

Verbale Pupiller

Poesifestival
Publikationsmesse
& Udstilling

Verbale Pupiller

Poesifestival, Publikationsmesse & Udstilling

i

Århus Kunstbygning

22. - 25. okt. 2009

Arr. af

Litteratur på Scenen og forlaget * [asterisk]

Værkfører:

Mathias Kokholm.

Poesifestival:

Mads Mygind og Christoffer Ugilt Jensen

Publikationsmesse:

Lasse Krog Møller og Anders Visti

Udstilling:

Lasse Krog Møller og Anders Visti

Web:

Anders Visti

Bog:

Lasse Krog Møller og Anders Visti

www.verbalepupiller.dk

Udgivet af forlaget * [asterisk], 2009

www.forlagetasterisk.dk

ISBN: 978-87-993163-3-5

Verbale Pupiller

Forord 9

Lars Bukdahl:

Sort hul bogført

7 spejlvendte kontaktlinser til Johs. L Madsens verbale pupiller 2009 13

Charles Bernstein

Midlertidige institutioner: Små forlag og poetisk fornyelse 19

Thomas Hvid Kromann:

Ulykkelige readymades, zenbuddhistiske bønnebøger, sandpapirbeklædte memoirer etc.

En lille indkredsning af bogobjektets historie 39

Jan Bäcklund

Værkstof 57

Thomas Hvid Kromann

»Vi dropper ud af det fine tidsskriftsrace, tager den med ro, ser os omkring, laver vore ting (selv), OK?«

Om det kortlevende, ustabile, ahierarkiske og kompilatoriske tidsskrift *ta' BOX* (1969-70) 77

Mikkel Bolt: Bemærkninger om Victor B. Andersen's maskinfabrik, avantgarde og postfordisme	111
Lars Kiel Bertelsen og Lasse Krog Møller Kunst, tidsskrifter og kunstitidsskrifter som kunst	125
Poesifestival	139
Martin Glaz Serup: This is the news: Charles Bernstein	143
Stefan Kjerkegaard: Livets skønne, skæve gang. Om Morten Søndergaards forfatterskab	147
Kristine Kabel Niels Frank	151
Jakob Østergaard Nielsen Et sprog er ikke nødvendigvis et andet	155
Rasmus Graff Johan Jönson	159
Kamilla Löfström Claus Handberg Christensen	163
Gitte Broeng Digtet minder om verden	199

Martin Johs. Møller	
Karl Larsson	205
Mads Mygind	
Kahl Allan	209
Mikkel Bruun Zangenberg	
Lone Hørslev mellem Sappho og Ditlevsen	213
Lars Bukdahl	
Observatorium i flux	
Om den skriftlige eksistens af Lene Asp	217
Marianne Ping Huang	
Leg i bogstavfeltet med Cia Rinne	221
Henrik Majlund Toft	
Eiríkur Örn Norðdahl	225
Publikationsmesse	229
Udstilling	289
Biografi	347
Red. noter	359
Støtter	360

Verbale Pupiller

Forord

Verbale Pupiller er en katalogbog som omhandler de sager der samles omkring begivenheden, eller rettere, *begivenhederne* Verbale Pupiller.

Katalogbogen indeholder 360 sider, pupillens cirkelform defineres ved 360° , i cirklen kan man kun indskrive en kantet figur; sekskanten, sekskanten definerer rummene i Biblioteket i Babel (det totale bibliotek). Produktionen af de følgende sider er sket sideløbende med planlægningen af festivalen, og er derfor ikke fuldstændigt repræsentativt for de kommende begivenheder. Dog rummer katalogbogen efter vores overbevisning de punkter og poler, som definerer denne sag, hvormed læseren her potentielt kan finde det hele og resten som vedrører, eller er, de Verbale Pupiller.

Volumen her udgøres af en mængde forskellige tekst- og billedformater. Diversiteten afspejler den vitalitet som regerer blandt de del-

tagende digtere, billedkunstnere og forlag. Kataloget er som begivenhederne et totalrum for kunst, litteratur, kritik og formidling. På de følgende sider finder man præsentationer af de deltagende digtere, billedkunstnere og småforlag. De vedlagte tekster og billeder skal gerne være med til at stimulere diskussionen under festivalen og vække til eftertanke når begivenheden indstilles. En række af de optrykte artikler er bragt tidligere i andre sammenhænge, men samles her, med nyt materiale, for at nærme os en kortlægning af det felt som vedrører litterær og kunstnerisk innovation, udgivelseskultur, alternativ publicering, småforlag og tidsskrifter, samt nogle indgange til en læsning og håndtering af bøger og objekter.

Verbale Pupiller blev afholdt første gang i efteråret 2007. Anden omgang afholdes d. 22 - 25. oktober 2009 i Århus Kunstbygning og indeholder en Poesifestival, en Publikationsmesse og en Udstilling, samt altså denne Publikation. I 2009 præsenteres omkring 30 digtere, 30 kunstnere og 30 små forlag fra hele Norden. Arrangementet byder på oplæsning, performance, udstilling, seminar, bogmesse, koncert mm.

Alt dette er rykket ind i denne stak papir, så til alle dem der ikke kan være fysisk til stede, er der her et hjerteligt håndtryk, sherryen må i selv fremskaffe.

BEHANDLING MED VERBALE PUPILLER

**Sort hul bogført
7 spejlvendte kontaktlinser
til Johs. L Madsens verbale pupiller 2009**

Lars Bukdahl

I. Johannes L. Madsen (1942-2000) udgav i 1970 under det forkortede navn Johannes Madsen, romanen *For en person med verbale pupiller* på forlaget Arena, romanen har et blankt, monokromt sort omslag ("efter forfatterens forslag") og er delt op i 14 afsnit eller kapitler med hver deres særlige opsætning og/eller typografi, for slet ikke at tale om stil, genre, skriftstrategi (romanen findes optrykt i en nysat udgave (ved L. Madsens søn, digteren Eli I. Lund), i *JLM Johannes L. Madsen Samlede*, der udkom på forlaget Arena i 2003); romanen og forfatterskabet er beskrevet nærmere i efterskriften til *JLM*, forfatterportrættet i bind II af *Danske digtere i det 20. Århundrede*, 2001 og i artiklen "At styre en lyre på syre. Dansk syredigtning 1968-75" i tidsskriftet *Passage* nr. 46, 2003.

2.

Arnie skærende og lys slynget op i en trættende længde af larm fra dybet af denne verdens forvirring og han lander som flygende gnister men temlig mishandlet i en blomsterkasse og falder til ro og ligger og oser i lodrette hvidhårede bølger mens han æder sig indvendig fra/ Han stikker. Smilet. I Brystlommen. Virkelig godt. Du. Hun spiser. Ord. Der brænder på tungen./ spids vendt direkte mod fremtiden/ MAN holder ånde i stilheden og lytter med fingeren/ og alle de smukke maddikepiger bøjer de blege ansigter læg mærke til at den blomstrede dame med fregnerne er blevet stående med skvulpene ryg/ inden længe kommer en mand og smælder torskerogn i hovederne på gæsterne/ flænger læberne og syer fortænderne dybt ind i kødet/ A smider arme efter hende og slikker blodet af sine hænder/skridende mellem de to bevæbnede mænd lister han i smug en fravendt haand ned i en paraply/ BLOMSTERNE KNÆKKER, ORDENE KNÆKKER, STILHEDEN KNÆKKER/ kvinden ligger i hundredeogfiretres glasskåle, manden har parteret hende, han snakker med hendes afskårne mund, rummets vægge er af zink/ den hvinende stemme ændrer ustandselig retning/ brystsvære krager, med brede luffevinger, som jeg blæste ind i mørket/ du danser om din egen krop og jeg er vågen

3.

Det er en dum fordobling at skrive syrekritik om syredigtning, selvom det ellers var både min første plan: at skrive om de 14 kapitler i *For en person med verbale pupiller* i hvert af kapitlernes syrede stil, og min anden plan: at skrive om romanen på 14 helt nye, syrede måder af egen

tilvirkning. Men hvor Johannes L. Madsens syredigtning er absolut, suverænt, kompromisløst syret, kan en syrekritik af samme, hvor meget den end forsøger at selvstændiggøre sig, minus sin udsyring, blive nødt til at relativere sig traurigt i akkurat refleksionen af den totale syres polyfoni. Langt mere meningsfuldt ville det være at skrive syrekritik af ikke-syredigtning, fx kunne man begynde anmeldelsen af Klaus Rifbjergs, nye, syvhundredetooghalvtredsindstyvende roman (Madsen skrev to romaner, *For en person med verbale pupiller* og *Magikerne*, 1972, hvad med at Rif forsøgte at konkurrere med dem, dvs. på samme komiske niveau?) *Dagstelegraf*en, her fra efteråret 2009, sådan her: slangende sig gennem forævlet pærebevidsthed forsøger atter til sandet ålekvalbe elektrificeringen af nagende kirkefremmedhed. Nej, det går sgu heller ikke!

4.

Kanoniseringen af Johs. L. Madsen, som var et primært formål med *JLM Johannes L Madsen Samlede* og portrættet og artiklen nævnt ovenfor, er IKKE lykkedes. Endnu! I de to Gyldendalske litteraturhistorier, der er udkommet siden, *Hovedsporet. Dansk litteraturs historie*, 2005, og *Dansk litteraturs historie 1960-2000*, 2007, er L. Madsen akkurat nævnt (og det ville han måske akkurat ikke være blevet uden *JLM* og co.). Den ene historie: "Blandt danske systemdigtere kan nævnes: Jørgen Leth, Hans-Jørgen Nielsen, Johannes L. Madsen og Klaus Høeck". Den anden historie: "Johannes L. Madsens flersporede roman *For en person med verbale pupiller* (1970) udfordrer læseren, idet de sætter alle vante genreforventninger på spil" Ja, ha! De er sgu bange for ham,

litteraturhistorikerne, kigger de nærmere efter, risikerer de at opdage hans korte, lynende forfatterskab som ikke en kuriøs ekskurs i dansk litteraturhistorie, men selve pointen, fuldblydelsen, *kulminationen* på den: Alt før er forord, alt efter er efterskrift ! Det er for fanden meningen, at danske skole- og gymnasieelever pinedød skal læse *For en person med verbale pupiller* på lige linje med, NEJ, I STEDET FOR *Den kroniske uskyld*, fordi den IKKE lærer dem noget som helst om teenagepsykologi, symbolmønstre og velfærdssamfundets udvikling, og derfor faktisk har en chance for at ryge ind på lystavlen, gennemgribende. Men måske har ambitionen simpelthen været for lav, måske skal vi målrettet gå efter at kanonisere Johs. L Madsen internationalt, et sted mellem Lewis Carroll og Lautreamont og William Burroughs, nej interplanetarisk jo. Hvem stiller Saturn op med?

5.

Galskab i ordenen er syre i systemet. System i syren er orden i galskaben. Litteraturen kan aldrig blive gal og ordentlig og syret og systematisk nok, betyder *For en person med verbale pupiller* for os.

6.

Korteste mulige typologisering af syredigtning: Gode trips og dårlige trips. De to andre bind i L. Madsens mesterlige syretrilogi, pure *Nedspildt spruttende af syre*, 1969, og skramlede *Smarte pletter mellem fingrene*, 1970, er gode trips, bestemt ikke uforuroligende, men alt i alt gloriøst godartede trips. *For en person med verbale pupiller* er et næsten millimeterdemokratisk broget trip, jf. cut-up-referatet ovenfor.. Med i

lige mål ubændig lykke og nagende ulykke indprenter den sig på læsers hjernebark. *Enjoy!*

7.

Hvad der er fornødent: Verbale pupiller, diskursive hornhinder, bogstavelige regnbuehinder, skriftlige linser, L-ektriske nethinder, person!

Midlertidige institutioner: Små forlag og poetisk fornyelse

Charles Bernstein

I vores periode siger de at der er ytringsfrihed
De siger at der ikke er nogen straf for digtere,
Der er ikke nogen straf for at skrive digte.
Det siger de. Det er straffen.

Muriel Rukeyser, "I vor tid", The Speed of Darkness

FORESTIL JER, at alle de landsdækkende tidsskrifter og alle de kommercielle forlag og alle universitetsforlagene i USA holdt op med at trykke eller anmelde poesi. Den nyeste poesi i USA ville stort set slippe uden en skramme. Og det er ikke, fordi samtidsdigtningen er kulturelt perifer. Tværtimod, næsten, det er de nævnte udgivere, der har gjort sig selv perifere i forhold til vores kulturelle poetiske liv. Som det er nu, gør disse store medieinstitutioner den nyeste digtning en bjørnetjeneste med deres digtudgivelser og anmeldelsespraksiser, både ved de synder, de begår og dem, de ikke begår – når de lader som om de dækker det, de reelt dækker til; som om man kunne begrave digtningen i live. Ved konsekvent kun at omtale samtidens fladeste form for rimsmederi leverer disse institutioner det perfekte alibi for, at de udelader digtningen; for hvis det, der bliver udgivet og anmeldt af disse institutioner, er det bedste, digtningen har at tilbyde, så er der ikke den store grund til at

følge med i digtningen, med mindre man er på jagt efter den sidste rest af vers fra det dannede samfund, hvor, fx, *The New York Times Book Reviews* redaktør kan falde i svime over en gang fortyndet Dante på vej til en sen middag med velhavende elskere af ideen om poesi, sådan som hun flød over med i en artikel i foråret.¹ Hvis digtningen reduceres til et minde om noget, der engang blev set som en luksusvare, bliver den hurtigt kategoriseret som overspillet, i det mindste hvis skidtet faktisk svarer igen. Hvis digtningen stort set er forsvundet fra de nationale medier, har nostalgien efter poesi og digteres besværlige liv derimod en sikker plads.

En af de stående klicheer, der er så populære i de meningsdannende dagblade, når kunstnere og intellektuelle skal klapses, er, at der ikke længere findes *offentlige intellektuelle*. Sandheden er, at der flourer tekster med stor bredde og dybde og med enorm betydning for offentligheden, men at de dominerende medieinstitutioner – reklamefinansieret tv og radio, de kommercielle forlag og landsdækkende tidsskrifter (inklusive de fine kulturelle tidsskrifter) – har udelukket dette materiale. Kunstnere og intellektuelle, der bruger tid i offentlighedens interesse findes i stort tal. Deres forbrydelse er ikke, at de er svære at forstå, men at de nægter at underkaste sig markedets dagsorden: de konventionelle repræsentationsformers reducerende forsimplinger; undvigelsen af formel og tematisk kompleksitet; og den nuværende modeskik med at måle succes på salget og værdi på populariteten. Den offentlige sfære bliver hele tiden mindre værd ved at blive blæst op til at være et spørgsmål om flertallet – fordi det offentlige rum principielt kun er tilgængeligt fra begrænsede og særlige steder.

Alle os, der underviser på universitetet, har set rigelig med bevis på den uhyggelige mangel på kulturel viden, både historisk og nutidig, blandt selv de mest opmærksomme af vores studerende. Disse individer udsættes for en kulturel kvælning, der bliver administreret ikke alene af kabel-tv eller MTV, men også, og mere markant, af de selvudnævnte beskyttere af den kulturelle flamme, som er uvillige til at levere et brugbart alternativt program, som foretrækker, af vane og som hovedregel, at fremme en renskuret og denatureret form for samtidskunst, som ved en hver given lejlighed piller det nye og det uprøvede ned, det kantede og det skærende, det skæve eller modfaldende; - det vil sige de værker i samtidskulturen, der giver den liv. Kan det passe, at jeg siger, at krisen i amerikansk kultur skyldes utilstrækkelig støtte til og spredning af svær og udfordrende ny kunst? Mister et dæk pusten uden luft, trutter en elefant i sin trompet i mørket, sukker en baby når glas døren splintrer dens ansigt?

Manglen på offentlig finansiering af kunsten har gjort ubodelig skade på den politiske dagsorden. Finansieringen af kunsten er lige så vigtig som finansieringen af de offentlige uddannelser. Det er på tide, at vores føderale, statslige og lokale regeringer overvejer at koble finansieringen af kunsten sammen med uddannelsesbudgetterne: *En procent til kunsten!* & hvis det virker søgt, viser det bare, hvor langt ude vores uddannelsesmæssige prioriteringer er. Enhver krone, der bliver brugt på udviklingen og spredningen af ny kunst, vil spare os for tusindvis af kroner på tabt kulturel produktivitet i løbet af de næste halvtreds år.²

På den kommunale ("gratis") klinik, jeg arbejdede på i begyndelsen

af 1970'erne, solgte vi T-shirts med teksten: "Sundhedsvæsenet er for mennesker ikke for profit." Ikke at vi var forud for vores tid. Tiderne halter bare bagefter, hvor de kan. Hver gang jeg går i en Barnes & Noble Superforretning eller Waldaltonsbooks³ (*Hvis vi ikke har det, så må det være litteratur!*), bliver jeg mindet om, at vores slogan for sundhed også gælder for poesien.

Er der stadig nogen der spekulerer over, hvad effekten er af konsolideringen af forlag og bogdistributionsfirmaer i store konglomerater? *Lad dem læse som de sadler.* Denne måneds bestsellerliste er det perfekte symbol på den nuværende situation, da de to bedste placeringer, de facto, er besat af reklamemaskiner som er lavet til at promovere "kulturelle produkter".⁴ Det, der sælger i denne reneste form for omreklamring, er reklameapparatet selv: Her har vi de selvfortærende kunstprodukter par excellence – ingen anden henvisning er nødvendig. Samtidig, i de velansete tidsskrifter, som spilder tid på de sandheder, H. Stern og R. Limbaugh lægger for dagen, har ingen bog fået så meget omtale som erindringerne af en af dette fænomens skabere, Willie Morris, den formelle redaktør af Harpers: For hvad egner sig bedre til reklamemateriale end reklamemateriale?

Der findes en verden uden for denne skinkultur. Når det gælder digtningen, hedder institutionerne de små forlag og oplæsningsarrangementer.

Sammen med de små forlags tidsskrifter og bøger er oplæsningsarrangementer det vigtigste sted for poetisk aktivitet i Nordamerika. Oplæsninger er afgørende for digtere, ikke kun så de kan læse op af

deres nye værker, men også for at de kan møde hinanden og udveksle ideer. Oplæsninger sikrer poesien en lokal forankring og er almindeligvis grundlaget for de mange regionale scener og grupper og sammenhænge der viser kunstformens vitalitet.

På trods af den grundlæggende rolle, oplæsninger spiller i udformningen af den Nordamerikanske digtning gennem de sidste fyre år, er der blevet brugt meget lidt energi på dette medium i aviserne og af forskere og kritikere. Mens oplæsningsarrangementer findes i stort tal i New York og San Francisco, har mange amerikanske byer længe haft deres lokale oplæsningsarrangementer. Den bedste kilde til oplæsninger i og omkring New York er *The New York City Poetry Calendar*, der siden 1977 har udgivet en månedlig løbeseddel med poesiarrangementer. (60 E. 4th St #21, New York, NY 10003). Kalenderen indeholder cirka 300 oplæsninger hver måned, den bliver trykt i 7.500 ex. og har godt 10.000 læsere.

Oplæsningsarrangementer finder sted overalt fra små barer og cafeer og hos boghandlere og kulturhuse med ti til hundrede deltagere til oplæsninger på institutter og fakulteter, der kan trække alt fra tyve til flere hundrede mennesker. Oplæsningerne i kulturhusene adskiller sig på flere afgørende måder fra de oplæsninger, universiteterne betaler. De førstnævnte arrangementer er ofte et forum for nye og uudgivede digtere via "åben mikrofon" og planlagte oplæsninger. Arrangørerne af disse bliver sjældent betalt for deres arbejde – og får ofte det hele til at løbe rundt for næsten ingen penge: Entreprindtægterne går til digterne plus et par tusind om året til reklame. Statslige og lokale kulturråd støtter nogle gange sådan nogle arrangementer på benene, der kan give

op til en 5-10.000 kr. til inviterede oplæsere, hvilket gør det muligt at betale rejsepenge til tilrejsende digtere eller et mindre honorar på mellem 200 og 1000 kroner. Poets & Writers Inc. er meget hjælpsomme ved sådanne lejligheder og sørger for ordentlige honorarer til digterne. Kulturhusenes oplæsningsarrangementer kan løbe over et år for færre penge, end de fleste institutioner bruger på en enkelt begivenhed eller foredragsholder. Det påvirker den ånd, der hviler over arrangementerne. Atmosfæren til de lokale oplæsningsarrangementer er tit ladet og interaktiv. I modsætning hertil lider universitetsarrangementerne tit under stivnede formaliteter. Desværre har litteraturinstitutterne været langsomme til at støtte og inddrage de lokale oplæsningsarrangementer – på trods af at disse arrangementer ofte kan være en løftestang ind i poesien for de studerende, der ikke er fortrolige med dens former og formater.

