sammenstillingene som poetiske uttrykk enn når vi betrakter dem som fortetninger. Ved å lese sammenstillinger av elementer som metaforer har vi dermed oppnådd en utdypet forståelse av hvordan slike konstellasjoner kan sies å være meningsbærende.

Det kan virke som om det paradoksale gjennomsyrrer arbeidene på alle nivåer. Boksene kan for eksempel sies å være paradoksale i forhold til hvordan de veksler mellom å åpne opp og å lukke igjen rommet, og i hvordan materialene i den enkelte assemblagen kan forstås som forskjellige nivåer mellom representasjon og virkelighet. Elementene i det enkelte verk er også paradoksale av natur ved å være en ting rent konkret og en annen i en overført betydning, som oppstår gjennom plasseringen og sammenstillingen med andre elementer i verket.

Alle kvaliteter ved verkene synes dermed å være av en relativ natur. Man kan bare snakke om at rommet åpnes opp i den grad det samtidig lukkes igjen og omvendt, og det er bare mulig å snakke om at et element representerer et virkelighetsnivå, sett i forhold til et element man mener representerer et annet. At de er paradoksale, vil altså også si at de rommer dialektikk.

Dette kan vi også se på det tematiske nivå der hvert av verkene blir stående som uløste addisjoner av motsetninger. Slik kan *Kalven* for eksempel sies å representere en tvetydig og absurd framstilling av natur og kultur, fødsel og død, himmel og jord, *Om å skjære seg på dun* en uforløst spenning mellom ømhet og avvisning, og *Formiddag, den vidunderlige lampen* kan synes å befinne seg i spennet mellom det frie og det innestengte

6 Litteratur

- Adams, Laurie Schneider. *Art and Psychoanalysis*. Colorado: Westview Press, 1994.
- Barthes, Roland. *Mytologier*. Oslo: Bokklubbens kulturbibliotek, 2002.
- Bentzrud, Inger. "Jeg fant, jeg fant!". *Dagbladet* 18. Januar, 1985.
- Biedermann, Hans. *Symbolleksikon*. Oslo: Cappelen, 1992.
- Bonnet, Sabine Melchior. *The Mirror: A History*. Routledge: New York, 2001.
- Brun, Hans- Jacob. "I det bestes hensikt: et perspektiv på norsk etterkrigskunst" i *Terskel* n.1, 1990.
- Brun, Hans- Jacob. "Maleriet 1940-1980" i *Norges Kunsthistorie* 7 bd. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983.
- Brun, Hans- Jacob. *Skulptur/Ting*. (utstillingskatalog). Oslo: Galleri K, 1985.
- Camfield, William A. *Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism*. München: Prestel-Verlag, 1993.
- Caws, Mary Ann. *The Surrealist Look: An Erotics of Encounter*. Massachusetts: MIT Press, 1997.
- Conley, Katharine. *Automatic Woman, The Representation of Woman in Surrealism*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1996.
- Crow, T. *The Rise of the Sixties, American and European Art in the Era of Dissent*, London, Laurence King Publishing, 2004.
- Curtis, Barry i *Art & The Sixties, This was Tomorrow* (Utstillingskatalog). London: Tate Modern, 2004.
- Danbolt, Gunnar i *Norsk Kunsthistorie*. Oslo: Det norske samlaget, 1997.
- Dæhlin, Erik. "Monotoni og forundring". *Aftenposten* 12. Februar, 1985.
- Eckhoff, Audun, Frode Sandvik Hilmar Fredriksen (Utstillingskatalog). Bergen Kunstmuseum, 2006.
- Edwards, Steve og Paul Wood. *Art of the Avant-gardes*. Yale University Press: London, 2004.
- Eggen, Einar. "Metafor og metonymi" i *Agora, Journal for metafysisk spekulasjon* (1-2), 1996.
- Flor, Harald. "Avslørende og burlesk". *Dagbladet* 14. Oktober, 1975.
- Flor, Harald. "Taleføre ting". *Dagbladet* 14. November, 2004.
- Flor, Harald. "Under tingenes trykk". *Dagbladet* 17. November, 1989.
- Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. "An October Book. London, MIT Press, 1993.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Alain Bois og Benjamin Buchloch. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.
- Forty Years of California Assemblage*. Los Angeles Wight Art Gallery: University of California, 1989.
- Freud, Sigmund. *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*. Oversatt av Geir Farner. Oslo: Pax Forlag, 1994.
- Frigstad, Gard O. *Metafor, en begrepsutvikling*. Magistergradsoppgave i filosofi ved UIO. 1994.