På trods af digtoplæsningernes iøjnefaldende vitalitet, bliver oplæsninger aldrig anmeldt i landets daglige eller ugentlige aviser, og det selv om disse aviser rutinemæssigt anmelder kunst, dans og teater, der er publikumsmæssig sammenlignelig. Jeg tror, at det skyldes, at kulturredaktørerne, som de fleste kritikere og forskere, fejlagtigt antager, at bogen er det eneste betydningsfulde aftryk af digterens arbejde. Nutidig Nordamerikansk digtning er lige så tilstedeværende, når den bliver fremført ved oplæsninger, som den er i trykt form. Kritiske artikler om nutidige digte, der ikke inddrager, hvordan de bliver fremført, er, i det store og hele, utilstrækkelige.

For forskerne er lydarkivet med digternes oplæsninger blevet lige så vigtigt som manuskriptet, udgivelseshistorien og brevene; tro det eller

lad være, det er lige så vigtigt som den trykte tekst. Alligevel har forskning i de særlige kendetegn der gælder for digtet når det fremføres, været sjælden. Hertil skal lægges, at en stor del af det sidste tiårs litteraturkritik har bevæget sig væk fra den lydlig og fremførelsesmæssige – og dermed materielle – side af digtet, i nogen grad fordi den herskende mening, almindeligvis tilskrevet Saussure, går på, at sprogets lydlig struktur er mere eller mindre vilkårlig. Til sammenligning har kognitive lingvister, som fx Reuven Tsur, i forlængelse af Roman Jakobson fornyelig fremhævet den forskning, der viser det udtryksmæssige i forskellige lydmonstre, og på samme tid har *fonoteksten* – eller den akustiske dimension – i digtet fået en del af forskningens opmærksomhed. Dette arbejde, kombineret med rækken af nye arbejder om performance, udstikker en afgørende ny retning for litteraturstudierne.

De sidste 30 år har set en enorm mængde små forlag skyde op. Ifølge Loss Pequeno Glaziers statistik i *Small Press: An Annotated Guide* er antallet af tidsskrifter nævnt i Len Fultons *International Directory of Little Magazines & Small Presses* gået fra 250 tidsskrifter overvejende om poesi i 1965 til 700 i 1966 til 2.000 tidsskrifter i 140 kategorier i 1976 til 4.800 i 1990, hvoraf cirka 40 procent var om litteratur.⁵ Betydningen af de små forlag, der udgiver poesi, begrænser sig ikke til en bestemt æstetik eller til en bestemt gruppe af digtere. Ifølge en nyere undersøgelse af Mary Briggs er uafhængige ikke-kommercielle forlag det vigtigste udstillingsvindue for alle digtere, unge og gamle, prismodtagere eller ej.⁶

Hovedvaren for de uafhængige forlag er digtsamlingen skrevet af en

enkelt forfatter. Douglas Messerli, redaktør på Sun & Moon Press, et eksklusivt lille forlag, der kan sammenlignes med Black Sparrow, New Directions og Dalkey Archives, har givet mig følgende oplysninger om udgivelsen af en almindelig 100-siders digtsamling:

Oplagene hos Sun & Moon løber fra 1.000 til 2.000 afhængigt, selvfølgelig, af det forventede salg. Messerli gør opmærksom på, at oplag på under 1.000 giver for høj en stykpris, og han opfordrer andre litteraturforlag til at trykke minimum 1.000 eksemplarer, hvis det er muligt.

Sun & Moons udgivelser er pænt tilrettelagt, trådløst hæftede og offsettrykt med 4-farvede omslag. Trykkeriregningen ligger på mellem 14.000 og 20.000 kr. afhængig af, om man trykker 1.000 eller 2.000 eksemplarer. Messerli anslår, at redaktionsomkostninger for et 100-siders manuskript til en digtsamling er 1.500 kr.: Dette dækker alt arbejdet fra forlaget modtager manuskriptet og sender det til en tilrettelægger (inklusive hvad der måtte være af rettelser og korrekturlæsning såvel som forberedelse af for- og bagside). Sætteprocessen er allerede en sjældenhed hos forlag som Sun & Moon, da man forventer at forfatterne leverer materialet elektronisk, hvis det er muligt. At bearbejde dette materiale (konvertere det efter bogtilrettelæggerens retningslinjer) kan koste alt fra 1.500 til 5.000 kr., hvilket er en af de varierende omkostninger, der er typisk for små forlags udgivelser. Bogtilrettelæggeren koster i omegnen af 2.500 kr. Omslaget koster 500 kr. for reproduktion eller rettigheder eller begge dele. Markedsføring skal også medregnes, selv om der, som i Sun & Moons tilfælde, ikke annonceres. Messerli anslår, at markedsføring koster omkring 7.500 kr., hvilket dækker 100 gratis eksemplarer til anmeldere, porto og pakning,

omtaler og bogkataloger etc. De samlede udgifter, der er nævnt her, bliver for 2.000 eksemplarer cirka 34.000 kr. (For diskussionens skyld skal det nævnes, at generelle udgifter – husleje, løn, kontorudstyr, telefonregninger etc. ikke er inkluderet: Den type udgifter ligger typisk på omkring 30 procent mere end produktionsomkostningerne).

Hvis alt går godt, vil Sun & Moon have solgt oplaget i løbet af to år. Lad os bare sige at Sun & Moon trykker 2.000 eksemplarer af en bog og sælger den for 50 kr.: Lad os også sige, at bogen bliver udsolgt. Det giver en omsætning på 100.000 kr. Her fra skal der trækkes 50 procent til forhandlerne (det vil sige, at de fleste boghandlere betaler 25 kr. for bogen), og så er der 50.000 kr. tilbage. Her fra skal man trække de 24 procent, som Sun & Moons distributør skal have (og husk at de fleste små forlag er for små til at have en distributør med en stor salgsafdeling). Så er der 38.000 kr. tilbage. Til sidst, men det skal heller ikke glemmes, da jeg er forfatter på Sun & Moon, digterens honorar; normalt bliver der ikke udbetalt forskud, og forfatteren modtager 10 procent af dette sidste tal, eller 3.800 kr. Det efterlader 34.200 kr. til forlaget til at dække udgifter på cirka 35.000 kr.

Som James Sherry for flere år siden gjorde opmærksom på i $L=A=N=G=U=A=G=E$: Et blankt stykke papir har en bestemt økonomisk værdi. Hvis du trykker et digt på det, er dets værdi gået tabt. Her har vi et lysende eksempel på det, George Bataille har kaldt den generelle økonomi, en økonomi, der består af tab frem for ophobning. Poesi er en negativ – eller lad os bare sige poetisk – økonomi.

Men jeg har selvfølgelig pakket kortene en smule. Mange små forlag vil selv æde en del af de udgifter, jeg har nævnt. Udgifter til rettelser,

korrekturlæsning og tilrettelæggelse kan falde ind under de almindelige udgifter, hvis det bliver gjort af redaktør-skråstreg-udgiver, korrekturlæser, marketingsafdeling og distributør. Formatering og produktion foregår typisk på egne computere. Men visse ting har sin pris – 600 dpi laserprintere og midnats *korrekturlæsning* kan være årsag til alvorlige fordøjelsesproblemer, som din gastroenterologist ikke har nogen kur imod. På den anden side, hvis bogen får et stort nok publikum til at blive genoptrykt, er det muligt at tjene lidt penge, der igen gør det muligt at udgive andre, muligvis mindre populære, værker.

Situationen for de uafhængige tidsskrifter er den samme som for forlagene, og faktisk er der mange af de små forlag, der begyndte som små tidsskrifter. *o.blek*, et flot produceret tidsskrift, der bliver redigeret af Peter Gizzi og Connel McGrath, startede op på lånte penge i 1987. Et tusind eksemplarer af første nummer på 148 sider kostede 5.000 kr. i tilrettelæggelse, 13.500 kr. at få trykt og 2.000 kr. i forsendelse. Disse udgifter har stort set været de samme, udgiften til tilrettelæggelse blev dog halveret, da de begyndte at bruge computere. Det første nummer, der havde en udsalgspris på 32,50 kr. (hvoraf distributøren skulle have 55 procent), blev udsolgt på halvandet år. Efter et år havde *o.blek* 75 abonnenter; efter seks år er tallet 275 (et tal, der ikke inkluderer biblioteker, fordi de mestendels abonnerer via mellemmand). *o.bleks* mest ambitiøse udgivelse (redigeret af Julianna Spahr og Gizzi) er lige udkommet: 1.500 eksemplarer i to bind på i alt 600 sider, som indeholder digte og poetikker af overvejende yngre digtere, hvoraf mange deltog i Writing from the New Coast-festivalen der blev holdt på SUNY Buffalo i foråret. Sammenlign det med *Sulfur*, redigeret af Clayton Esh-

leman, som fortæller, at der blev trykt 1000 eksemplarer af det første nummer i 1981 – ”måske var der 50 abonnenter, da det første nummer udkom, og 300 til 400 eksemplarer, der røg ud i butikkerne. I dag trykkes der 2.000 eksemplarer per udgave; der er omkring 700 abonnenter, og 800 til 900 eksemplarer, der ryger ud i butikkerne.”⁷

Selvfølgelig er der mange små forlag og tidsskrifter, som laver mere beskedne udgivelser end *Sun & Moon*, *Sulfur*, eller *o.blek*. Faktisk er grundlaget for de små forlags opblomstring det superbillige tidsskrift eller billigbogen, der gør det muligt for stort set hvem som helst at blive forlægger eller redaktør. I den verden er markedsværdierne virkelig vendt på hovedet, da mange læsere af poesi fra de små forlag synes, at jo mere beskeden produktionen er, jo større er indholdets integritet. Der er heller ingen tvivl om, at mange af de bedste poesitidsskrifter fra efterkrigstiden er blevet produceret med de billigste metoder, der var til rådighed. I 1950'erne udstillede *duplikatorrevolutionen* den opstyltede hulhed i de etablerede forlags litterære kvartalsmagasiner, ikke kun gennem deres større litteraturforståelse, men også med deres nytænkende design og grafiske udformning. I 1965 brugte 23 procent af de små forlag duplikator, 31 procent offset, 46 procent traditionel trykteknik ifølge Fultons *Directory*. I 1973 var offsetmetoden steget til 69 procent, den traditionelle teknik lå på 18 procent og duplikatoren på bare 13 procent. Som Loss Glazier bemærker, er duplikatoren i *duplikatorrevolutionen* mere en metafor for billige reproduktionsmetoder end den er udtryk for tilslutning til en bestemt teknologi. Alt andet lige er det gode ved digtningens brug af teknologi en skæv afsky mod samme. Fx blev den traditionelle trykteknik meget billig at bruge, efter

at offset begyndte at dominere i trykkeribranchen i de tidlige 1970'ere, så forlag som Lyn Hejinians Tuumba og Keith og Rosmarie Waldrops Burning Deck stort set kunne trykke bøger uden andre udgifter end til papir og forsendelse, da redaktørerne var villige til at bruge hundredvis af timer på at håndsætte hvert enkelt bogstav og ganske ofte trykke siderne enkeltvis.

Så i den metaforiske forståelse er duplikatorrevolutionen stadig frisk og i live her i 1990'erne hvor nogle af de bedste poesitidsskrifter – såsom *Abacus*, *Witz*, *Mirage #4 (Periodical)*, *The Impercipient*, *Interruptions*, *lower limit speech*, *Letterbox*, *Situation*, *lyric&* og *Object*⁸ – ikke består af meget andet end to stykker sammenhæftet pap med 16 til 60 stykker kopieret papir imellem, der bliver lavet i 50 eller 100 eller 150 eksemplarer. Men poesiens nye duplikatorrevolution er helt sikkert elektronisk. Fordi poesiens kritiske publikum, der altovervejende ikke kommer fra de akademiske institutioner, endnu ikke har adgang til internettet, er forsøget på at lave online poesitidsskrifter stadig i sin vorden. & det vrirler med tekniske problemer; computere gør det i realiteten svære at læse og skrive, end tidligere teknologier gjorde – men det er netop den slags problemer, poesien lever af. Så potentialet er der, og et par redaktører er begyndt at opstille nogle simple rammer for virtuelle ufællesskaber. I 1993 blev de tre første elektroniske poesitidsskrifter, jeg kender til, grundlagt – *We Magazine*, kollektivt redigeret fra Santa Cruz, San Francisco-området, New York og Albany – der i sine aktive stunder sender korte digte rundt per mailingliste til abonnenterne; *Grist*, redigeret af John Fowler, som indtil videre er kommet i to numre;⁹ og *Rif/t*, redigeret af Ken Sherwood og Loss Glazier, der

udsendte en imponerende række materiale som dets første nummer for et par måneder siden: Kernen i tidsskriftet indeholdt digte af 16 digtere (hvad der svarer til 50 sider) plus en række tilhørende filer med oversættelser, poetikker, en række variationer af et enkelt digt og en billigbog. Online er også Luigi-Bob Drakes og venners *Taproot Reviews*, et heroisk forsøg på at anmelde hundredvis af små tidsskrifter og billigbøger der er viet til ”eksperimenterende sprogkunst & poesi”. Eksperimenter med diskussionsgrupper for poesi og poetik via fællesmail er også begyndt med Joe Amatos banebrydende *Nous Refuse*, men dets spændende blanding af nyhedsbrev, fællesmail og opslagstavle er ikke kommet til at fungere endnu. Det synes dog sikkert, at nettet vil blive et vigtigt sted at distribuere digtsamlinger, særligt udsolgte værker, såvel som for information, om hvor man kan få fat i bøger og tidsskrifter, og, har jeg på fornemmelsen, til længerevarende lokale, nationale og internationale udvekslinger af ideer og ufærdige værker.

Den nye computerteknologi – både når det gælder redigerede tryksager og elektroniske udgivelser – har radikalt ændret teksternes materielle, særligt den visuelle, fremtræden. Der er ingen tvivl om, at en ny æstetik vil opstå. Men for nuværende er manglen på en visuel æstetik i de computerredigerede tidsskrifter nedslående. Det at have adgang til en laserprinter er ikke det samme, som at redaktøren er i stand til at lave et layout. Ironisk nok er mange skrivemaskine- og duplikatorudgivelser fra de sidste 30 år visuelt rigere end mange af de dårligt designede computerredigerede tryksager. Når det kommer til mailprogrammer, har redaktørerne i øjeblikket ikke den store kontrol over tekstens visuelle fremtræden.

Distributionen er det værste problem for de små forlag og et af de led i processen, der vides mindst om. Mens de store uafhængige forlag har et distributionsled med sælgere, der besøger boghandlerne, må de fleste mindre forlag benytte sig af mailinglister og uformelle kontakter til at cirkulere bøger og tidsskrifter.

Small Press Distribution er den vigtigste kilde til titler fra alternative forlag udgivet i USA. Med den nylige bortgang af over et halvt dusin distributører for alternative forlag, er det også "den eneste tilbageværende ikke-kommercielle bogdistributør i hele landet".¹⁰ SPD, som er nødt til at tage 55 procent af bogens udsalgspris (boghandlerne får typisk 40 procent af dette), distribuerer nu omkring 52.000 bøger om året fra over 350 forlag og har en nettoindtjening på 1.800.000 kr. Deres kvartalsvise kataloger og det årlige komplette katalog er væsentlige kilder.

Fra 1980 til 1993 udgav Segue Distributing et årligt katalog, der indeholdt udvalgte titler fra små forlag, som kunne bestilles et centralt sted.¹¹ Segue var, i modsætning til de fleste andre distributører, i stand til at formulere et æstetisk engagement gennem sine valg, såvel som til at medtage forlag og tidsskrifter, der var for små til, at de andre ville have dem i stald. Oven i det indeholdt Segue også et udvalg af bøger og tidsskrifter fra små forlag i UK, såvel som New Zealand og Australien. Segue Distribution ophørte i år, efter at de mistede statsstøtten. Jeg har på fornemmelsen, at aktiviteter som Segues i fremtiden vil blive drevet via elektroniske nyhedsbreve og lignende formater.

Et af Segues værdifulde værktøjer er deres mailingliste, som de tilbyder deres affilerede forlag at bruge. Mailinglisten holder styr på et

skiftende fællesskab af læsere og tilpasses både det lokale publikum, der gerne vil have information om oplæsningsarrangementer, såvel som det nationale og internationale publikum, der gerne vil modtage informationer om bog- og tidsskriftsudgivelser. Jeg siger fællesskab, fordi *publikum* er for passiv en term til at beskrive denne ramme, og fordi der er en tendens til at tale om fællesskab, når der refereres til de små forlags læsere eller, og det i særlig grad, den lokale *scene* for oplæsningsarrangementer eller et tidsskrift. Men jeg prøver også at undgå termen fællesskab, fordi det er mere præcist at tænke på grupper af aktive læsere, der er interesseret i at udveksle meninger, men ikke nødvendigvis i et fællesskab.

Mens en stor del af distributionen af poesi foregår via posten, skylder vi alle en tak til de få tilbageværende uafhængige boghandlere, der forsøger at lagere hele rækken af digtuddgivelser. Der findes ikke nogen erstatning for at bladde igennem nye bøger og tidsskrifter i en boghandel, og den slags boghandler er et væsentligt bidrag til, hvad et digtfællesskab end måtte være.

Vi skylder også en tak til de udgivelser, der bruger spaltepads på at anmelde og diskutere udgivelser fra små forlag, da et af de mest involverende aspekter ved de små forlag er intensiteten i den udveksling, som finder sted i anmeldelser, breve, korrespondance og samtale. Det er det, der gør *The American Book Review* så meget mere levende end *The New York Review of Books*. Når de er bedst, er anmeldelserne og essaysene fra de alternative poesiforlag mindre optagede af at give karakterer og mere interesseret i udveksling, deltagelse og sammenhold; på den måde tilbyder prosaen fra de små forlag et forfriskende alter-

nativ til de stjerneuddelende anmeldelser i aviser og mainstreamtidsskrifter, såvel som til de ofte stivnede former i den akademiske diskurs. Hånden på hjertet, så leverer de små litteraturforlag et forum ikke bare for fornyelse i digtningen, men i lige så høj grad for fornyelse i prosaen, og i den proces demonstrerer de, at en fri presse betyder at give forfatterne stilistisk frihed og ikke bare frihed til at fremsætte sine meninger i tilladte former.

Styrken i vores alternative poesiinstitutioner er deres vilje til at have en fysisk størrelse, som giver plads til, at kunstformen kan blomstre i stedet for bare at gå efter det største publikum; til at producere og præsentere frem for at reklamere; til at udforske det ukendte i stedet for at fabrikere berømmelse. Disse institutioner fortsætter mod alle odds med at finde værdi i det lokale, det enkelte, sammenholdet, forpligtelsen, småtteriet, det perifere, det upopulære, det excentrisk, det svære, det komplekse, det hjemlige; og i dannelsen og gendannelsen, opløsning og udspørgen af tænkte eller virtuelle eller delvise eller uerklærede fællesskaber og/eller ufællesskaber.

Den slags alternative institutioner har glæde ikke bare af støtten fra deres læsere og forfattere, men også fra bidrag fra staten, privatpersoner og fonde. For nylig har så store fonde som Lila Wallace – Reader Digest Fund givet betydelige midler til uafhængige litterære forlag, men de har gjort det på en måde, der ofte er ødelæggende for kulturen på de institutioner, de prøver at støtte. I stedet for at give midler direkte til at støtte produktionen af bøger og tidsskrifter, eller, og det bør man overveje, redaktører og forfattere, har den slags institutioner insisteret

på primært at give midler til organisatoriske udvidelser, fx ved at give penge til at ansætte nyt personale inden for udvikling, pr og ledelse. Mens alle penge er velkomne, gør de interne strukturelle udvidelser, der er givet penge til af de nævnte fonde - hvilket bliver forsvaret som en stabilisering af de udvalgte organisationer – de små forlag mere og mere afhængige af større og større indsprøjtninger af penge, hvilket ødelægger den finansielle fleksibilitet, som er de alternative forlags største fortrin. Ved at presse de forlag som får penge, til en kappestrid mellem ikke-profitorienterede og profitorienterede institutioner, som de står i ærefuld modsætning til, viser disse fonde alt for åbenlyst deres hang til at ville administrere kulturen frem for at støtte digtningen.

Litteraturen er aldrig uanfægtet af sine institutioner. En ny litteratur har brug for nye institutioner, og disse institutioner er lige så meget en del af dens æstetik som de litterære værker, den fletter ind i samfundets struktur. Den ukuelighed, som poesens alternative institutioner viste i efterkrigstiden, er et af de stærkeste udtryk for, at det er muligt at skabe noget af værdi imellem de postmoderne udflugter. Når du møder disse forlag, møder du en person. I den forstand er værkerne i vores fornyende poesi fundamentalt set et socialt arbejde.

~~~~~  
Noter:

- <sup>1</sup> Rebecca Pepper Sinkler, "Hell Night at the 92nd Street Y," i *The New York Times Book Review*, 98:31 (May 9, 1993), p. 31. "For nogle" ("Os - de få heldige" er artiklens sidste sætning) "var der et efter-poesi-traktement hos Edwin Cohen (en forretningsmand og litteraturmæcen) i hans lejlighed ved Dakota, en forudannonceret dante-agtig menu: Grillet pattegris fyldt med frugt, nødder og ost; pølse fra Toscana; skinke og polenta, hvide bønner med fennikel."
- <sup>2</sup> "Kulturministeriets budget, der ikke har ændret sig nævneværdigt de sidste 12 år, er mindre end forsvarsministeriets budget til deres 102 militær-orkestre" ifølge en artikel i *The New York Times*, 3/13/93, p. C13.
- <sup>3</sup> Bernstein leger her med navnet på en af de største boghandlerkæder i USA, Barnes & Noble. Ignoble: gemen, møgsvin. O.a.
- <sup>4</sup> Rush H. Limbaugh den tredje, *See I Told You So* (New York: Pocket Books, 1993) og Howard Stern, *Private Parts* (New York: Simon & Schuster, 1993).
- <sup>5</sup> Loss Pequeno Glazier, *Small Press: An Annotated Guide* (Westport, CT: Greenwood Press, 1992), pp. 2-3.
- <sup>6</sup> Mary Biggs, *A Gift that Cannot Be Refused: The Writing and Publishing of Contemporary American Poetry* (Wesport, CT: Greenwood Press, 1990); citeret hos Glazier, p. 38.
- <sup>7</sup> Clayton Eshleman, brev til forfatteren, 11. januar 1994. Oplysningerne fra Sun & Moon Press stammer fra et interview med Douglas Messerli i november 1993; oplysningerne fra *o.blek* stammer fra et interview med Peter Gizzi i december 1993.
- <sup>8</sup> The Electronic Poetry Center (<http://epc.buffalo.edu/>) er en god kilde til aktuelle oplysninger om små forlags udgivelser; det eksisterede ikke, da dette essay blev skrevet.

- <sup>9</sup> I februar 1994 annoncerede Grist deres første elektroniske bog, *Gleanings: Uncollected Poems of the Fifties by David Ignatow*, som indeholdt flere digte “første gang trykt her.” Den koster \$25 på diskette; teksten er også tilgængelig online.
- <sup>10</sup> Brev dateret 22. oktober 1993 til affilierede forlag fra Lisa Domitrovich, Executive Director, SPD.
- <sup>11</sup> En stor del af den tid arbejdede jeg som redaktør på kataloget.

*Holdt som foredrag ved det årlige møde i Modern Language Association den 29. december 1993 i Toronto ved en sammenkomst hos poesiens institutioner arrangeret af Robert von Hallberg. Trykt første gang i Arizona Quarterly Review 51:1 (1995). Revideret version i My way: Speeches and Poems (Chicago, London 1999). Oversat fra amerikansk af Nikolaj Rønhede og oprindeligt trykt i det svenske tidsskrift OEI Nr. 33/34/35 (2007).*



# Ulykkelige readymades, zenbuddhistiske bønnebøger, sandpapirbeklædte memoirer etc.

En lille indkredsning af bogobjektets historie

Thomas Hvid Kromann



**R**EADY-MADE MALHEUREUX, ”ulykkelig readymade”, var navnet på en geometribog, som Marcel Duchamps søster, Suzanne, i 1919 per brev blev instrueret i at hænge op i snore på sin altan i Rue Condamine i Paris. Geometribogen var Marcells bryllupsgave til parret Jean Grotti og Suzanne, der havde meddelt ham, at de skulle giftes. Hvori bestod ulykken for readymaden? Jo, det skiftende vejr lig skabte af *Ready-made malheureux* et *work in progress*, der ikke pegede hen på andet end værkets langsomme forvandling og simultane destruktion, idet bogen var prisgivet elementernes rasen: Vinden rev sider ud af bogen, regnen plettede og solen blegede siderne. En stadig mere omfattende ulæselighed og mutilering. *Ready-made malheureux* er karakteristisk for Duchamps privilegering af tilfældet, idet kun tiden kunne vise, hvilke destruktive faser bogen ville bevæge sig igennem. Tillige udgjorde den ulykkelige readymade en kritik af kunstnerrollen. Værket var ikke egenhændigt udfærdiget, men masseproduceret og

Duchamps intervention var af skriftlig karakter, idet det var søsteren, der fulgte instruktionerne og udførte selve ophængningen. At en substantiel del af værket er dets idé understreges af at der ikke eksisterer anden dokumentation af værket end et fotografi (taget i 1919 af enten Jean eller Suzanne), Suzannes eget oliemaleri af situationen, der bærer titlen *Ready-made malheureux de Marcel* (1919) samt Duchamps eget og senere forsøg på at reproducere det efter søsterens maleri i sin værkkuffert *Boîte-en-valise*. Værket findes ikke længere som andet end i en remedieret udgave (og bedst, mest purt og rent: som idé). At Duchamp inkluderer værket i sin *Boîte-en-valise* på lige fod med de andre reproduktioner af sine værker, tyder på, at værket var alt andet end en spøg, hvilket det selvfølgelig også var. *Ready-made malheureux* peger specifikt frem mod senere årtiers mutilerede bogobjekter, men først og fremmest peger *Ready-made malheureux* helt overordnet frem mod det 20. århundredes talrige eksperimenter med bogmediet, som Duchamps excentriske og eksklusive værk er én af mange forgængere til.

## **Bogobjekt, kunstnerbøger eller bogværk?**

På fransk kaldes bogobjekterne for *livres d'artistes* og på engelsk *artists' books*, hvorfor man jo passende kunne kalde dem for *kunstnerbøger* på dansk. Sagen er dog mere kompliceret end som så. *Livres d'artistes* (eller *livres des peintres*) betegner som oftest, men ikke altid, illustrerede bøger, der historisk kan dateres til den sidste fjerdedel af 1800-tallet. I forhold til denne form udgør bogobjektet i langt højere grad en udforskning af bogmediets "konceptuelle eller formelle eller metafysiske potentiale", som Johanna Drucker skriver i *The Century of Artists Books*

(1995), en af de væsentligste bøger om området. Et andet væsentligt sekundærværk er Anne Mœglin-Delcroixs *Esthétique du livre d'artiste* (1997). Både hos Drucker og hos Mœglin-Delcroix kan man se, hvordan teori og praksis forenes: Johanna Drucker er både akademiker, men tillige en kendt amerikansk *bogkunstner* og Mœglin-Delcroix har i en længere årrække, 1979-1994, været ansvarlig for indsamling og indkøb af bogobjekter til det franske nationalbiblioteks samling af samme. Mœglin-Delcroix holder i sin bog og i sine artikler fast i betegnelsen "livres d'artistes", hvilket gør begreberne uklare, eftersom betegnelsen jo principielt betegner både de illustrerede bøger og de bogobjekter, der begynder at dukke op i 1960'erne.

På dansk har jeg fundet eksempler på anvendelsen af termer som "bogobjekter", "kunstnerbøger", bogværker" og sågar "artists' books". Da receptionen af feltet på dansk endnu er yderst beskedent (men én god artikel eksisterer, nemlig Niels Brügger's "Bogen som medie – nedslag i bogobjektets historiske transformationer", *Passage* 48, 2003), så vil jeg, i øvrigt på lige fod med Brügger, foreslå termen: bogobjekt. Termen "bogobjekt" implicerer, at der ikke kun er tale om "bogen som bog", men i lige så høj grad om "bogen som objekt" eller om "objektet (anskuet) som bog".

En eksakt definition af ordet "bogobjekt" kan være svær at konstruere, men man kunne forsigtigt beskrive bogobjektet som et værk, der direkte (eller i en mere metaforisk forstand) anvender bogmediet til at formidle et indhold, der ikke lader sig isolere fra det medium, som det er trykt i eller på. De færreste kan se *bogen* for bare *litteratur*, dvs. bogmediet fungerer konventionelt som et transparent hylster for det

skriftbårne indhold, men i disse bogobjekter fremstår de materielle betingelser som en integreret og uadskillelig del af bogens betydning. Meningen med bogen er hele BOGEN og ikke kun dens skriftbårne indholdsside. Et eksempel: Højholts digte fra *Poetens hoved* (1963) udgøres af de digte, der står i bogen. Disse digte kan uproblematisk genoptrykkes i hans *Samlede digte* (2005), hvorimod digtene på de transparente sider i samlingen *Punkter* (1971) ikke kan genopsamles i et ordinært format uden at der sker et tab af betydning. Ordinære bøger kan reproduceres i andre bøger i form af de tekster eller billeder, der indgår, hvorimod bogobjekterne som oftest bliver reproduceret i form af fotografier af værket eller af dele af værket, fordi indholdet ikke lader sig adskille fra den konkrete form, som udgør værket.

I materiel henseende kan man forestille sig en skala, hvor den ordinære bog (bogen, som vi alle kender den) befinder sig i den ene ende af skalaen, hvorimod bogskulpturen/boginstallationen befinder sig i den anden. Imellem disse to yderpunkter befinder der sig et stort og uensartet terræn, hvor man kan finde en varierende grad af bearbejdningsgrader af bogmediet.

Måske skulle man lige forklare, hvad en "bogskulptur" er eller kan være. Bogskulpturer er skulpturer i videste forstand, der udelukkende i metaforisk forstand benytter bogmediet, men disse "bøger" lader sig ikke udforske som "bøger". Et grandioست eksempel på en bogskulptur (eller i realiteten: en *bogbygning*) er Dominique Perraults udformning af Bibliothèque de France i Paris, hvor bibliotekets fire tårne er udformede som åbne bøger på højkant. Med disse bygninger, der blev indviet i 1996, er der formodentlig tale om verdens største bogskulptur,

men ikke om et bogobjekt som sådan. En anden bogskulptur er Henrik Haves ”bog”, der bærer titlen (der samtidig er dets ISBN-nummer): ”ISBN 87 87489 98 8 (2. udgave)”. Denne bogskulptur på 350 kilo fra 1995 kan ses nede i antikvariatet Booktrader i Skindergade i København. Et sjovt påfund, men et regulært bogobjekt er det nu ikke.

Med hensyn til installationsværkerne, så kan man også finde eksempler på disse, der både kalder og præsenterer sig som bøger, men ikke besidder nogle af de mediespecifikke karakteristika og derfor, i det mindste i min optik, heller ikke er bogobjekter. Et eksempel på en bog-installation, der præsenteres som en bog, er tresseravantgardisten Erik Thygesens *Roman i rum* fra 1968, hvor genstande hang i snore og betragteren selv skulle rekonstruere historien. Et andet eksempel er Allan Kaprows tekst-environment på The Smolin Gallery i New York i 1962 med variable tekstvægge, hvor beskueren bl.a. kunne deltage med sin egen skrift.

Et værk kan dog sagtens være både en bog og en installation. Et eksempel på et værk med skulpturelle kvaliteter, der dog kan rubriceres som bogobjekt, er fluxuskunstneren Alison Knowles' *The Big Book* (1966-69), der i 1967 bl.a. blev udstillet i Kunstbiblioteket i Nikolaj Kirke. I dette værk anvender Knowles både bogformatet og kunstinstitutionen, men først og fremmest er der tale om en (overdimensioneret) unika-bog. Disse eksempler er naturligvis ekstremer, for så vidt at det som oftest er det ordinære bogformat, der på forskellig vis bearbejdes.

## Bogmediets historie versus litteratur- og kunsthistorie

Bogobjektets forhistorie kan anskues som 1) en længere materiel udvikling af bogmediet og som 2) kortere litteratur- og kunsthistorisk udvikling. Disse to linjer tegnes hos hhv. Brügger og Drucker/Møgelin-Delcroix.

Bogmediets udvikling kan ultrakort beskrives som en 1) overgang fra bogrulle til kodex, 2) en overgang fra papyrus over pergament til papir og 3) en overgang fra håndskrifter til tryk med løse metaltyper. Gutenbergs bogtrykkekunst repræsenterer en teknologisk revolution, idet teknikken sikrer, at man kan trykke tusindvis af *ens* bøger. I forhold til en videnskabelig praksis har dette selvsagt været noget af et kvantespring, idet teknikken muliggjorde, at man i hele Europa kunne studere én og samme tekst. Pergamentet havde været ustabil, idet pergamentsiderne var syet sammen i ryggen og tillod, at sider blev tilføjet eller fjernet. En anden ustabilitet var, at man genanvendte pergamentet ved at kradse den gamle skrift af og tilføjede en ny, hvorved man skabte en palimpsest. Bogmediet blev altså fra og med Gutenberg *stabilt*, men (visse af) bogobjekterne, der dukker op i 1960'erne udgør et angreb på denne stabilitet. Niels Brügger betragter fremkomsten af nye medier som værende dén afgørende årsag til forvandlingen af bogmediet: Bogmediet påvirkes og transformeres af de nye medier radio, film og tv. I forhold til bogmediets stabilitet kendetegnes bogobjekterne i 1960'erne og 1970'erne af ”uafsluttethed, tilfældighed i sammenkædningen af medieelementer, interaktivitet, opløsning, transparens, det dynamiske forhold mellem underlag og materielt indhold samt multimedialitet” (Brügger, pp. 77-78). Disse karakteristika er, ifølge Brügger

ger, direkte udslag af nytilkomne mediers påvirkning af bogmediet, f.eks. uafsluttedheden i radio og tv, m.m. Gennem denne påvirkning reetableres visse egenskaber fra bogmediets forhistorie – f.eks. uafsluttedheden, der var et kendetegn ved pergamentets kodex. I Brüggers optik repræsenterer 1960ernes og 1970ernes bogobjekter således både et 'genbrug' af eller en tilbagevenden til bogmediets forhistorie, og samtidig peger bogobjekterne i en vis udstrækning *frem* mod digitale medier som computer og internet, eftersom det er netop disse karakteristika (uafsluttedhed, tilfældighed etc.), der senere anvendes i beskrivelsen af de digitale medier.

Bogobjektets forhistorie kan ikke udelukkende anskues som en materiel historie, der er uløseligt forbundet med den teknologiske udvikling inden for trykkekunsten, men bogobjektet kan og skal naturligvis også anskues i en kunst- og litteraturhistorisk optik. Her kan man se, hvordan forholdet mellem ord og billede i begyndelsen af det 20. århundrede manipuleres på den enkelte *bogside*, hvorimod kunstnerne i anden halvdel af århundredet i højere og højere grad begynder at operere på *værkplan*.

I den stadig relativt sparsomme sekundærlitteratur, der grundigt diskuterer bogobjektet som genre og historisk fænomen, opereres der med to udviklingslinjer i beskrivelsen af bogobjektets (for)historie. Jeg kalder her disse for en lang og en kort 'kongerække'. Hvor den lange strækker sig fra tidlige typografiske eksperimenter og begyndende forsøg med at tænke bogens mediespecifikke egenskaber sammen med indholdssiden, så starter den korte kongerække først med 1960ernes og 1970ernes bogkunstnere.

Den lange kongerække strækker sig fra William Blakes og William Morris' egenhændigt trykte bøger, hvor tegninger og tekst er tænkt som en helhed, Stéphane Mallarmés digt "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (1897), Guillaume Apollinaires *Caligrammes* (1918), Filippo Tommaso Marinettis manifest "Manifesto tecnico della Letteratura Futurista" (1912) om typografisk revolution, Blaise Cendrars og Sonia Delaunay-Terks "bogrulle" *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), værker af de russiske futurister (Aleksi Krutjonykh, Vladimir Majakovskij, Ilia Zdanevich m.fl.), Marcel Duchamps *Ready-made malheureux* (1919) og frem til de egentlige bogobjekter i 1960erne.

Den korte kongerække går fra 1960ernes begyndelse, fortrinsvist fra Ed Ruschas *Twentysix Gasoline Stations*, der blev udgivet i 1963 og videre frem via Dieter Rot, Marcel Broodthaers, Sol LeWitt, Emmett Williams, Lawrence Weiner, m.fl. At bogobjekterne spiller en central rolle som kunstnerisk novum i 1960ernes og 1970ernes avantgarde, betyder dog ikke, at bogobjektet er begrænset til denne periode.

Den lange kongerække er primært europæisk, hvorimod den korte i overvejende grad er amerikansk, hvilket jeg tror kan forklares med, at bogobjektets historie, især den nyeste, i overvejende grad er blevet skrevet af amerikanere: Bogobjektet har eksisteret i et ustabil felt mellem litteraturen og billedkunsten, hvorfor bogobjekter uden for USA har levet et tilpas overset liv til, at det ikke udelukkende kan tilskrives amerikansk nærsynethed og selvtilstrækkelighed, at nyere franske, tyske, svenske og danske bogobjekter ikke i noget større omfang er blevet inkluderet i den tentative amerikanske historieskrivning om

bogobjektet. Bogobjekterne er jo ikke engang nødvendigvis for alvor blevet opdaget som selvstændig genre i deres hjemlande! Men at f.eks. den svenske kunstner Åke Hodells originale bogeksperimenter fra 1960erne ikke indgår i den amerikansk skrevne historieskrivning, vil jeg tro skyldes den manglende skandinaviske litteratur om fænomenet ”bogobjekter”, samt at de relevante artikler, der foreligger, ikke er tilgængeliggjort på engelsk. Hodell er fænomenal og burde være inkluderet for længst.

Bogobjekternes forgængere (i den lange kongerække) lader sig derimod ikke overse, fordi de som f.eks. Blake allerede på forhånd tilhører en vestlig kanon (selvom deres *claim to fame* selvsagt ikke skyldes deres forbindelse til bogobjektet, men derimod disse personers digtning, manifester etc.).

## **1960erne som bogobjektets store årti**

1960erne kan udpeges som det årti, hvori udforskningen af fænomenet ”bogobjekt” breder sig fra at være enkeltfænomener, som det var hos f.eks. Cendrars og Delaunay-Terk, til at være en kunstform, hvor såvel kunstnere som kunstretninger tager bogobjektet til sig. Uanset om man opererer med en kort eller lang kongerække af bogobjekter, også *avant la lettre*, så er 1960erne gennembrudsårtiet for bogobjektet, både hvad angår frekvensen og variationerne. Udforskningen i 1960erne sker selvfølgelig i forlængelse (eller som en, delvist uerkendt, gentagelse) af bogobjektets historiske ophav, men udviklingen i 1960erne kan ikke reduceres til at være sekundær i forhold til f.eks. den historiske avantgardes eksperimenter med bogobjektet, tværtimod: En betydelig

(både kvantitativt og kvalitativt) og heterogen masse af bogobjekter ser dagens ly i dette årti. Det er i 1960erne, at egentlige ”bogkunstnere”, kunstnere der kun producerer bogobjekter, kommer på banen. Den institutionelle anerkendelse af bogobjektet som felt kommer i starten af 1970erne i form af en række udstillinger i især England og USA, hvilket kulminerer med en separat afdeling for bogobjekter ved *Documenta 6* i 1977.

I 1960erne ser man, hvordan mange af de nyere kunstretninger, f.eks. Fluxus, Minimal Art og Conceptual Art tager bogmediet og ikke mindst bogobjektet til sig, men anvendelsen af bogmediet er væsensforskellige. Hos Fluxus er det især approprieringen af hverdagsgenstande og bruddet med kodexen, der er i centrum. Man kunne her nævne de såkaldte *Fluxkits* (bokse med alskens hverdagsgenstande, der sender en hilsen til Duchamps *Boîte-en-valise*), de forskellige fluxus-bokse samt bogprojekter som Alison Knowles boginstallation *The Big Book* (1966-69). Som repræsentant for den minimalistiske kunst, der anvender bogmediet, har især Sol LeWitt været en af de mest produktive og interessante, bl.a. med det tidlige værk *Four Basic Kinds of Straight Lines* (1969). Tillige er Sol LeWitt med til at grundlægge boghandlen Printed Matter i 1976 i New York, et sted, der har haft og har en central rolle i distributionen af bogobjekter, og som eksisterer den dag i dag ([www.printedmatter.org](http://www.printedmatter.org)). Inden for konceptkunstens afmaterialiserede kunst er bogmediet, om man så kan sige, en materialisering af det afmaterialiserede! Formuleret anderledes: Bogmediet anvendes til at skabe bøger, hvor det ikke er bøgerne, der er værket, men derimod teksten, de afmaterialiserede ideer, i bogen. Et væsentligt eksempel herpå

er den amerikanske kunstner Lawrence Weiner, der udgiver en række bogobjekter fra og med *Statements* i 1968.

## **Bogobjektet i Danmark**

Hverken som litteratur, billedkunst eller som et tværæstetisk felt imellem disse har bogobjektet haft nogen nævneværdig bevågenhed i Danmark. Sekundærlitteraturen på dansk (eller for den sags skyld på svensk eller norsk) er begrænset, og der har været få større udstillinger med bogobjekter i Danmark.

I 1960erne bliver der lavet bogobjekter i Danmark, fortrinsvist af medlemmer af Eks-skolen eller af fæller i ånden. Bogobjektet udgør ikke en privilegeret form i forhold til de happening, malerier, kompositioner og den konkretpoesi, som gruppen i øvrigt engagerede sig i. I forhold til gruppens erklærede tværæstetiske orientering er bogobjektet en særdeles interessant form, idet den udgør (eller kan udgøre) et konkret tværæstetisk eksperiment i sin bearbejdning af det traditionelle bogmedies grænser og materialer. Herved lever bogobjektet som form op til fluxuskunstneren og *Something Else Press*-forlæggeren Dick Higgins' vurdering af, at "much of the best work being produced today seems to fall between media", som Higgins skriver i sit lille signifikante essay "Intermedia" i 1966.

I lederen til det første nummer af tidsskriftet *ta'* (1967-68), der var et organ for Den Eksperimenterende Kunsts-kole, erklæres det, at "*ta'* [...] helt sideordnet [vil] beskæftige sig både med musik, litteratur, billedkunst, blandformer samt populære fænomener". En appetit og vilje til tværæstetiske eksperimenter, der ligger implicit i tidsskrifts

navn, dvs. i imperativformen af verbet ”tage”. Bogobjektet må betegnes som en af disse blandformer, der er forankret i bogmediet, men som alligevel inkorporerer materiale og teknikker fra de øvrige kunstarter. Bogobjekterne bliver lavet af både komponister som Henning Christiansen, forfattere som Hans-Jørgen Nielsen og billedkunstnere som Stig Brøgger. Det tværetetiske giver sig udtryk i, at bogmediet netop ikke er forbeholdt forfatterne, men udgør et medie, der kan bearbejdes fra andre kunstneriske vinkler, der samlet danner et separat felt mellem litteraturen og billedkunsten.

I forhold til en historieskrivning om bogobjekterne i Danmark bør man dog også inkludere (minimum) fem danske bøger udgivet omkring 1960 og et par år frem. Her er der altså tale om bøger, der tidsmæssigt udkommer et par år før tresseravantgardens bogobjekter. At jeg peger på disse fem sker ikke for at etablere en eller flere *founding fathers*, der med patriarkalsk myndighed kan forlene de øvrige med en status af epigoner, men snarere for at påvise, at de bogobjekter, der udgives fra midten af 1960'erne, ikke nødvendigvis repræsenterer radikale brud, dvs. hidtil usete kunstneriske fænomener, men de repræsenterer nok snarere en radikaliserings af visse aspekter ved bogobjektet.

De fem bøger er Asger Jorn og Guy Debords to samarbejdsprojekter *Fin de Copenhague* (1957) og *Mémoires* (1958), Jørgen Nashs *Stavrim*, *Sonetter* (1960) og *Det naturlige smil* (1964) samt Klaus Rifbjergs *Boi-ing '64. Den fantastiske virkelighed* (1964). Jorns og Debords samarbejder er klart de to mest interessante. Disse to situationistiske fællesværker består af præfabrikerede elementer, idet der indgår sætninger på dansk, tysk og fransk, der stammer fra aviser og tryksager samt bil-

leder (by- og landkort, diagrammer, tegneserier, etc.). Disse elementer er løsrevet fra deres oprindelige sammenhænge, men elementerne vipper alligevel parataktisk mellem de to kontekster, den gamle og den nye, og skaber en ny og vilter sammenhæng. Udover skriften og billederne indgår Jorns dekorative farveklatter dryppet ud over siderne (fra en stige!) som en venlig, men ironisk hilsen til den selvhøjevende amerikanske *action painting*. Som omslag for *Fin de Copenhague* og *Mémoires* er der blevet anvendt hhv. matrice-pap og sandpapir. *Mémoires'* grovkornede omslag bliver en visuel og taktile understregning af den situationistiske *détournements* subversive karakter. Ved at erstatte papret med sandpapir gøres omslaget/bogen til et våben vendt mod andre bøger og læsere. Tillige er der tale om et *détournement* af de gængse kategoriserings- og opbevaringsprocedurer: Er der tale om en bog eller et objekt? Denne kodeksbearbejdning forlener i sig selv *Mémoires* med en status af objekt, der ikke desto mindre kan læses.

At opstille en liste over danske bogobjekter i 1960'erne kan være vanskeligt, fordi værkernes *synlighed* ofte er betinget af, at de, som f.eks. værket *vedr. visse foreteelser*, er knyttet til et synligt forfatterskab eller en billedkunstnerisk produktion. Bogobjekterne er ikke blevet anerkendt i deres egen ret grundet den manglende reception af bogobjekter hertilands. Men efterhånden som også en reception af feltet på dansk grund tager form, vil mindre synlige værker formentlig dukke op – jeg har i min ph.d.-afhandling *Appropriering, system, bogobjekt* fra 2009 peget på K.J. Almqvists bøger fra 1930'erne og 1940'erne som pionerværker ift. såkaldt "tomme bøger" fra 1960'erne.

Som eksempler på danske bogobjekter fra 1960'erne kunne man

nævne Per Kirkebys blå trilogi bestående af *Blå, 5* (1965), *Fluxus 1968: Blå, tid* (1968) og *Blå, ornament* (1969), hvor det sproglige indhold reduceres eller helt ekskluderes til fordel for Kirkebys anvendelse af blå kvadrater og ornament. Som eksempel på andre værker, hvor det sproglige indhold reduceres, kunne man nævne Vagn Steens *Skrivelse* (1965) og Hans-Jørgen Niensens *vedr. visse foreteelser. en hvidbog* (1967), der fremstår som hhv. en læserinviterende flade for læserens egne skriblerier og en tomt zenbuddhistisk bønnebog (eller et ren- dyrket minimalistisk værk) med abstrakte budskaber skjult bag hvide strimler. Man kunne nævne en del andre, for eksempel Per Højholts *Punkter* (1971) og *Volumen* (1974) med hhv. sine transparente sider og sit billedeeksploderende indhold.

Lidt uden for den danske tresseravantgardes indercirkler står Henrik Have. Have er et væsentligt navn i den her sammenhæng – ikke mindst fordi han i en periode primært arbejder som *bogkunstner* modsat Nielsen, Steen og Kirkeby, hvor bogobjekterne kun er en lille del af deres kunstneriske praksis. Have arbejder i forlængelse af fluxuskunstens anvendelse af efemere genstande modsat den minimalisme, der gennemsyrrer Niensens og Kirkebys værker. Have havde i revolutionsåret 1968 taget afsked maleriet til fordel for konkret lyrik (lagener kørt gennem skrivemaskinen og efterfølgende tegnet på) og begyndende eksperimenter med tekster og collager lagt ned i brødposer, der var blevet udstillet. Haves eksperimenter med bogobjekter når dog først for alvor overfladen i 1971 med udgivelsen af *Sun After Lunch*, der snart skulle følges op af bogskulpturen *Joseph, en roman for to personer* (1971), bogobjektet *Pferde* (1972) m.fl. *Sun after lunch* er

Haves litterære ”debut”, for så vidt at det var hans første rigtige bog eller i det mindste noget, der kunne minde om en bog. *Sun after Lunch* består af 199 sider, overvejende i A5-format, der er holdt sammen af et rødt bånd. Bogen indledes af 20 kapitler, hvide ark med skrivemaskineskrift og håndskrevne tilføjelser. Hertil kommer 179 sider på fransk, italiensk og engelsk, et utal af papir, pap og kartonsider i sort, gult og hvidt, små strimler med tekst, fotografistumper, reproduktioner af håndskrift, adskillige håndskrevne tilføjelser rundt omkring og arabiske skrifttegn. Hvordan læser man sådan et værk? Man læser det ikke kun, men blader i det, føler og ser, men som samlet udsagn er der tale om et vidtforgrenet, uoverskueligt og kaotisk værk (jeg har forsøgt mig med en på ingen måder udtømmende læsning af værket i bogen *Haves: Vidner* fra 2006).

Hvad er der så sket siden 1960erne og 1970erne pionerindsatser? I USA har artists’ books udviklet sig til en selvstændig kunstnerisk tradition med egne distributionskanaler, butikker, forlag og tidsskrifter, hvilket ikke just er tilfældet i Danmark, om end folk som Have, der dog vender sig mod maleriet igen i 1980erne og også Mogens Otto Nielsen, der har lavet bogobjekter siden 1970erne, har ydet væsentlige, men endnu temmelig upåagtede, indsatser. Et tidsskrift som *Pist Protta*, der siden 1980erne har genopfundet sig selv i stadig nye materielle former udspringer for mig at se bl.a. af denne praksis. Nyere eksempler på folk, der har arbejdet med bogobjekter, er bl.a. Christian Vind og Tål R.

At en digter som Martin Larsen tager fænomenet op igen med sit interessante værk *Svanesøsonetterne* (2004), æsken fra Rigsarkivet

med de sammenkrøllede papirpark (et kollideret forsøg på at skrive en mestersonet), er for mig at se et af mange tegn på, at det er tid til at studere 1960ernes eksperimenter nærmere, men også et tegn på, at nye eksperimenter kun venter på at blive foretaget. Bogobjektet er bestemt ikke længere et NYT!, men et værk som f.eks. *Svanesøsonetterne* demonstrerer, at bearbejdningen af bogmediets konventioner endnu udgør et righoldigt materiale for en videre udforskning. En øget bevidsthed om, at der eksisterer en tradition, er imidlertid heller ikke at foragte, så nye generationer af bogkunstnere ikke blot indtager en heroisk positur i deres gentagelse af de allermest slidte fagter og tricks: I lyset af traditionen kan de nytilkomne opdage uafprøvede muligheder i bearbejdningen af det gamle medium: bogen.

*Første gang trykt i det svenske tidsskrift OEI Nr. 33/34/35 (2007).*



**M**ED HVILKET vi forstår et forsøg i fem momenter til et pseudofænomenologisk ræsonnement, af hvordan værket finder sted på baggrund af kunstens udfoldning til kunstmuseum og værkets sammenfoldning til tryksag.

I

Under de sidste par årtier er *printed matter* eller tryksager, som vi ville sige på dansk, blevet en kunstgenre på niveau med andre kunstgenrer. Så vil i det mindste mange se det. Men er det nu også tilfældet? De *mange*, som gerne vil se det sådan, begrænser sig, når man kigger lidt nærmere på forholdene, til en lille skare initierede: det drejer sig typisk om kunstnere selv, en lille kreds samlere, en antikvarhandler hist og en kunsthandler pist. Objekterne, om hvilke vi indbilder os at tale, befinder sig dog for størstedelens vedkommende på et af disse uende-

ligt mange *tilfældige* steder: de som kan gøre det som bøger havner på reoler, hvis de er for store, for små eller for akavede, havner de i dertil mere eller mindre egnede skuffer, skabe eller bunker. Fælles for dem alle er, at de typisk er landet som gaver, betalingsmiddel eller ligger og roder rundt i en venten på, at de finder sit sted (som måske, måske ikke, vil fremtræde).

Her stiller sig også spørgsmålet om, hvad for objekter vi overhovedet taler om, hvis vi fastholder at tale om kunst, som ikke er et stykke grafik eller tegning, men som på den anden side heller ikke er bøger om kunst; om objekter, som tydeligvis ikke appellerer til bogsamleren på samme måde som Aldus' 1499-udgave af *Hypnerotomachia Poliphili* eller Shakespeare & Co.'s 1922-udgave af *Ulysses*, men heller ikke til samleren af Grolierbind eller forlagsbind fra det 19. århundrede. Det gør de formentlig ikke, fordi selve objekt karakteren er usikker: vi kan tale om alt fra ferniseringskort, over plakater og udstillingskataloger, til kunstnerbøger og kunstværker. Selve objektet, i streng forstand, kan strække sig fra det mest efemere til det mest centrale. Heri ligner kunstens *printed matter* tryksager i almindelighed. Tryksager strækker sig også over alt fra husstandsomdelt reklame og streamers, over cigaretpapiremballage og tidsskrifter, til såvel godt trykhåndværk som forskellige former for typografisk fremvisning.

Den interessante konklusion, vi kan drage af dette, er, at den type af *printed matter*, som vi forsøger at bringe i tale, ikke kan bestemmes formelt. Ganske på samme måde, i øvrigt, som heller ikke *kunst* kan bestemmes formelt. Den behøver, strengt taget, end ikke være *printed* (readymade og handmade vil også gøre det), og tilbage står vi med

vores *matter*. Det er dette *matter*, denne sag eller dette stof, vi vil bringe på tale.

Hvis det er rigtigt, at en pæn procentdel af vores stof eller emne, ligger og roder rundt hjemme hos kunstnere (i allerbredeste forstand), suppleret af en lille kreds målrettede samlere og mere strittende entusiaster, så vil et sådant forhold kunne give os en nøgle til dens måde at fungere på. Vi taler om *mulige ting* (ubrugelige, men ikke uinteressante), med såvel begrænset efterspørgsel som begrænset tilgang, men som frem for alt skal håndteres, det vil sige: som ikke kan ses uden et håndgreb. Hånden synes her at være afgørende. Det drejer sig altså såvel om sager (*matter*) til forhandling, som former (*objects*) i handelen.

## II

Centralt for kunsten og vores omgang med kunst er dens synlighed. Kunsten virker gennem, at den bliver betragtet, direkte eller indirekte. Ja, måske kan vi strække os så langt som til at sige, at kunsten bliver til gennem selve betragtningen af den. Hvis det forholder sig sådan, bør det heller ikke komme bag på os, at denne betragtning former en temmelig kompliceret affære.

Et aspekt af denne affære – denne visualitets og betragtningsaffære – er dog, at den muligvis giver en idé om, hvorfor kunstværkerne står dér og hænger på deres særligt friserede måde, uafhængigt hvor ufriserede de ellers måtte fremtræde. Værket er nemlig først og fremmest udfoldet; det har fundet sted. På trods af, at de historiske forudsætninger har ændret sig voldsomt under de seneste 50 og 500 år, så ligger

der i den koreografi, med hvilken vi betragter kunst, en vis træghed, som er lige så naturlig, som man kan forvente af grundlæggende forhold. Forskellen mellem en betragter af Michelangelos fresker i Rom eller en altertavle i Antwerpen omkring 1500 skelner sig, som betragtningsaffære, ikke fundamentalt fra en betragtningsaffære på et af verdens mange kunstmuseer. Statuer kræver plads og tavler kræver rum. Særlige pladser og særlige rum. Det er disse pladsers og rums opgave at koreografere betragtningen, at stemme den betragtede krop til det betragtede objekt. Denne stemning udgør en blanding af lige dele gymnastik, martring og opdragelse.

Men da det ikke længere ligger i menneskets eller kunstens selvforståelse at anskue menneskets betragtning af kunst i termer som drejede det sig om at drive en flok får gennem – for eksempel – et museum og få hende ud i en mere beriget form i den anden ende, har vi i særdeleshed fra kunstens side under de sidste 50 år set en mængde ansatser til at forstyrre kunstbetragtningens træge koreografi. Vanskeligheden for kunsten at forstyrre denne koreografi illustreres dog tydeligt for den museumsgæst, som kommer til at gå på Carl Andrés gulvværker eller for den betragter, som skulle få lyst til at dreje lidt på Duchamps hjul eller lege lidt forsigtigt med en eller anden mobile. Kunstværkerne skal netop ikke håndteres. Men sagen handler overhovedet ikke om spørgsmålet om kunstens interaktivitet eller mangel på samme. Alle ved, at kunsten ikke rykker sig en tøddel, ligegyldigt hvor meget vi interagerer med dens værker. Kunsten og kunstens former rodfæster sig netop ved interaktion (vandalisme, tyveri, forfalskning, skandale, omtale, teorier, betragtninger).

Forholdet ligger snarere netop i dette grundlæggende forhold, at kunsten er ophængt, udfoldet og udstillet. Var den nedstillet, indfældet og lagret, ville vi ikke omgå den, som vi ser det i museer. Ja, da ville vi heller ikke kunne tale om et museum, men snarere et arkiv. Det vil også være vores første pointe: Omgangen med vores sager (*matter*) svarer snarere til arkivarens eller forskerens omgang med dokumenter. Dokumenter er nemlig noget som man – ligesom Benjamin beskrev det – tager frem, pakker op og folder ud, for efter færdigt brug at folde dem sammen og pakke dem ind. Ikke for dokumentets skyld, men med henblik på noget, på noget, som er noget andet end dokumentet selv. Dokumentet skal, modsat monumentet, beskyttes når det ikke er i brug; og bruges, når det ikke er nedpakket og sammenfoldet.

Uagtet vores kunstbetragtning, rent koreografisk set, ikke synes at have forandret sig bemærkelsesværdigt under de sidste 500 år, så er det dog ingen naturlov, vi har med at gøre. Kineserne og østasiaterne havde, ligesom det moderne Europa, et system for de skønne kunster og en kunstverden (med alt hvad det indebærer), men gjorde som bekendt alting bagvendt og på deres særligt omstændige og akavede måde. For kineserne var tanken om en udstillet og udhængt kunst helt og aldeles utænkelig. Den kinesiske form for museum var derimod et privat, intimt, sammenfoldet og ikke sjældent netop et bærbart rum, hvad vi ville kalde et arkiv eller *ark*, typisk en kiste, ikke ulig de kister, hvori vi lægger legetøj til børn. For kinesen, japaneren eller koreaneren var selve tanken om at betragte et kunstværk i et museum en umulighed, i det kunstværket (dersom det ikke drejede sig om religiøse objekter) og offentlighed eller udstilling (som eksempelvis

et offentligt museum) var hinandens modsætning. For østasiaten skal et værk betragtes isoleret, ved specielle lejligheder og opbevares, ikke på vægge, men sammenfoldet eller sammenrullet; og udfoldningen eller oprulningen af værket hænger sammen med at åbne det rum, hvor værket finder sted, og sammenfoldningen eller sammenrulningen, må vi formode, er den handling, som afslutter værket. En koreografi for betragtningen altså. At hænge billeder ved siden af hinanden, som naturligt nok tvinger betragteren til at bevæge sig parallelt med værkerens billedflade, ville for kinesen være et hån imod hvert enkelt værk. For kinesen kræver værket frem for alt en afslutning, en handling, hvor værket ikke længere finder sted.

Dog, ved en nærmere betragtning, ser vi, at vi slet ikke er så fremmede for kinesens betragtning som Frank Lloyd Wrights Guggenheim-museum kunne friste os til at tro med dens glidende historiske aritmetiske linearitet. Når vi følger vores malerigenrer: historiemaleriet, genremaleriet, stillebenet, landskabsmaleriet og portrætmaleriet, genealogisk tilbage til deres fælles rod, nemlig altertavlen (som også eksisterede inden kunssystemets fremkomst), så ser vi, at den koreograferer betragteren på samme måde som det kinesiske *kistemuseum*. Altertavlen var grundlæggende en opstillet kiste (om end på højkant), som for det meste var sammenfoldet og lukket, men som ved særlige lejligheder åbnedes og stillede sin sag til skue, for omsider at foldes tilbage til sit sammenfoldede tilstand. Men, vil vi da kunne indvende, også kunstmuseer er jo også sammenfoldede og lukkede, men åbner sig visse dage og stiller sin sag til skue?

### III

Dette vil derfor være vores anden *pointe*: Kunstmuseet indeholder ikke kunst, men sager til forhandling (men trukket ud af handel). Kunsten er ikke andet, men netop identisk med den beholder, med hvis hjælp sagerne præsenteres. Eller for at sige det med andre ord: Kunst er den imaginære sum af de sager (*matters*), som bliver ophængt i Kunstmuseets og kunstsamlingens udfoldede rum. Vi skriver her “udfoldede rum” med en bestemt hensigt. For det første fordi det er tilstrækkeligt at kaste et flygtig blik på et hvilket som helst kunstmuseums grundplan for at se, at det bygger på et koordinatsystem, hvor rækken af kronologisk ordnede kunsternavne udgør den ene akse og geografisk stil den anden. Dette koordinatsystem er sidenhen givet et narrativt rum og en ortografi, hvor betragterens krop er koreograferet. For det andet fordi kunsthistorier i bogform ikke er andet end portable kunstmuseer. Det er derfor som en kunstven med en kunsthistorie under armen i et kunstmuseum ville virke så svimmelagtigt pleonastisk, samtidigt som det, hvis kunstmuseets egne implicitte hævdeelse var korrekt, ville være lige så selvfølgelig som at bringe en Italienguide med sig, når man rejser til Italien.

Dette beror på, at de begge – såvel kunstmuseet som kunsthistorien – er udfoldede lister; museet i form af en ortografisk og historien i form af en narrativ udfoldning. De er heller ikke, som man ville kunne fristes til at tro, lister af værker, men lister af navne, altså en *nomenklatur*, til hvilken værkerne er attributter. Derfor skrev heller ikke Vasari en kunstværkernes historie, men en række af de mest fremtrædende malernes, billedhuggerens og arkitekternes biografier (*Vita ...*). På

samme måde er alle de *kunsthistoriske forsøg*, som foregår og kommer umiddelbart efter Vasaris *Vita*, først og fremmest mere eller mindre udfoldede lister af de vigtigste kunstnernavne. Da forstår vi også bedre, hvorfor museernes inventarkataloger ikke er organiserede efter værker, men efter kunstnernavne. Og da ser vi også, at en person i et kunstmuseum, med en kunsthistorie under armen, ikke er en pleonasme, men en kontrollant (eller *nomenklator*), som checker af en liste i forhold til en anden liste (ligesom hin romerske slave som sagde til sin herre navnene på de indflydelsesrige folk, han mødte på gaden). Det er ikke noget mange af os er stolte af, men ret beset er det sådan, vi gebærder os i et kunstmuseum. Til vores forsvar kan vi dog anføre, at det er svært at gøre andet med sin krop i museets ortografi. Sådanne tematiske ophængninger ændrer, som sagt, ikke en tøddel ved det forhold, men gør på sin højde os beskuerne forvirrede eller forlegne, hvilket jo også er formålet med den type af ophængninger.

Dette forhold er afgørende for vores anden pointe (den at kunstmuseet ikke indeholder kunst, men sager til forhandling): *Kunst* er museets ortografiske udfoldning af nomenklaturen. Et værk vil i et museum aldrig kunne inventeres som "ukendt" ("værk på papir, ukendt kunstner", "figurer i sten" eller tilsvarende), men må gives et navn. Værkerne, sagerne, må attribueres, hvis ikke som "Rembrandt", "Rembrandt-efterfølger" eller "Mesteren af de broderede løvværk", så i det mindste "hollandsk, 17. århundrede", og allerede placeringen i museet (eller historien) vil udgøre en sådan attribuering. Værkerne er de sager, om hvilke det forhandles, og det er denne forhandling, som afgør, hvor sagerne placeres i ortografien eller narratologien, spændt

ud som de er, mellem fjernlageret og centralgalleriet, mellem perifere provinshistorier og den store historie.

Da sagerne, eller værkerne, nu finder sted i et museum, hvor håndteringen er yderst begrænset til et fåtal eksperter med bomuldshandsker og pincet bag glas og i laboratorium og under mere eller mindre lemfældig overvågning, giver det sig selv, at enhver forhandling eller handling er, og i overskuelig tid altid vil være, en meget tung og ubærlig historie. At noget af museets vægtfylde nærmest leviterer, kan man helt fysisk fornemme, når man kommer ind i et lille halvprivat museum eller i en privat samling. For det første er værkerne holdt op med at stå der og hænge på den der svært bestemmelige, men altid gennemlyste og illuminerende måde. For det andet er den sakrale potlatch (til ære for monumentet til hukommelse) blevet skiftet ud med en profan handel, hvor der drikkes, ryges og konverseres under forhandlingen (over dokumentet til granskning og måske til og med håndtering). Og for det tredje er rummet blevet udholdeligt og rimeligt sammenfoldet. Der er ingen frontalt udfoldet entré, ikke nogle fem eller ti rum *en suite*, ingen jævnt penetrerende ovenlys, ingen central omdrejningspunkt med topstykket og lignende udfoldninger og ortografiske genemskæringer og, kunne man måske tillægge, intet moderne bølgende arkitekturdesignhelvede.

Spørgsmålet må nu være, hvad en sådan partiel sammenfoldning af museet gør ved kunsten. Thi hvis værket nu finder sted i et moment, hvor forhandling og handel griber ind i hinanden på en helt anden radikal måde end hvad tilfældet var i museet, så er samtidigt også selve *kunsten* mere eller mindre sammenfoldet og tilsvarende mere eller

mindre sat ud af spil i samme omfang, som dens ortografi ikke er til stede. Disse to momenter: på den ene side en aktiveret håndtering af værker (hvor forhandling, handel og håndtering ikke længere entydigt kan skilles ad) og på den anden side en afmontering af kunstortografien, sker, som vi alle ved, udefter en glidende skala fra samling til samling og fra sted til sted.

#### IV

Når Marcel Duchamp fra 1941 og fremefter udsendte sit portable miniaturemuseum af sine egne ting, *Boîte-en-valise*, præsenterede han for os en interessant mellemting mellem et museum og et stykke *printed matter*. Det er givetvis ikke irrelevant, at Duchamp ved dette tidspunkt forgæves forsøgte at få sine tilbageværende ting på et rigtigt museum og samtidig for første gang rekonstruerede flere af sine siden længe forsvundne readymades, men det interesserer os mindre her. Mere interessant for os er det ekspliciterede bærbarhedsaspekt ved *Boîte-en-valise* (Kasse, eller æske, i kuffert). Hvis man skal gøre et museum portabelt, så skal det tydeligvis foldes en hel del. Rigtigt meget endda, da den mest fremtrædende aspekt ved *Kuffertkassen* uden tvivl er det utal af håndgreb, der skal til for at komme til at kigge på sagerne, og folder man en ting frem, så dækker man ikke sjældent samtidigt en anden til og så fremledes. Men mindst lige så interessant, i det mindste for vores koreografiske perspektiv, er det, at hvis man folder en bærbar ting ud, så skal man, efter færdig håndtering og betragtning, folde den ind igen. *Kuffertkassen* er altså en måde *at pakke sine sager sammen* med. Hvis ikke dette moment fandtes, så talte vi heller ikke om vores

sager (bærbare dokumenter), men om ubærlige monumenter til evig hukommelse. Kunstmuseer lader sig som bekendt ikke folde sammen igen. Sammenfoldning er heller ingen enkel sag. Da vi alle ved, hvor irriterende det kan være at folde tilbage en udfoldet sag (fx. et bykort eller en skjorte), er det måske heller ikke usandsynligt, at det netop er dette moment (sammenfoldningen), som udgør den vigtigste koreografiske, og derved perceptoriske, aspekt ved vores *matter*.

En række af erfaringer får os til at tro, at dette også er tilfældet. Frustrationen – som snart går over i ligegyldighed – ved at stå og glo på et delvist udfoldet eksemplar af Duchamps *Kuffertkasse* i et museum, kan kun jævnføres med de henkastede blikke, man skænker de pænt, på en eller anden mindre tilfældig side, opslåede bøger i montrer, som fylder entréerne i alle større biblioteker. Hvis normalt fungerede mennesker synes, at bogudstillinger er nørdede, så er det intet mod, hvordan bibliofiler opfatter dem. Dette skal nu på ingen måde opfattes som en kritik af udstillingsarrangørerne og absolut ikke som en opfordring til at gøre det bedre næste gang. Det har snarere med selve betragtningskoreografien at gøre: foldede objekter er ganske enkelt ikke egnede til at stå og hænge der, på den der særligt illuminerende måde. Det er selve sagens foldning, som forskyder betragtningen til et helt andet sted og dens modalitet til en helt anden koreografi.

Det drejer sig naturligvis om privat ejendomsret og objektbesiddelse, modsat udstilling, retstilling og opdragelse. Men nu er vi i stand til at formulere og beskrive denne modalitet en kende mere præcist: Det er ikke den private ejendom eller den egenrådige besiddelse, det skal komme an på, det er snarere retten til at håndtere objektet, noget man

kunne kalde handlings eller håndteringsret. Men ikke overraskende er denne ret noget der skal forhandles om og handles med. Afgørende er, at betragtningens modalitet nu er indskrevet i en koreografi, hvor sagen skal håndteres, da sagen (*matter*) ikke er til stede, hvis den ikke håndteres. Dette, at sagen ikke er til stede, hvis den ikke håndteres, vil under alle omstændigheder i det mindste forklare *bog-i-montre*-konceptets relativt ringe succes.

Men i Duchamps *Kuffertkasse* ligger der også et andet spørgsmål, om end af mere hypotetisk art. For hvis kunsten ikke udgøres af de sager, som er hængt op i museet, men derimod af museet selv, så må en sammenfoldning af museet samtidigt udgøre en sammenfoldning, eller demontering, af kunsten. En kunst, i folieret tilstand altså, som kun finder sted, hvis den foldes ud. Noget siger os, at det var dette aspekt ved Duchamps *Kuffertkasse*, som i den grad attraherede de kunstnere, som nærrede Fluxus eller Arte povera-lignende observanser. Vi tænker her på blandt andre Marcel Broodthaers' *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-72), Claes Oldenburgs *Mouse Museum* (1965-77), Herbert Distels *Museum of Drawers* (1970-77) eller kollektivværket Fluxus Flux Kabinettet (1975-77) og flere tilsvarende værker, der alle mimer en form for sammenfoldede og miniaturiserede museer. De er alle værker, der tager udgangspunkt i den erkendelse, at kunsten sker i den ortografiske udfoldelse af en nomenklatur, hvor *sagen* er sekundær, underordnet eller sammenfoldet. Tydeligst fremtræder dette hos Broodthaers, hvis fiktive *værker* netop altid er *anonyme*, uden autoritet.

Den kritiske pointe er ikke til at tage fejl af: der skal skrues ned for

kunsten og op for *sagen*; kunsten skal ud i livet og livet ind i kunsten, som det ikke sjældent hedder. Men ligegyldigt hvordan man vurderer disse indsatser, så er det svært at se bort fra, at museet er en svær størrelse at danse med. Kunsten kan udmærket vel bruge hvilket som helst arbejde af Broodthaers, men uden "Broodthaers" er enhver ørn, enhver "fig. 1", ganske og aldeles irrelevant. Kunsten er, som i virkeligheden, naturligvis Broodthaers' museum. Kunsten er, som sagt, i virkeligheden kunstens museum. Fælles for dem alle er dog, at de med den mimetiske dublering af museet peger på dets sammenfoldede og nedpakkede sag (*matter*). Modsat megen anden kunst, som spiller med på spillet *kunstnerisk kvalitet*, må man give megen Fluxus og Arte povera-kunst det, at den i stedet spiller kunstnerisk modalitet.

Men hvis denne sag i den grad stadigvæk er så magtpåliggende for kunstnerne, eller måske til og med for *kunsten*, men samtidigt så irrelevant for kunstmuseet, som netop ikke er andet end kunsten i udfoldet tilstandsform, hvordan skal vi forstå denne sag? Hvad er det for en sag, som samtidigt er såvel afgørende, som den er så irrelevant for selvsamme kunstsistem?

## V

Vi skrev tidligere, at dokumentet er noget, man tager frem, pakker op og folder ud med henblik på noget, som er noget andet end dokumentet selv. Her skjuler sig et interessant følgespørgsmål med hensyn til sagen selv: Hvis dokumentet eller sagen (vores *matter*, som stadigvæk ikke behøver være *printed*), ikke behøver at være synligt og udstillet, for at være, men som bliver eller finder sted, når det pakkes op og fol-

des ud med henblik på noget andet end sagen selv; og hvis sagen selv ikke duer til at være meget andet end kunst, hvad er da det noget, der sigtes til, ved at pakke sagen op og folde den ud?

Ved omtrent samme tidspunkt som det moderne kunstmuseum foldede sig ud og rejste sig op fra Vasaris og andre kenderes nomenklaturer, cirkulerede også sager til forhandling, som endnu ikke fungerede som *kunst*. Vi tænker her blandt andet på Vasaris eget album af tegninger af ældre og sin samtids kunstnere. Dette album er med tiden blevet, som antikvarhandlere i dag ville udtrykke det, *slaget*. Det vil sige, at de enkelte tegninger er blevet skåret ud og, metaforisk talt, udfoldet og ophængt som kunst på museets vægge. Blot få af tidens sikkert mange lignende albums har overlevet denne udfoldning. Blandt dem noterer man sig frem for alt to nederlandske album. Det drejer sig om den s.k. Antwerpen-skitsebog (Berlin Kupferstichsammlung 79.C.2) og den s.k. Errera-skitsebog (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, Cabinet des Dessins 4630). At det er to nederlandske album fra det 16. århundrede, som har overlevet de enkelte tegningers udfoldelse, er ingen tilfældighed. De lykkedes overleve i upågtethed, helt frem til det mere historisk-filologiske sindede 19. århundrede, først og fremmest af den grund at det ikke betalte sig at forhandle eller handle med den slags sager under det 17. århundrede, da tegninger først for alvor kom ind i kunsthandelen i midten af næste århundrede.

Tegningens status inden midten af det 18. århundrede er interessant med hensyn til vores *matter*, og hvordan det håndteres i dag. Connoisseuren og kunstsamlere Pierre Jean Mariette, nu kendt som forfatteren til den første biografisk baserede værktørgang af kunstryksa-

ger, *Abecedarario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*. Paris 1851–1860), led under det ikke ualmindelige handicap, at han ikke var rig nok til at samle på rigtig kunst, hvilket altså ville sige malerier af de store navne. Mariette gjorde en dyd ud af nødvendigheden og koncentrerede sig derfor på tegninger af samme nomenklatur, som man ved den tid stadigvæk kunne finde til en rimelig pris. Mariette gjorde således sit største fund ved Crozat Le Pauvres auktion 1741. Der fandt han de fineste tegninger sammenbundet med alt muligt andet; Rafael solgtes "ubeskrevne", Michelangelo "en bloc". Således kunne Mariette råbe ind femten tegninger af Leonardo i den første lot til 9 livres (som måske – hvis vi skal tro de omregninger vi har fra andre kilder – kun svarer til omkring 2000 kr. i dag), tyve tegninger af Michelangelo gik i næste lot for 62 livres og så fremledes.