- Frigstad, Gard O. "Metaforens figur – En begrepsutvikling" i *Agora, Journal for metafysisk spekulasjon* (1-2), 1996.
- Førland, Tor Egil og Trine Rogg Korsvik. *1968: Opprør og motkultur på norsk*. Oslo: Pax Forlag A/S, 2006.
- Garvik, Bodil. *Bergens Tidende*. 3. Februar, 2005.
- Gjessing Steinar, *Kunstnernes Hus, 1930-1980*. Oslo: Kunstnernes Hus, 1980.
- Haftman, Werner. *Marc Chagall*. Oversatt av Heinrich Baumann og Alexis Brown. N.Y.: Harry N. Abrams, 1984.
- Hagen, Eric Bjerck. Intervjuet på *Leselyst*. Nr.no – Teorier.
<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1941324.html>
- Hammerstrøm, Cathrine Krøger "Askeladdens smie". *Aftenposten*. 28 juli, 1998.
- Harrison, Charles, Francis Frascina, Gill Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction : The Early Twentieth Century*. New Haven & London, Yale University Press, 1993.
- Hartigan, L.R. Vine, R. Lehrman, R. Hopps, W. & Cornell, J. *Shadowplay Eterniday*. London: Thames and Hudson, 2003.
- Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics*. New York: Routledge, 2006.
- Hennum, Gerd. Med kunst som våpen, unge kunstnere i opprør 1960-1975. Oslo: Schibsted Forlagene, 2007.
- Hopkins, D. *After Modern Art, 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Hougen, Pål. "Nye signaler i nye materialer" i katalogen til Høstutstillingen. Oslo: Kunstnernes Hus, 1978.
- Huizinga, Johan (1963) *Homo Ludens. Om kulturens opprindelse i leg*, Gyldendal, København, 1993.
- Janis, Harriet og Rudi Blesh. *Collage: Personalities, Concepts, Techniques*. Philadelphia: Chilton Book Division, 1962.
- Jensen, Johan Fjord. *Den ny kritik*. Tredje utgave. Viby: Kimære, 1989.
- Kittang, Atle. *Freud*. Oslo: Gyldendal, 2007.
- Kjærstad, Jan. Utvalg og tilretteleggelse. *Tusen og en natt*. Oversatt av Waldemar Brøgger De norske Bokklubbene, 2003.
- Krauss, Rosalind. *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag, 2002.
- Krauss, Rosalind. *Passages in modern sculpture.*, Cambridge, Massachussets: MIT Press, 1981.
- Lakoff og Johnson. *Hverdagslivets Metaforer: Fornuft, følelser og menneskehjernen*. Oversatt av Mie Hidle. Oslo: Pax Forlag, 2003.
- Larsen, Mona. "Humoristisk askeladd". *Dagsavisen*. 5. November, 2004.
- Levin, Kim. *Lucas Samaras*, New York: Harry N. Abrahams, Inc., Publishers, 1975.

- Lomas, David (2000) *The Haunted Self: Surrealism, psychoanalysis, subjectivity*, Yale University Press, New Haven, Connecticut.
- Lothe, Jakob Christian Refsum, og Unni Solberg. *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget, 1997.
- Lübcke, Poul og Arne Grøn. *Filosofileksikon*. Zafari Forlag. Oslo:1996.
- Melchior-Bonnet, Sabine. *The Mirror: a History*. New York: Routledge, 2001
- Mørstad, Erik. *Visuell analyse, metode og skriveråd*. Oslo: Abstrakt Forlag as, 2005.
- Nerdrum, Nora. "Bildene er mitt våpen": en analyse av GRAS-gruppas silketrykk med fokus på ideologi. hovedfagsoppgave ved UIO, 2007.
- Osterwold, Tilman. *Pop Art*. Köln: Tashen, 2007.
- Phillips, Lisa (1995) *Beat Culture and the New America*, Whitney Museum of American Art.
- Radlgruber, Jan. "Kurt Schwitters" i katalogen til Høstutstillingen. Kunstnerens Hus, 1978.
- Rebolledo, Anita. Fra morderske til Madonna: Kai Fjells kvinneskikkelser med hovedvekt på maleri fra perioden 1940-1960. Hovedoppgave i kunsthistorie - Universitetet i Oslo, 2001.
- Renberg, Ulf. "Askeladden rydder på rommet". Arbeiderbladet 22. April, 1991.
- Sjögren, Lars. *Freud: mannen och verket*. Stockholm: Natur och Kultur, 1989.
- Spies, Werner. "An Open-ended Oeuvre" i William A. Camfield, *Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism*. München: Prestel-Verlag, 1993.
- Spies, Werner. The Return of La Belle Jardinière: Max Ernst, 1950-1970. New York: Harry N. Abrahams, 1971.
- Steihaug, Jon-Ove "Andre teknikker - et alternative til 'det norske maleriet'" i *Norsk Kunstårbok 1993/94*.
- Stephens, Chris and Stout Katharine; with essays by Barry Curtis *This was Tomorrow* London: Tate Publ., 2004.
- Stokes, Charlotte. "Collage as Jokework: Freuds Theories of Wit as the Foundation for the Collages of Max Ernst. *Leonardo*. Vol. 15, No. 3, 1982.
- Taylor, Brandon. Collage, *The Making of Modern Art*. London: Thames & Hudson, 2004.
- Tilley, Christopher. *Metaphor and Material Culture*. UK: Blackwell Publishers Inc.. UK
- Ulekleiv, L. *Det litterære rom, tre installasjoner av Ilya Kabakov*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 2001.
- Ulekleiv, Line. "Utsikter fra en boks" i *Ting – Jon Gundersen*. Oslo: Stenersenmuseet, 2004.
- Ustvedt, Øystein. *Figur og fragment: Bjørn Ransves malerier 1963-1986*. Magistergradsavhandling. Universitetet i Oslo, 1994.
- Volle, W. & Jon Gundersen, "Et steinkast fra virkeligheten". Oslo, 1999.

Waldman, Diane. *Collage, Assemblage and the Found Object*. New York: Abrams, 1992.

Waldman, Diane & Joseph Cornell. *Joseph Cornell – Master of Dreams*. New York, Harry N. Abrams's, 2002.

Wheeler, Daniel. *Art Since Mid-century 1945 to the present*, Thames and Hudson, 1991.

Østby, L. (red.) (1982–1986) *Norsk kunstnerleksikon I–IV*. Oslo, Universitetsforlaget.

7 Bilder

7.1 Billedkatalog

Tittel: *Kalven* (1)

År: 1980

Mål: 67 x 62 x 16 cm

Materiale: Tre, papir, fotografi

Eier: Nasjonalmuseet, Oslo.

Tittel: *Om å skjære seg på dun* (2)

År: 1980

Mål: 24 x 19,5 x 5 cm

Eier: Leif Engh, Oslo.

Tittel: *Formiddag, den vidunderlige lampen* (3)

År: 1981

Mål: 77 x 72,5 x 10 cm

Eier: Nasjonalmuseet, Oslo

7.2 Plansjeliste

Pablo Picasso, *Still life with Chair Caning*, 1912, Musee Picasso, Paris (4)

Pablo Picasso, *Guitar*, 1912–13, Museum of Modern Art, New York (5)

Marcel Duchamp, *Boîte en Valise*, 1941–61, Solomon R. Guggenheim Museum, New York (6)

Jon Gundersen, *Morro med dyr*, 1979 (7)

Jon Gundersen, *Ubehagets Triumf* fra serien *Bankbokser*, 2000–2004 (8)

Joseph Cornell, *Soap Bubble Set*, 1936, Wadsworth Atheneum, Harford Ct. Cornell (9)

Brødrene Limbourg, *Les Très Riches Heures de Duc du Berry*, illustrasjonen for desember, ca 1410–1489, Institut de France, Château de Chantilly (10)