Det er ikke et historisk argument, men for os er det her værd at bide mærke i de to fysiske beskrivelser af Mariettes lykkelige handel, som vores kilde giver os: *ubeskrevne*, dvs. ikke-attribuerede og i et "bundet". Hvis det vil tillade os at trække på denne enkelte kilde, så ser vi, at tegninger ved denne tid netop fungerede som indpakkede eller "bundtede" (*en bloc*) dokumenter, som endnu ikke er kunst, men – og det er et vigtigt men – som, i det mindste ifølge Mariette, består af det stof, som kunst er gjort af. Formuleringen skal tages bogstaveligt. Vender vi os til den af de ovennævnte skitsebøger, hvor proveniensen er kendt, nemlig Antwerpen-skitsebogen i Berlin, så ser vi, at den først var i brug af en ukendt Antwerpen-maler omkring 1540. Derefter ejes den af en vis Peter Candid (c.1548–1628), en kunstner som erhvervede albumet straks inden, han tog på sin obligatoriske Italiensrejse. I bogens

senere del er der et antal tegninger af Nürnberg-manieristen Gabriel Weyer (1576–1632) medbundne, hvoraf en del er monogramerede og daterede henholdsvis i 1602, 1603 og 1604. Weyer købte formentlig albumet direkte fra *Candid* i München, men bogens senere historie, og hvordan den kom til museet i Berlin, er ikke nærmere kendt.

Måske er netop dette pointen: den er sidenhen heller ikke blevet brugt. At vi kender til den eponyme *Mesteren af Antwerp Skitsebogen*, Peter Candid og Gabriel Weyer, beror på, at de har præget bogen med brugsspor (tekster, notater, sidetal, tegninger, signa og ejerskabsmarkeringer), samtidigt med at den i dag kun kan håndteres med bomuldshandsker. Sagen er ikke til stede, hvis den ikke håndteres, og, som vi alle ved, *Mesteren af Antwerp Skitsebogen sag* er heller ikke længere til stede, men har fundet sted.

Uden at vi skal strække parallelterne længere end strengt nødvendigt, finder vi, at de tidligmoderne albummer, som fungerede som en kilde for kunstnerisk kvalitet (i et æstetisk paradigme) svarer til de sidste halvt hundrede års tryksager for dagens kunstnere og kendere, som en kilde for kunstnerisk modalitet i et konceptuelt paradigme. Sagen er den samme, men det er nok ingen tilfældighed, at den nu er *printed*. Dette leder os til vores tredje, og sidste, pointe: *Printed matter*, kunsttryksager, muliggør en håndtering af sagen, som ikke er afhængig af nomenklaturens ortografiske udfoldning som kunst. Det vil sige et værk, som finder sted ved sagens håndtering, og kun ved sagens håndtering.

Det er dette aspekt, at værket kun finder sted ved sagens håndtering, som gør omgangen med kunsttryksager (*printed matter*) irrelevant i

forhold til kunst. Thi hvis værket kun kan finde sted ved håndtering, er det også muligt, at det ikke finder sted. Det er denne usikkerhed, denne *mulighed til at lade være*, som er umulig i et museum. Ikke fordi museerne eller kuratorerne ville have noget imod det – det forholder sig snarere omvendt – men fordi selve modaliteten er umulig i forhold til museets sceniske udfoldning og ortografiske rejsning af kunst, hvor sagen er, og med nødvendighed altid må være, allerede gjort, *already made*. Argumentet er her ikke Duchamps, men historisk, da der findes gode grunde til at datere det moderne kunsts systemets opkomst ganske eksakt til det korte moment i historien, da fyrster og magnater, ved 1500-tallets første år, holdt op med at etablere pragt udelukkende ved patronatets og bestillingsopgavens omstændige proces, for i stedet at købe pragten *ready-made*. Mæcenen er derved historisk set relativt hurtigt afløst af samleren, og med dette skift blev også de selv samme paladser, prototypen til vor tids museum, et sted for værker, der allerede er fundet sted; et rum for kunst, som ikke kan pakkes sammen.

Sager, alle sager, også tryksager, konceptsager, flydende sager og fatigmandssager, kan hægtes op som kunst i et museum, men da taler vi heller ikke længere om den sag, som vi satte os for at tale om, men om et værk, der allerede er fundet sted (subsidiært om en sammenfoldet ting i en monter) og som ikke længere er i handel, men til forhandling i forhold til museets nomenklatur.

Det afgørende moment ved sagen (*vores matter*) er tydeligvis, at *den finder sted*, og at denne tildragelse har med skabelse at gøre. Men som al skabelse, og som alle tildragelser, ligger den mulighed også overlejret, at den ikke finder sted, at intet sker, og at sagen lader være. Vi har

tydeligvis med en sag at gøre, som ikke er et værk, men som ved håndteringen optræder på snitfladen mellem at finde sted og lade være. Det er et værk, som ikke kan udstilles og som ikke behøver *beskyttes*, fordi det ikke er, men finder sted i og med sagens håndtering. Det er også derfor, at vores *sag* (*matter*) finder sted i hånden og ikke i museet eller et andet af kunstsystemets steder. Hånden er den snitflade mellem værket og betragtningen af det, som gør sagen til en hændelse og ejeren til en bruger.

Det er formentlig derfor at *printed matter*, vores tryksager, ganske som tilfældet var for tegningen i tiden mellem Vasari og Mariette, i den grad bliver brugt af connoisseurer og kunstnere (stadigvæk i bredeste forstand), fordi de i denne håndtering af sagen søger til skabelsens sted, som netop former sig i denne overvejning af skabelse og betragtning via hånden. Værket er efter alt at dømme usynligt og kan kun komme til syne ved betragterens håndtering af sagen (det *matter*, som ikke nødvendigvis behøver være *printed*).

*Første gang trykt i Bibliotheca Benjaminata (2005).*



»Vi dropper ud af det fine tidsskriftsrace,  
tager den med ro, ser os omkring,  
laver vore ting (selv), OK?«

Om det kortlevende, ustabile, ahierarkiske  
og kompilatoriske tidsskrift *ta' BOX* (1969-70)

Thomas Hvid Kromann

**t**

IDSSKRIFTET *TA' BOX*, der kun eksisterede i årene 1969-70, bestod af et broget og uredigeret materiale lagt i gen-nemsigtige plasticposer og brune kuverter. Et usædvanligt eksperiment på dansk grund, men til gengæld helt på linje med tilsvarende eksperimenter i udlandet (som folkene bag *ta' BOX* efter alt at dømme *ikke* har kendt til), hvorfor det kan undre, at den kritiske reception af tidsskriftet har været ekstremt begrænset, ja at tidsskriftet som oftest kun bliver nævnt i en sidebemærkning i forbindelse med det hæderkronede tidsskrift *ta'* (1967-68), og at denne reception tydeligvis *ikke* er et resultat af, at man egenhændigt har haft materialet i hænderne.

Årsagerne til glemslen kan være mange: tidsskriftets kortvarige levetid, tidsskriftets efemere karakter, litteraturhistorieskrivningens nationale og litterære fokus samt politiseringen i 1970erne, hvor slige formelle eksperimenter ikke just vakte genhør. Tidsskriftet *ta' BOX*

deler i en vis forstand skæbne med en af 1960ernes genuine og hertilands sørgeligt oversete innovationer, nemlig *bogobjektet*, som i denne periode blev udforsket af bl.a. Per Kirkeby: der er for lidt tekst til literaterne og for lidt billedkunst til kunsthistorikerne.<sup>1</sup>

At påstå at *ta' BOX* kom, så og sejrede er en lodret løgn. Snarere kunne man sige, at *ta' BOX* kompileredes, uddeltes og hastigt smuldrerede, men tidsskriftet udgør immervæk et interessant skrift fra tiden. Bjørn Nørgaard udtaler i dag, at "*ta' BOX* var meget typisk for miljøet i København i 60erne. København var et af flere internationale centre i tidens kunstneriske opbrud, som ingen i dansk kunstkritik, [kunst]historie [eller] museumsverden har opdaget." (Nørgaard 2007: upag.). At *ingen* har opdaget *ta' BOX* er måske så meget sagt, men det *er* en ganske upåagtet og central eksperimentel indsats, der tillige peger frem mod den alternative publiceringspraksis i 1970erne og videre frem. Fra 1970erne kunne man nævne Jorinde og Joringel, Arena Sub-pub, tidsskriftet *Victor B. Andersen's maskinfabrik* og forlaget After Hands kunstnermapper. Som eksempler på en senere praksis kunne man fremhæve det avancerede tidsskrift *Pist Protta*, der siden 1981 og frem til i dag har genopfundet sig selv og sin fysiske ramme fra nummer til nummer og endelig en alternativ publiceringspraksis inden for de sidste 10 år så som småskrifter udgivet af hhv. Basilisk og Adressens forlag samt tidsskriftet *Publikation uden navn*, der mest minder om en mellemting mellem *Aspen* og *ta' BOX*. En fyldestgørende historisk fremstilling af disse småskrifter og den alternative publicerings forskelligartede kanaler venter endnu på at blive skrevet og i dén historie udgør *ta' BOX* et lille, men interessant kapitel.

Nærværende artikel vil forsøge at præsentere og analysere *ta' BOX* ved bl.a. at sammenligne det med to samtidige og beslægtede amerikanske tidsskrifter, nemlig *Aspen. The Magazine in a Box* (1965-71) og *Assembling* (1970-87).

### **Tidsskriftet som box**

*ta' BOX* udkom med numrene 1, 2, 2½, 3 og 4 i 1969-70 på komponisten Henning Christiansens lillebitte forlag *Panel 13*<sup>2</sup>. Ligesom tidsskriftet *ta'* skulle *ta' BOX* være udkommet på det lille h. m. bergs forlag. Men parterne var røget uklar med hinanden relativt kort tid inden udgivelsen pga. en hashkage i første nummer og trods forsøg på mægling (dokumenteret af interviews og artikler i *Information*), så blev bruddet en realitet. Forlagsnavnet "h. m. bergs forlag" på den medfølgende løbeseddel til *ta' BOX* nr. 1 blevet streget ud(!), og der er med håndskrift blevet tilføjet "Panel 13" ovenover (en adresseændring fra Gl. Kongevej 136 til Øster Voldgade 14). *ta' BOX* kunne købes i løssalg og i abonnement undtagen nr. 2½, der kun blev tilsendt abonnenterne. I forhold til abonnementet på *ta' BOX* er der det lidt specielle forhold, at *ta' BOX* af praktiske grunde kun kunne produceres i et begrænset oplag, og derfor havde *ta's* abonnenter så at sige forkøbsret til tidsskriftet. Nye abonnenter måtte afvente, at nogle af de faste abonnenter faldt fra.<sup>3</sup>

*ta' BOX* 1-4 udkom i gennemsigtige plasticposer, *ta' BOX* nr. 2 ½ i en brun kuvert. *ta' BOX* ligger, som titlen indikerer, i umiddelbar forlængelse af tidsskriftet *ta'* (1967-68), og traditionen med de halve numre stammer netop fra *ta'*, der udover de regulære otte numre også

havde gæsteoptrædere i det svenske kunsttidsskrift *Paletten* nr. 2, 1968 (*ta'* nr. 6 ½) og i tidsskriftet *Selvsyn* nr. 3, 1969 (*ta'* nr. 8 ½).<sup>4</sup>

At *ta'* ville genopstå som *ta' BOX* under ændrede materielle og ideologiske forhold proklameredes allerede i sidste nummer af *ta'* af den ansvarshavende redaktør Erik Thygesen. Beslutningen om at forlade det traditionelle tidsskriftsformat skyldtes ifølge Thygesen økonomiske, politiske og redaktionelle årsager. De økonomiske forhold vil jeg ikke gøre noget videre ud af her, eftersom dårlig økonomi synes at være et grundvilkår for de fleste tidsskrifter, og *ta'* blev tilmed udgivet af det h. m. bergs forlag, der næppe har haft de store økonomiske midler til rådighed. Mere interessant er de politiske og redaktionelle aspekter. Den redaktionelle årsag konkretiseres som værende udtryk for en manglende plads til at vise "hele bredden [af] redaktionsmedlemmernes berøringsflader", og den (kunst)politiske årsag er, at *ta'* har været for "ensporet" og for "eksklusivt". I modsætning hertil beskrives det planlagte *ta' BOX* som et

"anderledes åbent, anderledes fleksibelt tidsskrift, som skulle give den udvidede redaktion langt friere hænder, langt bedre muligheder for en noget mere afslappet og fjollet holdning til tingene (for der har ikke været meget at grine af i *ta'*, det kan vi godt blive enige om). Vi dropper ud af det fine tidsskriftsrace, tager den med ro, ser os omkring, laver vore ting (selv), og håber naturligvis stærkt på, at De gider køre med. OK?" (ibid.)

Den uformelle tone (kontrasteret af den ironiske ladede læserhenvendelse: "De") kommer til at præge *ta' BOX*. Hvem der fik ideen til *ta' BOX* står imidlertid hen i det uvisse, og det er, som Bjørn Nørgaard

har understreget, en pointe i sig selv: ”Hvem der dengang fik den konkrete ide til det ene eller det andet, kan pga. den tids flade, ekstremt åbne (nogle ville sige vilkårlige) kollektive miljø, være umuligt at sige”. Nørgaard tilføjer dog, at Peter Louis-Jensen ”var en drivende kraft” i foretagendet (Nørgaard 2007: upag.). Ideen var at skabe et format, der var tilstrækkeligt fleksibelt til, at kunstnere kunne inkludere det medie, som de nu ønskede at anvende.

Per Kirkeby beskriver i dag relationen mellem *ta'* og *ta' BOX* på følgende vis:

”*ta'BOX* var en posefuld af alt det besværlige i tresserne = formløshed, fællesmøder, demokrati i endeløst snakkeri, en ide om at alt var kunst og at alle skulle have adgang. Vi sad og fyldte hvadsomhelst i poser. Vi var først og fremmest billedkunstnere. Det var jo fysisk arbejde. Så litteraterne blev væk. De skulle jo skrive om ideerne. Det var *ta'*-delen, alt det teoretiske og ideologiske. Det kunne ikke ramme de hjemløses pose. [...] *ta'BOX* startede da det spinkle teoretiske litterære fundament i *ta'* brød sammen. Som en forestilling om at nu var det tid til helt bogstaveligt at tage hånd om sagerne” (Kirkeby 2007: upag.)

Bidragyderne til *ta' BOX* bestod i overvejende grad af medlemmer af Eks-skolen (Bjørn Nørgaard, Hans-Jørgen Nielsen, Per Kirkeby, Erik Thygesen, Stig Brøgger, Peter Louis-Jensen m.fl.) og den del af *ta'*s redaktion, der ikke indgik i Eks-skolen (Bengt af Klintberg og Vagn Lundbye). Hertil kommer kunstnere som Lene Adler Petersen, Henrik Have og Kirsten Justesen samt forfattere som Viggo Madsen, Peter Laugesen og Johannes L. Madsen. Rekrutteringen stammede primært

fra den samme unge og fremadstormende generation, om end væsentlige undtagelser udgøres af maleren Gunnar Aagard Andersen (f. 1919) og lyrikeren Tove Ditlevsen (f. 1917). Aagard Andersens deltagelse kan forklares med hans rolle som konstruktivistisk forgænger til Eks-skolens eksperimenter. At Tove Ditlevsen, der både repræsenterede forrige generation og praktiserede en traditionel og rimet lyrik, der i en avantgardistisk optik må betragtes som en for længst tilbagelagt position, er *ikke*, som det visse steder har været antydnet, udtryk for tidsskriftets ubetinget inklusive karakter, idet personer som Aagaard Andersen og Ditlevsen jo netop var undtagelser fra reglen. Ditlevsens tilstedeværelse må, gætter jeg på, tilskrives det simple biografiske forhold, at hun var Erik Thygesens svigermor på det pågældende tidspunkt og formodentlig gennem disse kanaler var blevet inviteret.

I et ret begrænset omfang inkluderes der i *ta' BOX* også materiale fra udenlandske kunstnere som Åke Hodell, Bengt af Klintberg, Tim Ulrichs, Hans-Jürgen Bulkowski, Herman de Vries og Katharina Sieverding. Den ringe internationale repræsentation skal ikke betragtes som udtryk for en nationalt sindet praksis, men nok snarere ses som et resultat af tidsskriftets spontane karakter modsat det møjsommelige arbejde med at sende invitationer ud og afvente det materiale, som de inviterede kunstnere selv skulle fremstille i det givne antal eksemplarer, som oplaget lå på.

*ta' BOX* og det amerikanske tidsskrift *Aspen. The Magazine in a Box* anvender i henholdsvist titel og undertitel ordet "box", dvs. indikerer at tidsskriftet anvender et boksformat. Hvorfor *ta' BOX* overtager den engelsksprogede betegnelse forklares ikke, og en eventuel forbindelse

til et tidsskrift som *Aspen* findes mig bekendt ikke nævnt nogetsteds. Ifølge *Ordbog over Det Danske Sprog* har ordet *boks*, der stammer fra det engelske *box* følgende tre betydninger: 1) ”æske, skrin”, 2) ”(lille) brandfrit rum i en bank, i hvilket værdisager opbevares for private, ogs.: bankafdeling, der modtager privates værdisager til opbevaring” og 3) ”(landbr.) aflukke i en stald, hvor en hest kan gaa løs”. De første to definitioner af *boks* svarer ikke til *ta' BOX*: Langt de fleste af de eftermere genstande, som man finder i tidsskriftet, står i kontrast til skrinets og bankboksens traditionelle indhold af ”værdisager” (om end aspektet med det ”private” passer meget godt). Den tredje definitions rurale aspekter har umiddelbart ikke så meget med sagen at gøre, tilsyneladende: Boksformatet muliggør nemlig lige præcis, at det inkluderede materiale ”kan gaa løs”, dvs. ikke er bundet af de gængse restriktioner (en syet eller limet ryg) og dermed ikke besidder en stabil form med begyndelse og afslutning. Tillige skabes muligheden for at ikke-trykte, tredimensionelle genstande kan inkluderes. En bearbejdning af kodeksen kan man finde en del eksempler på i 1960erne også inden for skønlitteraturen.<sup>5</sup>

Tidsskriftets bearbejdning af kodeks findes foregrebet i kataloget *Anonymiteter: kommunikationszoner*, der udkom i forbindelse med Eks-skolens udstilling i 1968 i Lunds Konsthall. Kataloget til udstillingen var en mappe, hvori de enkelte kunstnere havde placeret et forskelligartet materiale: bykort, eksempler på konkret poesi, kombinationsværker af skrift og tegninger, manifeste, Hans-Jørgen Niensens og Poul Gernes' byvision ”Eksperimentbyen. Et idéprojekt”, et uddrag fra Per Kirkebys roman *2,15* (1967) samt et dokument med titlen ”Fra refe-

rener (et dossier)”, hvori man finder en række løsrevne poetologiske citater af udenlandske teoretikere plus enkelte bidrag fra Eks-skolens egen kreds. Kataloget udgør således en oplagt forgænger til *ta' BOX*, idet man her vælger *ikke* at trykke et katalog, men derimod en mappe med løse genstande. Kataloget til udstillingen er næsten i sig selv en kunstgenstand. Et tidsskrift var der dog ikke tale om, og kredsen af bidragydere er desforuden begrænset til de udstillende kunstnere.<sup>6</sup> Kataloget blev redigeret af Hans-Jørgen Nielsen og Stig Brøgger, der ligeledes har sammenstillet dossieret af referencer som en programmerklæring for udstillingen.

En tilsvarende kodeksbearbejdning finder man bl.a. i det amerikanske tidsskrift *S.M.S.* (Shit Must Stop), der udkom i seks numre i 1968.<sup>7</sup> I disse tre tidsskrifter, *Aspen*, *S.M.S.* og *ta' BOX*, erstattes kodeksen af en boks, en konkret fysisk ramme, hvilket muliggør, at flere medier kan kombineres i samme udgivelse, så længe disse blot overholder boksens fysiske mål. De fysiske mål udgør dog ikke nødvendigvis en konstant, således har *Aspen* forskellige mål fra nummer til nummer, der er tilpasset størrelsen af de enkelte bidrag. *Aspen* nr. 1, 1965 har f.eks. dimensionerne 31,5 x 23,5 cm, nr. 3 fylder 15,5 x 22,8 cm, hvorimod nr. 8 fyldte 54,7 x 43 cm. I *ta' BOX* er bidragenes størrelse begrænset af det ensartede format 34 x 25 cm, dvs. størrelsen af den plasticpose (*ta' BOX* nr. 1-4), eller den kuvert (*ta' BOX* nr. 2 ½) som bidragene ligger i. A4-formatet er altså den maksimale størrelse. Visse af plakaterne, der er trykt i et A3-format eller større, skal nødvendigvis foldes for at kunne blive inkluderet.

De kunstneriske bidrag til *Aspen*, *S.M.S.* og *ta' BOX* er ikke *repro-*

duktioner af tekst, partiturer, fotografier, malerier etc. trykt på ensartede sider i et givent tidsskrift, men derimod tredimensionale *multiples* i form af bøger, kassettebånd, plader, film, pamfletter eller i *ta' BOX's* tilfælde tillige (hverdags)genstande af forskellig art såsom grankogler, pinde, rosengelé, hashkager<sup>8</sup> m.m.. Muligheden for at vedlægge en gramfonoplade sammen med et tidsskrift (som i den franske konkretepoet og musiker Henri Chopins tidsskrift *OU* fra 1964-73<sup>9</sup>) havde jo foreligget som en mulighed hele tiden, men at anvende en boks som en fysisk ramme for et tidsskrift var en nyskabelse.

Her skal citeres fra en reklame fra april 1967 for *Aspen* nr. 3, der ikke for ingenting var designet af Andy Warhol og havde "Pop Art" som tema. Under den bombastiske overskrift "From the research laboratories of Andy Warhol comes this issue of *Aspen Magazine*" præsenteres tidsskriftet på følgende vis (jeg citerer in extenso):

Until now, every magazine was a bunch of pages stapled together. It arrived in your mailbox folded, mutilated and spindled— usually with more ads than editorial. But why? asked our editors. Why couldn't a magazine come in a box? Why couldn't each article be a separate booklet, in the shape, color and paper most appropriate to the subject? Why shouldn't an article exploring jazz be accompanied by an LP record illustrating in sound our words in print? *Aspen Magazine* is the answer. Our editors, no longer limited by the restrictions of a bound magazine, could let their imaginations soar. And they did. They began thinking in three dimensions. And there was no end to the exciting ideas...[...] But *Aspen* is more than a delight to the eye, it will also be a feast for

the intellect. We promise that its content will be as original and rewarding as the format. We'll cover everything that enhances life and anything that can be described as a civilized pleasure of modern living [...] Why do we call it Aspen? Because we're using the cultural spa of the Rockies as a point of view, a state of mind, a symbol of the free-wheeling eclectic life (much as The New Yorker uses New York) (fra ubuweb.com, upag.)

Boksen er tilsyneladende svaret, men der eksisterer dog store forskelle mellem *S.M.S.* og *Aspen* på den ene side og *ta' BOX* på den anden i forhold til koncept, tematikker og den redaktionelle praksis. De to amerikanske tidsskrifter minder så meget om hinanden i koncept, at jeg vil nøjes med her kun at sammenligne *Aspen* og *ta' BOX*. Et andet og mere praktisk aspekt er, at tidsskrifterne kan være svært opdrivelige, idet de nærmest er at regne for kunstobjekter. At *Aspen* modsat *S.M.S.* forefindes digitaliseret og tilgængeliggjort på [www.ubuweb.com](http://www.ubuweb.com) nødvendiggør, at *Aspen* foretrækkes som eksempel.<sup>10</sup>

De første to numre af *Aspen* havde en mere diffus blanding af objekter, der, med Alex Alberros ord, snarere appellerede til "skiers, wildlife preservationists, and lovers of cool jazz in the comfortable environs of Colorado's Red Mountain" (Alberro 2001: 170). Først efter at impresarioen David Dalton fra og med nr. 3 overtog tidsskriftet, kom der fokus på 1960ernes nye kunst. *Aspen* udgøres herefter af en række temanumre om pop art (nr. 3), McLuhan (nr. 4), Minimalisme (5+6), Britisk kunst (nr. 7), Fluxus (nr. 8), Psykedelisk kunst (nr. 9) samt asiatisk kunst og kultur (nr. 10). Hvert nummer er redigeret og designet af én redaktør, f.eks. redigerer den canadiske mediegyru Marshall McLu-

han temaet om sig selv(!), imedens det grafiske arbejde i samme nummer er overladt til grafikerer Quentin Fiore, med hvilken McLuhan i denne periode samarbejder om flere grafisk interessante bogobjekter, bl.a. *The Medium is the Massage* (1967) og *War and Peace in the Global Village* (1968).

I *Aspen* 5+6, der bliver redigeret af Brian O'Doherty og har minimalismen som tema, ser man hvordan ophavsmændene (og -kvinderne, de få) til 1960ernes nye kunstformer bliver behørigt krediteret og, nok endnu mere væsentligt, *inkluderet*. Dobbeltnummeret er dedikeret til Stéphane Mallarmé og har bidrag af dadaisterne Marcel Duchamp, Hans Richter og Richard Huelsenbeck samt af samtidige teoretikere/kritikere som Susan Sontag og Roland Barthes med hhv. essayet "The Aesthetics of Silence" og "The Death of the Author". Sidstnævnte uhyre indflydelsesrige essay bliver her trykt første gang, dvs. et år før den "officielle" publicering under titlen "Le mort d'auteur" i det franske tidsskrift *Mantéia*. Ydermere inkluderer dette nummer af *Aspen* en række franske og amerikanske kunstnere som Michel Butor, John Cage, Morton Feldman, Robert Rauschenberg, Robert Morris, Sol Lewitt, Dan Graham m.fl. Listen af kunstnere er imponerende, hvorfor det ikke kan undre, at den amerikanske kunstkritiker Irving Sandler vurdering var: "In retrospect, it [*Aspen* 5+6] summed up the sensibility of that decade and foretold much of what was to influence artists subsequently" (Walsh 2003: 42).

På følgesedlen til nr. 5+6 oplister redaktøren O'Doherty følgende medier og genrer, der er inkluderet i nummeret: essays, fiktion, musik, skulptur, film, interview, dokumenter, lyrik og data. Denne mangfol-

dighed og heterogenitet skaber værkerne imellem en indbyrdes relation, som ikke er låst fast på forhånd ud over en overordnet tematik. Fra redaktionel side bliver der anført nogle interessefelter, men de præcise relationer, enkeltværkerne skaber, bliver overladt til læseren/lytteren/seeren, idet bidragene optræder i en ikke-hierarkiseret og sideordnet form.<sup>11</sup> Udforskningen af tidsskriftet sker gennem høre-, syns- og følesansen (remedialiseringen af *Aspen* på nettet betyder dog, at den taktile udforskning i dag er begrænset til tastaturet og evt. computerens mus!).

I forbindelse med *Aspen* er det vigtigt at understrege, at der *ikke* er tale om efemere værker, men derimod om 'stabile' enkeltværker i almindelige medier som del af et gennemdesignet koncept. Den tiltænkte varighed kan ses i redaktøren Brian O'Dohertys bemærkning om "Although I'd not planned it as an ephemeral project, in the end I was devastated to find that most people just threw it away" (Alberro 2001: 174).

I *ta' BOX* finder man hverken temanumre eller en redaktør/redaktion, men snarere en kreds af bidragydere, der bidrager med hvad de havde lyst til, hvilket resulterede i, at tidsskriftet reelt blev en åben og fysisk ramme for det indleverede materiale, hvilket jeg vender tilbage til senere i artiklen. Et andet *åbent* aspekt angår forfatterfunktionen: Kunstnernavnet fremgår ikke af godt og vel halvdelen af de inkluderede genstande. I første nummer af *ta' BOX* er der en liste over bidragyderne, og i dag foreligger i de mindste en maskinskrevet liste over de inkluderede effekter og genstande (som et mig ukendt antikvariat har udarbejdet). Ikke alle genstande, ikke mindst fra *ta' BOX* nr. 2 ½, har

kunnet spores til en given ophavsmand eller -kvinde. Den delvise anonymisering er et interessant aspekt, idet anonymiseringen reducerer den enkelte genstand til et objekt, der indgår i den samlede semantiske relation: Et selvstændigt netværk af betydninger frem for en stribe ophavsmænds og -kvinders intentioner.

Både *Aspen* og *ta' BOX* udgør en slags tidsskapsler fra perioden, men hvor *Aspen* indeholder den kunstneriske avantgardes kunstprodukter, så er der i *ta' BOX* ofte tale om et indhold af efemerisk karakter, der peger på en afmytologisering af såvel forfatter som værk, hvilket man ikke på samme radikale vis finder i *Aspen*. For nu at tage *ta' BOX* nr. 1 som eksempel, så finder man her bl.a. følgende trykte *tekster*: Et kalenderblad, en kuvert med tekst og guldpulver, udklippede papirlapper fra en udstillingsindbydelse fra Jysk Kunstgalleri, digte, en udklipskube, fire fotos fra ørkenen, tekst om to bøger fra Dick Higgins' forlag *Something Else Press*, en fotocollage, forarbejder til Hans-Jørgen Niensens eksperimentalroman *Den mand der kalder sig Alvard*, Erik Thygesens 25 strimler med 25 noveller, et formularark etc. Herudover er der i samme nummer af *ta' BOX* følgende seks genstande inkluderet: en grønmalet træpind, en plasticpose med sand, en svensk guldmønt af pap, en grøn strikkepind, et sølvpapskilt i kuvert, et sølvkvadrat af pap samt en pose med tændstik og ark.

Man kan med Bjørn Nørgaards udtryk fra perioden tale om *materialeophobning*. Nørgaard anvendte udtrykket om visse af sine egne værker så som *Objekter*, *Bordobjekt* og *Skulpturel demonstration* (alle fra 1967), men udtrykket ækvivalerer meget fint intentionen i *ta' BOX*. Man læser ikke kun tidsskriftet, men der er tillige tale om en visuel

og taktil udforskning af denne materialeophobning. Det er herudover slående, hvor godt *ta' BOX* svarer til Frederic Jamesons karakteristik af det postmoderne værk, der beskrives som et værk, der "ikke længere er forenet eller organisk, men en veritabel gramsepose eller et pulterkammer af usammenhængende sub-systemer, vilkårlige råmaterialer og impulser af enhver art [...] En tekst, hvis læsning skrider frem via differentiering snarere end via sammensmeltning" (Jameson 1985: 97). Her skal ikke indledes en længere ekskurs og diskussion af validiteten af en postmodernistisk værkkategori. I dag synes en nyfortolkning af *avantgarderne* (modsat Bürgers lidet frugtbar skelnen mellem den historiske avantgarde og dens angiveligt kastrerede efterfølgere) at være et mere givtigt perspektiv end det postmodernistiske. Man kan dog konstatere at Jamesons beskrivelse, der er tiltænkt rent *litterære* værker, fint beskriver, hvordan en læsning af *ta' BOX* skrider frem som en udforskning af et sideordnet materiale.

*ta' BOX* er et genuint udtryk for en, om man så må sige, *konvergerende sideordning* af avantgardeeksperimenter og ungdomsoprør<sup>12</sup> i kraft af disse elementers uproblematisk sameksistens (en diskussion om eksperimenternes nytteværdi i forhold til et politisk projekt finder man f.eks. ikke). Ungdomsoprøret kommer bl.a. til udtryk i form af ungdomsoprøreren Anders Müllers "Notater til et foredrag. 1968" om en "Pejling af ungdomskulturen" i *ta' BOX* nr. 1 og en løbeseddel fra slumstormerkollektivet Sofiegården på Christianshavn i *ta' BOX* nr. 2. Eksempler på en kunstnerisk-politisk aktivisme udgøres af Bjørn Nørgaard og Lene Adler Petersens forskellige happenings, der er dokumenteret i *ta' BOX*.<sup>13</sup>

I forhold til den efemere karakter af materialet i disse tidsskapsler konstaterer Per Kirkeby 30 år senere:

"*ta' BOX* lod sig ikke opretholde i det normale system. Det er bare en pose med noget lort i, og noget af det forsvandt hurtigt, og der var også en gang, hvor der var en hashkage med i posen. De blev spist alle sammen, det kan jeg godt love – jeg har i hvert fald spist mine. En bog bliver selvfølgelig slidt op, og syren i papiret får den til at gå til, men det er dog over et længere forløb. Bogen opretholder sådan en form for normalitet [...] Så bogen har lidt længere tid i den her midlertidighed, vi alle sammen lever i. *ta' BOX* forandrede sig med det samme og viste måske især, at alting forsvinder og går til." (Kirkeby 1999: 221-223)

Jeg deler ikke Kirkebys kritiske vurdering af *ta' BOX* som værende "en pose med noget lort i", idet denne kritik overser de mange interessante bidrag, der immervæk er i dette tidsskrift, der, indrømmet, synes uløseligt forbundet, ikke med evigheden, men med *foreløbigheden*. *ta' BOX* kan affotograferes, men ikke genoptrykkes eller genskabes. At denne manglende stabilitet og konstans omvendt skaber et perfekt grundlag for at blive et vaskeægte *collectors' item* er så en anden sag og et ironisk détournement af målsætningen bag *ta' BOX*. De sidste eksemplarer af det værdiløse bliver eller i det mindste kan blive værdifulde. Prisen for de eneste to eksemplarer af *ta' BOX*, der i skrivende stund er til salg, ligger således mellem 12.-15.000 kroner<sup>14</sup> – pr. styk.

## **ta' BOX og assembling-traditionen**

*ta' BOX* er qua sin anvendelse af boksformatet beslægtet med tidsskrifter som *Aspen* og *S.M.S.*, men alligevel er der som demonstreret i det ovenstående væsentlige forskelle i forhold til materialets karakter og redigeringen af materialet. I sine redigeringsprincipper og udprægede grad af inklusion af alskens trykte ark og objekter minder *ta' BOX* til lige om de såkaldte *assembling magazines*, der begynder at udkomme fra 1969, jævnfør Géza Perneckys "Assembling register: 1969-87" i *Assembling Magazines: International Networking Collaborations* (1996). Indledningsvist tager Pernecky forbehold for registrets ukomplette karakter, hvilket jo bekræftes af, at f.eks. *ta' BOX* ikke er anført på listen. Komplet eller ej, så peger registret på, at det lille danske tidsskrift *ta' BOX* på dette tidspunkt i slutningen af 1960erne er helt på højde med en international udvikling, hvori det traditionelle tidsskriftsformats redigerede og kontrollerede struktur nedbrødes.

*ta' BOX* udkommer samme år som det vesttyske tidsskrift *Omnibus News*. *Omnibus News* når kun at udkomme i et enkelt upagineret nummer, men de 200 sider, kompileret af Thomas Niggel, Christian d'Orville og Heimrad Prem, bragte tysk- og enkelte engelsksprogede bidrag fra 117 bidragydere fra otte forskellige lande i dette tidsskrift, der havde skiftende skrifttyper og skriftstørrelser og forskelligt farvet papir. Et andet eksempel er det canadiske tidsskrift *Notebook*, hvori Dana Atchley i 1969-70 kompilerede materiale fra 69 bidragydere, der så blev sendt ud til alle bidragydere. *ta' BOX* hører med til denne pionerindsats.

Det mest kendte assembling-tidsskrift er det amerikanske tidsskrift

*Assembling*, der ligefrem har navngivet genren. *Assembling* udkom 1970-87, og de første mange år havde tidsskriftet bl.a. Richard Kostelanetz som (med)redaktør(/organisator/kompilator). Fluxuskunstneren og forlæggeren Dick Higgins havde vist Kostelanetz et eksemplar af *Omnibus News*, og det tyske tidsskrift har, sammen med John Cages bog *Notations* (1969), været den direkte inspiration i forhold til at grundlægge *Assembling* (Perkins 1996: 12).

En anden kunsthistorisk inspiration har helt sikkert været assemblage-traditionen, hvorved man kan trække en linje fra dadaismens (især Kurt Schwitters) og Marcel Duchamps eksperimenter og frem til de eksperimenter med *materialet* som foretages af avantgarden i 1960erne, herunder bl.a. Jasper Johns, Robert Rauschenberg, amerikansk popkunst og den franske ditto, Les Nouveaux Réalistes m.fl. En banebrydende begivenhed inden for dette felt var udstillingen *The Art of Assemblage* på Museum of Modern Art i New York i 1961, en udstilling, der for første gang tilvejebragte dette materiale på tværs af kunstnergenerationerne og, ikke mindst, navngav genren. Udstillingen blev kurateret af William C. Seitz, og i Seitzs katalog til udstillingen skabes der med fællesbetegnelsen *assemblage* en forbindelse mellem avantgarden fra 1910/20erne og 1960erne. En avantgarde, der repræsenteret af Marcel Duchamp, Richard Huelsenbeck og Robert Rauschenberg konkret deltog i det symposium, der lå lige før åbningen af *The Art of Assemblage*.<sup>15</sup> Seitz betoner i kataloget til udstillingen, at det er karakteristisk for assemblagen, at den er "predominantly assembled rather than painted, drawn, modeled, or carved" samt "entirely or in part, their constituent elements are preformed natural or manufactured

materials, objects, or fragments not intended as art materials” (Seitz 1961: 6). Vigtigt er desforuden sideordningen af materialerne: Her sker ingen over- og underordning i en kompositorisk fikseret struktur. Disse genstande skaber, med den britiske kunsthistoriker og –kritiker Lawrence Alloways formulering fra symposiet i 1961, “a cluster of heterogeneous things” (Seitz 1961: 143) eller den noget mere profane *gramsepose*, som Jameson var inde på. Betragter man tidsskriftet som ét værk, ser man en parallel inklusion og sideordning af et antal egenhændigt eller præfabrikerede elementer, om end der er det bagvedliggende kollektive princip til forskel.

Assembling-princippet går i al sin enkelhed ud på at et vist antal personer inviteres til at bidrage med noget, der oftest er underlagt visse begrænsninger: i *Assembling* er det formateret 8½ x 11 tommer (22,27 x 28,82 cm), i *ta' BOX* er det som tidligere nævnt en plasticpose/kuvert i A4-format, der bestemmer størrelsen på det indsendte bidrag. En vigtig forskel mellem *Assembling* og *ta' BOX* består i, at bidragene i førstnævnte er fikseret i et regulært tidsskrift, hvorimod bidragene i sidstnævnte blot er indeholdt i en pose/kuvert. Konceptet bag *ta' BOX* muliggør således, at mindre tredimensionelle bidrag kan inkluderes (f.eks. Stig Brøggers grankogle i *ta' BOX* nr. 2), hvorimod *Assembling* kun tillader bidrag, der er trykt. *Assembling* bryder ikke med kodeks, dvs. med en bogryg, der strukturerer materialet. I *Assembling* var bidragene sorteret alfabetisk efter bidragydernes efternavne. *ta' BOX*s genstande er ikke hæftet, limet eller syet sammen og besidder dermed ikke en tilsvarende linearitet. *ta' BOX* har i højere grad en *inklusive* karakter, hvorfor tidsskriftet sågar selv kan rumme *andre* tids-

skrifter, der trods deres traditionelle format er åndsbeslægtede, i sig. Følgende tidsskrifter bliver inkluderet: *Selvsyn* nr. 3, 1969, også betitlet *ta' 8 ½* (*ta' BOX* nr. 2), *ta' 6 ½* (*ta' BOX* nr. 2 ½), et nummer af *Hætsj* (*ta' BOX* nr. 3) samt *Vietnam-Solidaritet* nr. 2, 1969 (*ta' BOX* nr. 4). Grænsen mellem omverdenen og *ta' BOX* er ustabil både i tidsskriftets appropriering af materiale, der ikke normalt inkluderes såsom andre tidsskrifter og genstande som f.eks. grankogler. Et andet ustabil træk er, at mange af genstandene i *ta' BOX* hurtigt kan forlade tidsskriftet igen, hvis læseren finder det nødvendigt eller for den sags skyld blot er uopmærksom. Det forhold, at indholdssiden ikke fysisk hænger sammen, betyder en potentiel indholdsmæssig forandring over tid. Ingen af de inkluderede værker synes dog i udgangspunktet at være tænkt som egentlige *processuelle* værker. Om end den ødelagte dåse med *John Davidsens rosenelé* i *ta' BOX* nr. 3<sup>16</sup> og den mørnede grankogle i *ta' BOX* nr. 2 i det eksemplar, der ligger til grund for nærværende artikel, uvægerligt er (blevet) effekter *in progress*. Under håndteringen af materialet i *ta' BOX* rammes man uvægerligt af den tanke, at et komparativt studie af flere eksemplarer af tidsskriftet er en, om end svært realiserbar, nødvendighed, jævnfør den ukomplette liste og de unavngivne bidrag. De mange plakater, der er inkluderet i de forskellige numre af *ta' BOX* kan f.eks. sættes op på væggen. Kirsten Justesens udklipskub i *ta' BOX* nr. 1 kan, når den er blevet foldet og limet, ikke længere vende tilbage til boksen, med mindre den splittes ad igen. Eller hvad med digteren Viggo Madsens bidrag: To stykker brunt, hårdt toiletpapir med stemplet ”dette papir er en gave fra Viggo Madsen brug det med eftertanke. 1 stk. bør være nok”?

Som Craig Saper bemærker i artiklen "Intimate Bureaucracies & Infrastructuralism: A Networked Introduction to Assemblings" så er assembling-tidsskrifter ofte præget af et yderst heterogent indhold, der sjældent kan reduceres til en genre eller en stil. Saper giver følgende eksempel på, hvad assembling-tidsskrifter indeholder:

"visual and concrete poems, rubber-stamp art, xerography, small three-dimensional found-art, fine-press printing, re-cycled or détourned cartoons and advertisements, mock examples of mass produced printed products, hand-drawn scribbles and pictures etc." (Saper 1997: 2).

*Second assemblage* fra 1971 lever, hvis man ser bort fra, at tidsskriftet kun kan inkludere *trykte* bidrag, til fulde op til denne beskrivelse, idet dette nummer består af ark i forskellig kvalitet og farve. Indholdssiden består bl.a. reproducerede fotografier, fortællinger skrevet med skrivemaskine eller sat professionelt op, tegninger, volapyk, konkret poesi, instrukser på værker, parodier på kontaktannoncer, enkelte sætninger på hver sit ark (f.eks. "federal law prohibits reuse of this sentence"), mutilerende breve, drømmeoptegnelser, fodaftryk og skoaftryk på linjeret papir, matematiske udregninger, et fundet digt på kinesisk, en afrevet side fra *Robinson Crusoe* klistret på siden med tape og et stykke gult papir med påskriften: "Is this art?". Just dette spørgsmål bliver fremhævet som et principielt spørgsmål i forbindelse med assemblagen af Lawrence Alloway til symposiet i 1961: "You have to settle certain questions each time you look at an assemblage: is it art? How is it art?" (Seitz 1961: 140). *Assemblage* afsluttes med en liste over bidragyderne.

Hvad er baggrunden for *ta' BOXs* amerikanske slægtning? Kostelanetz forklarer i et lille upagineret forord til *Second Assembling* (1971), at tidsskriftet udspringer af den eksperimenterende amerikanske kunsts vanskeligheder ved at blive trykt i bøger udgivet af etablerede forlag og i tidsskrifter, hvilket forklarer hvorfor *Assembling* i de første år bærer undertitlen "A collection of otherwise unpublishable manuscripts". De manglende publikationsmuligheder ser Kostelanetz som udtryk for en konservativ censur, men han understreger samtidig, at vreden over denne situation bør vendes til en "productive action" gennem initiativer som *Assembling*, hvorfor han hen i mod slutningen af forordet kan præsentere et passende slogan for projektet: "Assembled we stand; disassembled we fall" (Kostelanetz 1971: upag.). Det kollektive projekt bliver ifølge Kostelanetz at redde den eksperimenterede kunst og litteratur fra denne trussel samt på anti-autoritær og anti-hierarkisk vis at sabotere konservative redigeringsprincipper:

"Media like ASSEMBLING help stave off the coming end of imaginative writing by putting into print what would otherwise remain unpublished – enabling otherwise silenced writers to lay their courage and taste on a public line – as well as implicitly sabotaging the inevitably conservative and self-serving practices of editorial authority." (ibid.).

Det redaktionelle princip er vigtig i forbindelse med *Assembling*, der netop ikke har *redaktører*, men derimod *kompilatorer*. Retrospektivt udtrykker Kostelanetz at redaktørerne "wanted a genuine participatory democracy that successfully redistributed both initiative and responsibility" (Kostelanetz 1997: upag.). En kontrolinstans er *invita-*

tionen, hvorigennem udvælgelsen af bidragydere styres og begrænses. Selve udvælgelseskriterierne er ifølge Kostelanetz ikke af kvalitativ art eller styret af ønsket om en given stil, men derimod af målsætningen om at publicere "works to eccentric to be accepted elsewhere", som der står på den første side i tidsskriftet. Det excentriske som parameter har ikke nødvendigvis noget med kvalitet at gøre, for som Kostelanetz udtrykker det mange år senere: "Most readers will agree with our general assessment that, though some contributions are extraordinary, much of it is junk. However, the editors are no more sure than any other reader which is which" (Kostelanetz 1997).

Numrene af *Assembling*, der alle blev trykt i et ambitiøst førsteoplag på 1000 stk., kan i øvrigt købes den dag i dag til en rimelig pris modsat *ta' BOX*, der blev trykt i et betydeligt mindre oplag.<sup>17</sup>

Stephen Perkins, der har redigeret *Assembling Magazines: International Networking Collaborations* (1996), har, udover at pege på den indlysende forskydning fra *redaktør* til *kompilator*, påpeget, at assemblage-tidsskrifterne generelt besidder fire vigtige karakteristika: 1) muligheden for at publicere æstetiske eksperimenter, der ikke kunne finde andre kanaler, 2) redaktionel kontrol er overladt til de deltagende, 3) muligheden for diversitet og 4) muligheden for unikke former for samarbejde og international deltagelse. I punktet om den redaktionelle frihed ligger en implicit komponent af *tilfældighed*, der har forbindelse til 1960ernes andre eksperimenter med *tilfældighed* f.eks. John Cages *chance operations* inden for musikken eller den vilkårligt genererede datamaskinepoesi.

De redaktionelle principper for *ta' BOX* er betydeligt mere anti-

autoritære end i *Assembling*. I følgesedlen til *ta' BOX* nr. 1 står der bl.a. at tidsskriftet ikke har

”en egentlig redaktion, men en kreds af bidragydere. bidrag er som regel produceret og betalt af ophavsmanden selv. Holder måske ikke samme format hver gang. Er åbent såvel genre- som personmæssigt. Er en hurtigere og mere direkte måde at kommunikere i tidsskriftsform. Er billigt” (upagineret)

Tidsskriftets form er intenderet åben: Redaktionen er erstattet af en skiftende gruppe bidragydere, der kan bidrage med, hvad de har lyst til. I teorien er det den samme redigeringspraksis som i ’næsten-dagbladet’ *Hætsj* (1968-70), hvori det i en fast spalte hed: ”Dem, som er i lokalet, når bladet bliver lavet, er redaktører af bladet. Alle, som kan få fat på nøglen, eller kommer, når der er åbent, kan komme ind. Bladet bliver lavet, når nogen tager initiativ til det” (Thygesen 1978: 154). At de samme kompilatoriske og kollektive principper var gældende for *ta' BOX* fremgår af følgende kommentar fra Bjørn Nørgaard (der var med i både *Hætsj* og *ta' BOX*):

”Alle der bidrog måtte fysisk [være] tilstede på den dag redaktionen var, medbringende hvad man ville bidrage med, i det antal oplaget var, så sad vi i en rundkreds og lagde selv tingene i posen. Bladet blev først distribueret af Bergs forlag, derefter fra Peter Louis-Jensens lejlighed i Øster Voldgade” (Nørgaard 2007: upag.)

Den mest åbne kompilationsform udgøres af *ta' BOX* nr. 2 ½, idet tidsskriftet blev produceret i løbet af udstillingen/festivalen *Charlottenborg 200*, en festival for eksperimenterende kunst, poesi og mixed media, der varede fra d. 7. juni til d. 21. juni 1969. Festivalen havde del-

tagere fra Danmark, Sverige, Vesttyskland, Holland, Italien, England og Østrig. I løbet af de 14 dage, som festivalen varede, trykte deltagerne dagligt en fire-siders udstillingsavis på festivalens lille trykkeri samt materiale til *ta' BOX* nr. 2 ½, jævnfør den vedlagte instruks, der lyder:

"[*ta' BOX* 2 1/2 ] produceres her på Charlottenborg i løbet af de næste 14 dage. Hvert bidrag skal laves i 250 eksemplarer. Hvem som helst der benytter maskinerne kan deltage. De færdige bidrag bedes lagt i papæskerne og lukkes med tape. Ilægningsseancen foregår på udstillingens sidste dag kl. 10. Bidragene må ved maksimal foldning ikke [overstige et?] A4 format" (løbeseddel i *ta' BOX* 2 ½)

I forhold til den principielle kollektivitet, der demonstreres her, er det f.eks. slående, at man i tidsskriftet *Assembling* konsekvent betalte ufaglærte arbejdere til at samle materialet. En interessant oplysning i ovenstående citat er i øvrigt, at *oplagstallet* angives til at være 250. I den liste over *ta' BOX*, som er udfærdiget af et antikvariat står at "det reelle oplagstal må formodes at være mindre" og i Morells bog om Den Eksperimenterende Kunsts skole *Broderskabet* (2009) angives at oplaget lå på 350 stk., men præcise oplagstal foreligger ikke og det kaotiske kompileringsprincip umuliggør formodentlig, at et sådant tal foreligger.

Hvis man skal anvende Perkins' fire kategorier på *ta' BOX*, så kan man sige, at tidsskriftet gav mulighed for publicere æstetiske eksperimenter, der (i hvert fald delvist) ikke kunne trykkes (eller inkluderes) andetsteds. Man skal dog nok understrege, at der ikke eksisterer helt den samme mangel på publiceringskanaler i Danmark (eller i Sverige), hvor en del af bøgerne kom på etablerede forlag, som i USA.

Den redaktionelle kontrol på *ta' BOX* var overladt til de deltagende. De redaktionelle restriktioner gik snarere på *hvem*, der måtte deltage, dvs. hvem, der var en del af denne kreds. I forhold til diversiteten og de unikke former for samarbejde kan man sige, at *ta' BOX*, der voksede ud af tidsskriftet *ta'*, mest bærer præg af billedkunstneriske bidrag og i mindre grad af litterære bidrag eller unikke samarbejder, for så vidt at der som oftest er tale om enkeltmandsprojekter. Sammenlignet med mere traditionelle tidsskrifter er *ta' BOX* dog et værk af udpræget tværfaglig og kollektiv art. Visse, som Per Kirkeby, havde sine kvaler med den anti-holdning til kunstmetieren, som *ta' BOX* er et udtryk for, og sine samtidige forsøg på at skabe både værker og etablere en egentlig karriere:

”Det hele fes bare ud, da ingen fandt skrald til at putte i poser, og renovationsselskabets ledelse ikke eksisterede. Men indtil denne usynlige og duftløse opløsning havde jeg, og sikkert andre, siddet og fyldt noget i poserne drevet af skyldfølelse. Hvis man ikke var med, var det fordi man var drevet af en individualistisk kunstnerrolle. Noget der for længst var gjort kål på i det teoretiske *ta'*. Det var den samme skyldfølelse man havde over for kollektiver, radikalpolitiske grupperinger. Som aflag kunne man (jeg?) så komme alt muligt i pose[r]” (Kirkeby 2007: upag.)

Man kan diskutere graden af vellykkethed i *ta' BOX*s tilfælde i forhold til hvor meget tidsskriftet åbnede sig ud mod omverdenen frem for indad mod litteratur- og især kunstverdenen. Bjørn Nørgaard beskriver sammensætningen af bidragsydere på følgende vis: ”Drømmen var alle og enhver, og forsamlingen *var* blandet, men med tidens kommu-

nikationsmidler og datidens *borgerlige* samfund, blev det et miljø af den eksperimenterende karakter.” (Nørgaard 2007: upag.). I forhold til *ta'* beskriver Tania Ørum i en artikel *ta' BOX* som ”et mere internt projekt for venner og bekendte i kunstverdenen” (Ørum 2005: 26).

Bearbejdningen af kodeks og et uredigeret indhold er ikke nødvendigvis det samme som at være et åbent og demokratisk medie. Det er den samme principielle fejlslutning som i 1970erne ofte foretages med bogobjekterne: at et prisbilligt værk *per se* er demokratisk, læs: tilgængeligt for alle.<sup>18</sup>

Retrospektivt er *ta' BOX* i sin decentraliserede, anti-bureaukratiske, anti-hierarkiske, kompilatoriske, uformelle og ustabile form et interessant udtryk for dén afmytologisering af Forfatteren/Kunstneren og Værket, som man finder i 1960erne. Et tidsskrift med affinitet til tilsvarende eksperimenter internationalt set. *ta' BOX* besidder ikke som *Aspen* den sofistikerede, afsluttede og sammenhængende form, men det er jo netop denne form for helstøbt værktænkning som *ta' BOX*, dette værk in flux, opponerer imod. I forhold til det, inden for genren, så vist berømmede *Assembling* synes *ta' BOX* i kraft af sin bearbejdning af kodex at være et langt mere radikalt forsøg. Grundet placeringen i den internationale kunstverdens periferi (og understøttet af ignorancen i hjemlandet) er *ta' BOX* endnu et relativt ukendt eksperiment.

Hvordan og hvorfor stoppede et kompilatorisk og kollektivt projekt som *ta' BOX*? To af bidragyderne, Bjørn Nørgaard og Per Kirkeby beskriver i forskellige tonelejer slutningen på *ta' BOX*, der passende kan afslutte denne artikel:

”På den tid levede tingene så længe energien var der, derefter

døde det ofte under mere eller mindre interessante diskussioner blandt færre og færre” (Nørgaard 2007: upag.).

”ta’BOX holdt aldrig op, det forsvandt bare i luften. Dets molekyler blev fortyndet af atmosfærens molekyler. I en sådan grad at alle konturer forsvandt. En ironisk opfyldelse af den grundliggende utopi. (Kirkeby 2007: upag.)

## Litteratur:

- Alberro, Alex (2001): "Inside the White Box – Brian O'Dohertys Aspen 5+6" In: *Art Forum*, September 2001, XL, nr. 1, pp. 170-174.
- Anonymiteter: kommunikationszoner* (1968), Lunds Konsthall.
- Aspen. The Magazine in a Box* (1965-71), New York: Roaring Fork Press og Aspen Communications Inc. Tilgængelig i digital form på [www.ubu.com](http://www.ubu.com).
- Jameson, Frederic (1985) "Post-modernismen og den sene kapitalismes kulturelle logik" In: *Kultur & Klasse* 51, Aalborg: Medusa, pp. 82-104.
- Kirkeby, Per (1999): "At genvinde kaos" In: *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst* (red. Anne-Marie Mai og Anne Borup), København: Gad, pp. 211-232.
- Kirkeby, Per (2007): Skriftligt svar på spørgsmål fra Thomas Hvid Kromann, august 2007.
- Kostelanetz, Richard (1971): [forord] In: *Second Assembling. A collection of otherwise unpublishable manuscripts* (compiled by Richard Kostelanetz, Henry Korn og Mike Metz), upag.
- Kostelanetz, Richard (1977): "Recalling *Assembling*" In: [www.richardkostelanetz.com/examples/recallem.php](http://www.richardkostelanetz.com/examples/recallem.php)
- Nørgaard, Bjørn (2007): Skriftligt svar på spørgsmål fra Thomas Hvid Kromann, august 2007.
- Perkins, Stephen (red., 1996). *Assembling Magazines: International Networking Collaborations*, Iowa: Subspace.
- Perkins, Stephen (udateret): "Assembling Magazines (a.k.a. Compilations)" In: *The Zine & E-Zine Resource Guide* på [www.zinebook.com./resource/perkins/perkins6.html](http://www.zinebook.com./resource/perkins/perkins6.html)
- Seitz, William C. (1961): *The Art of Assemblage*, New York: Museum of Modern Art.
- ta' BOX* nr. 1-4 + 2½. 1969-70.

- Thygesen, Erik (1968): (leder) In: *ta'* nr. 8, 1968, København: h. m. bergs forlag, p. 3.
- Thygesen, Erik (1978): "To forsider af Hætsj" i *Dengang i 60'erne*, København: Informations forlag, pp. 154-155.
- Walsh, Mary Ruth (2003): "A Labyrinth in a Box: Aspen 5+6" In: *CIRCA* 104, Summer 2003, pp. 42-46.
- Ørum, Tania (2005): "Tidsskriftet ta' som manifest" In: *Passage* 53, Aarhus, pp. 15-27.