Damien Hirst, *Mother and Child Divided*, 1993, Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo (11)

Jon Gundersen *Interiør med imperativt Mandat*, 1983–84, Nasjonalmuseet for kunst, Oslo (12)

Jon Gundersen *Brødre*, 1979, kunstnerens eie (13)

Jon Gundersen, *Pliktens Fryd*, 1984, Bergen Kunstmuseum (14)

Lukas Samaras, *Book 4*, 1962, Museum of Modern Art, New York (15)

Bruce Conner, *The Black Dahlia*, 1959, Collection Walter Hopps, Houston (16)

Edward Hopper, *Morning Sun*, 1952, Columbus Museum of Art, Columbus, Ohio (17)

Edward Hopper, *Cape Cod Morning*, 1950, Smithsonian American Art Museum, Washington DC (18)

Edward Hopper, *City Sunlight*, 1944, Hirsh Horn Museum and Sculpture Garden, Washington DC (19)

Richard Hamilton, *Interior 11*, 1964 (20)

Tom Wesselmann, *Stillife no.20*, 1962, Albright-Knox Art Gallery, New York (21)

Joseph Cornell, *The Blue Peninsula, For Emily Dickinson*, 1953, The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation, New York (22)

Jon Gundersen, *Når forventningene sammenfaller med mulighetene*, ca. 2003, Nasjonalmuseet, Oslo (23)

Jon Gundersen, *Om å nekte seg det som nektes en*, ca. 2003 (24)

Jon Gundersen, *Påbud, forbud*, ca. 1980 (25)

Interior 11 (1964), Richard Hamilton

Påbud, forbud (ca. 1980), Jon Gundersen

8 Appendiks

8.1 Biografisk

Jon Henrik Gundersen er født i Oslo 18. mars 1942 og oppvokst på Frogner som sønn av kultureldirektør i Afteposten Henry Johnsen Gundersen og Ellen Johnsen Gundersen.

8.2 Utdannelse

I årene 1963–67 studerte han tegning ved Statens håndverks- og kunstindustriskole (SHKS) og tok diplom på boklinjen.

8.3 Separatutstillinger (i utvalg)

Kunstnerforbundet, Oslo, 2008, -03, 1999, -95, -91

Bomuldsfabriken Kunsthall, Arendal, *CD, Se det*, 2008

Stenersenmuseet, Oslo, *Jon Gundersen, Ting*, 2004

Galleri Riis, Oslo, 1994

Galleri K, Oslo, 1989, -85

Galleri Tanum, Oslo, 1982

UKS, Oslo, 1975

8.4 Gruppe- og kollektivutstillinger (i utvalg)

wHere have all the flowers gone, Fokus på regnskogsproblematikk og et tilbakeblikk til hippitiden, Tistedal, Halden 2009

Hovedøya Ganggalleriet, Bente Louise Aas (maleri) og Jon Gundersen (asemblager), 2008

Oslo Kunstforening, Recycling the Looking-glass / Trash art – Found objects, 2008

Kunstbanken, Hamar, klArt, 2007

Stenersenmuseet, Tegnebiennalen, Oslo 2006

European Space, Sculpture Quadrennial, Riga, Lativa, 2004

Storebrand@Stenersen, Stenersenmuseet, Oslo 2003.

Bjørka, En installasjon av Elise Storsveen og Jon Gundersen, 2003

Bomuldsfabriken Kunsthall, Arendal, Lys, 2003

Kongsberg Kunstforening, 2002

Skrikets ekko. Munch-museet, Oslo 2001

Galleri III, (2+1=III), Oslo 2001.

Flyvende tallerkner og andre fat. Bomuldsfabriken, Arendal, 2000.

Norsk skulpturbiennale, Stenersenmuseet, Oslo 1999.

Olavsdagene, skulptur, Sarpsborg, 1999.