~~~~~  
Noter:

- ¹ For bogobjektet (eller artists' books) som genre, se de to væsentligste indsatser inden for feltet: Johanna Drucker *The Century of Artists' Books* (1995) og Anne Moëglin-Delcroix *Esthétique du livres d'artistes* (1997). En fin dansk oversigtsartikel (og receptionen er i DK yderst begrænset) er Niels Brügger: "Bogen som medie – nedslag i bogobjektets historiske transformationer" i *Passage* 48, 2003, Aarhus Universitet, pp. 77-95. Andre bidrag på dansk kunne være kapitlet om bogobjekter i min ph.d.-afhandling om den danske tresseravantgardes eksperimenter: *Appropriering, system, bogobjekt* (Roskilde Universitet 2009).
- ² Forlaget havde i årene forinden udelukkende udgivet tre små bogobjekter: Christiansens egen *En rose til frk. Stein, opus 31* (1965) samt Per Kirkebys *Blå, 5* (1965) og *Fluxus 1968: Blå, tid* (1968).
- ³ Denne oplysning stammer fra en tysk oversættelse af brevet til abonnenterne i det eksemplar af *ta' BOX*, der er til salg (14. september 2009) via cgi.choosebooks.com (fra Kunstwissenschaftliches Antiquariat Horst-Joachim v. Nolting, D-65812 Bad Soden, Germany): "ta' BOX kann aus praktischen Gründen nur in einer begrenzten Auflage hergestellt werden. ta' BOX wird den bisherigen Abonnenten von ta' vorbehalten bleiben. Neue Abonnenten können nur aufgenommen werden, insofern Plätze frei werden." Jeg har dog ikke kunnet få bekræftet (eller afkræftet) denne oplysning andre steder, men den forekommer mig realistisk.
- ⁴ Kun *ta' 6 1/2* er et regulært *ta'*-nummer. *ta' 8 1/2* var et temanummer af *Selvsyn* om systemdigtningen, for så vidt at *Selvsyns* redaktører Henning Harmer og Steffen Hejlskov Larsen i samarbejde med *ta'*-redaktør Erik Thygesen stod for udvalget af teksterne. Hertil kommer *ta' 8 3/4* (*Passage* nr. 53, 2005). *ta' 8 3/4* er et temanummer af *Passage* om *ta'* uden redaktionel medvirken af nogle af de oprindelige redaktører.

- ⁵ Af danske eksempler kunne nævnes Svend Åge Madsens roman *Tilføjelser* (1967), Stig Brøggers *To Lady Victoria Welby* (1968) og Per Højholts *Punkter* (1971), der på forskellig vis bearbejder bogmediets vanlige kodeks.
- ⁶ Andre beslægtede eksempler fra perioden er Kulturdumping-festivalen i Fælledparken i København i 1968. Her præsenteredes i opposition til Det Danske Akademi's årlige møde en sideordnet kulturdumping af oplæsning, musikfremførelse m.m., der skulle tjene til "at rense kunsten for den borgerlige dannelses merværdi ved at gøre den åben for alle", som der stod i den usigtede artikel med titlen "Kulturrevolutionær Fælledpark-festival" i *Information* d. 14. august 1968. Et andet eksempel er Erik Thygesens "Roman i rum". Installationen, der i 1968 blev udstillet i Lund, Oslo og København, bestod af 100 objekter indlagt i plastichylstre og ophængt i tynde, grønne nylontråde, hvis ophængning muliggjorde en række forskellige aflæsninger.
- ⁷ Tilsvarende "tidsskrifter" kunne være *Xerox book* (fra 1968 med fotokopierede sider, bidrag af Carl Andre, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner, Robert Barry og Douglas Huebler). Andre eksempler er *Artists and Photographs*, der udkom i en boks i New York 1970 (med efemere genstande, multiples og bøger fra 19 kunstnere, heriblandt Dan Graham, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Bruce Naumann, Edward Ruscha m.fl.) samt *Fluxus I* fra 1964. I og med at de ikke udkommer som regulære tidsskrifter, så vil jeg ikke gøre mere ud af dem her, men både *Artists and Photographs* og *Fluxus I* besidder samme konstitutive træk som de øvrige tre: Boksen som fysisk ramme for et ikke-fikseret indhold. Herover for består *Xerox Book* ikke af en boks, men af en normal kodeks, men kompileringsprincippet er dog – i princippet – det samme som de øvrige, selvom kunstnerne var forpligtet af fotokopiernes fladhed.