Bomuldsfabriken Kunsthall, Arendal, "IRONI", 1999.
Galleri III, "Kollektivutstilling": Jon Gundersen og Børre Larsen, Oslo 1998.
Sølv & HiTech. Norsk Bergverksmuseum, Kongsberg, 1997
Box Art. Vandreutstilling i Norge og Sverige, 1997
Sculpture in Little Forrest, Israel, 1995
Stenersen jf, samling, Oslo, Gøteborg, 1995
Shakti 5, Århus, 1995
Sirkulasjon. Kunstnerforbundet, Oslo, 1995
Bord, stol, seng. Ibsenhuset, Skien, 1995
TAPKO. Kulturministeriets Udstillingshus for Nutidig Kunst, København, 1995
Onsøy Sommergalleri, Fredrikstad, 1994
Påskeutstilling, Tistrup, Danmark, 1993, -83
Kalvøyafestivalen, skulptur, Bærum 1991
Det verste gjennom 25 år. Galleri F-15, Jeløy, 1991
Portes ouvertes a la Scandinavie, Paris, 1990
Høstutstillingen, Oslo 1989 -79
Se lyd, hør bilde. Galleri F-15, Jeløy, 1989
SPOR. Trondhjems Kunstforening, 1988
SPOR. Christiansands Kunstforening, Kristiansand 1987
Norsk Skulptur. Gøteborg, Galleri F-15, Jeløy, Moss 1987
Skulptur, Kontraskjæret, Oslo, 1986
Seljord Kunstforening, 1986
Lindau og Willibadessen, Tyskland, 1985
Tendenser. Galleri F-15, Jeløy, Moss 1984
Tre. Kunstnerforbundet, Oslo, 1984
Galleri Tanum, Jubileumsutstilling, Oslo 1984
Sesjon. Kunstnernes Hus, Oslo, 1983
Juniutstillingen. Kunstnerforbundet, Oslo 1982
Norsk Billedkunst. Helsingfors, 1981
UKS, vårutstilling, Oslo 1980, -78, -77,-74,-72,-71,-69,-68
Kunstnernes Hus, Jubileumsutstilling, Oslo 1980
Skulptur underveis. Oslo, Trondheim, Bergen, 1980
International Glas Sculpture. Low Art Museum, USA, 1972
Maihaugen, Lillehammer, brukskunstutstilling, 1969

8.5 Utsmykkinger (i utvalg)

Ægir, Eidsvolls Plass ved Stortinget i Oslo, 2005
Sentralsykehuset i Trondheim, 2004
Tasta Rustå skole, Stavanger, 2003
Alvimhaugen skole, Sarpsborg, 2002

Bakkeløkka videregående skole, Nesodden, 2002
MS Brilliance of the Seas, 2001
Hamar rådhus, 2001
Rullestein. Trafikktilsynet, Jessheim, 2000
“Aiande. Frise, Nye Rikshospitalet, Oslo, 2000
Byarkivet, Oslo, 1999
Høgskolen, Haugesund, 1998
Nye Rikshospitalet, Oslo, 1998
Ullevål sykehus, kvinne- og barnesenter, 1998
Bestum skole, Oslo, 1997
Øvrebyen videregående skole, Kongsvinger, 1997
Ringerike kretsfengsel, 1997
Flytende stein. Høgskolen, Narvik, 1996
Fossetårn. Hardangervidda Natursenter, Eidfjord, 1996
Laboratoriebygg, Louisenberg sykehus, Oslo, 1994
Velle utenfor Helga Enghs Hus, Universitetet, Oslo, 1994
Lillehammer i.f.m. OL, 1992
NRK Hordaland, Bergen, 1992
Vestviken, Tønsberg, 1990
Hus med obelisker. St. Svithun skole, Stavanger, 1989
Skaun rådhus, 1989
Aker Brygge, Oslo, samarbeid med Bente Sætrang, 1988
Kulturhuset, Tromsø, 1988
Kredittkassen, nybygg, Oslo, 1987
MS Black Prince, 1987
Sykehus Innlandet, Gjøvik, 1986
Sentralsykehuset, Førde, 1983
Veterinærhøgskolen, Oslo, 1982
MS Egoth, 1978
Royal Viking Sea, 1973
Philipsbygget, London, 1972
Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim, 1970

8.6 Innkjøpt (i utvalg)

Nasjonalmuseet for kunst, Oslo
Storebrand kunstsamling
Riksgalleriet
Norsk kulturråd
Kunstindustrimuseet, København
Oslo kommunes kunstsamlinger
Nordnorsk Kunstmuseum