- ⁸ Den *ta' BOX*, der ligger til grund for denne artikel, indeholder ikke den famøse hashkage, der, sådan lyder historien, skabte panik, da en af modtagernes børn kom til at spise den. Vangsgaards antikvariat, der i 2005 havde et eksemplar af *ta' BOX* til salg for den nette sum af 3.800 kroner, tilføjede lakonisk i sin beskrivelse af værket på www.antikvariat.net, at der "mangler hashkagen i nr. 4".
- ⁹ Man kan også nævne Åke Hodell, Bengt Emil Johnson og Per Højholt som eksempler på forfattere, der i perioden vedlægger en plade sammen med deres litterære værker.
- ¹⁰ Tidsskriftet *S.M.S.* blev udgivet i seks numre af William Copley i løbet af 1968. I alt 73 multiples (de fleste af dem signerede) optræder i *S.M.S.*, herunder bidrag fra John Cage, Claes Oldenburg, Dieter Rot, Meret Oppenheim, Roy Lichtenstein, Joseph Kosuth, Arman, Marcel Duchamp, Dick Higgins, Enrico Baj, Richard Hamilton og mange flere. Kort sagt den samme blanding af 1910/1920ernes avantgarde og 1960ernes som man også finder i *Aspen*. Materiale-mæssigt var der tale om papir, plastic, faksimiler, objekter, bånd, breve m.m. Et samlet sæt af *S.M.S.* koster 30.000 kroner på www.cgi.choosebooks.com.
- ¹¹ Indholdet beskriver Brian O'Doherty som hørende under en af de seks kategorier "Constructivism", "Structuralism", "Conceptualism", "Objects", "Tradition of Paradoxical Thinking" og "Between Categories". Hertil kommer tre temaer: "Time", "Silence and Reduction" og "Language". Her skal ikke gøres mere ud af disse temaer.
- ¹² Jævnfør overvejelserne omkring avantgardeeksperimenter, studenter- og ungdomsoprør i min artikel om *MAK* i nærværende tidsskrift.
- ¹³ Eksempler på denne politisk-kunstneriske aktivisme er "Den kvindelige Kristus" (også kaldet "Børsaktionen") den 29. maj 1969 og "Hesteofringen" den 30. januar 1970, der er dokumenteret i hhv. *ta' BOX 2* og *2½* med billedmateriale, bl.a. digtet "Døde hest" som Lene Adler Petersen læste op

under seancen i januar 1970, hvor Nørgaard foretog en ritualiseret slagting af en hest i Hornsherred og konserverede hestens organer i små glas. Hæendingen, der egentlig skulle have fundet sted inden for rammerne af udstillingen "Tabernakel" på Louisiana, var en protest mod Vietnamkrigen og vakte stor furore.

¹⁴ Dette er prisen for et komplet sæt af *ta' BOX* i september 2009 hos Booktrader i København: "TA' BOX. Nr 1,2,2½,3,4. Alt der udkom. 1969[sic]. Løse ark i kuverter. Indlagt forskellige effekter, kage, filmstrimmel, jordprøver, gele. Et velholdt sæt, bl.a. er det overordentlig sarte Per Kirkeby silketryk på en plasticpose [*ta' BOX* nr. 1] i fin stand. Nr. 2½ blev kun tilsendt abonnenterne, det kunne ikke købes i løssalg." Booktraders eksemplar var det eneste, der var til salg i databasen, der dækker både danske, svenske og norske antikvariater. På hjemmesiden www.cgi.choosebooks.com kan man dog købe et komplet sæt til knap 12.000 kr. Her bør det være på sin plads at takke Lars Bukdahl, der generøst har udlånt sit eget eksemplar til denne artikels forfatter i en længere periode.

¹⁵ Se "The Art of Assemblage. A Symposium" i *Essays on Assemblage*. The Museum of Modern Art, New York, 1992, p. 118-159.

¹⁶ Dåsen samt opskriften(!) til rosengeléen er afbildet i *MAK* nr. 4.

¹⁷ I boghandlen Printed Matter i New York købte jeg i april 2007 bl.a. *Second Assembling*, der kostede 20\$.

¹⁸ For en diskussion af dette se Johanna Druckers artikel "The Myth of the Democratic Multiple" i *Figuring the Word. Essays on Books, Writing, and Visual Poetics*, New York: Granary Books.



masking paper

Victor B. Andersen's

Victor B. Andersen's maskinfabrik

Victor B. Andersen's

Victor B. Andersen's maskinfabrik

Victor B. Andersen's

Victor B. Andersen's maskinfabrik

Victor B. Andersen's

Victor B. Andersen's maskinfabrik

Victor B. Andersen's

Victor B. Andersen's maskinfabrik

Bemærkninger om Victor B. Andersen's maskinfabrik, avantgarde og postfordisme

Mikkel Bolt

For en dadaist er historien noget, som også kommer op af hatten.

Tristan Tzara

Denne revolution kan ikke andet end mislykkes. Og den vil mislykkes.

Men lad os gøre det.

Georges Ribemont-Dessaignes



INDLEDENDE BEMÆRKNINGER: Jeg vil forsøge at skabe en historisk kontekst, placere *Victor B. Andersen's maskinfabrik* i forhold til avantgardetraditionen tilbage fra surrealismen og frem, en af pointerne er selvfølgelig at overveje, hvorledes vi i dag kan arve et projekt som *Victor B. Andersen's maskinfabrik*.

Efterkrigstidsperioden er overordnet kendetegnet ved en eksplosiv økonomisk udvikling i den vestlige verden, som hænger sammen med introduktionen af nye produktionsforhold og fremkomsten af en hel række nye produkter. De masseproduktionsprincipper, som Henry Ford havde udviklet på sine Ford-fabrikker i Detroit allerede i mellemkrigstiden, hvor produktionen systematiseres og videnskabeliggøres, blev overført på andre former for produktion som tøj og mad, og der opstod et regulært massemarked, hvor almindelige mennesker kunne

erhverve sig varer og tjenesteydelser, de ikke tidligere havde haft adgang til, men som kun havde været reserveret en lille elite i samfundet. I løbet af denne periode opstod der således en industrialiseret massekultur, hvor tidligere klassesdistinktioner blev forandret og overlejret af nye distinktioner; som den første generation af Cultural Studies med base i Birmingham redegjorde for, blev arbejderklassekulturen i tiden efter Anden Verdenskrig opløst i sub- og undergrundskulturer, der kun implicit var politiske eller kritiske over for det kapitalistiske samfund og dets reproduktionsmekanismer.¹ Fremkomsten af nye repræsentationsteknologier havde, som Benjamin allerede konstaterede i midten af 1930'erne i essayet om kunstværkets reproducerbarhed, som konsekvens, at tidligere fællesskaber faldt fra hinanden og at nye opstod.²

Den nye verden, der kom til syne på dette tidspunkt, blev skabt i USA's billede: "Made in U.S.A." Hvor det 19. århundredes europæiske imperialisme havde taget form af territoriale erobringer, benyttede den amerikanske efterkrigstidsimperialisme sig hovedsageligt af kommunikationsnetværk og vareproduktion. Men der var ikke desto mindre tale om en kolonisering, hvor de nye teknologier, som var blevet udviklet i krigen, nu blev brugt internt.³ Nye oplevelsesmaskiner som fjernsynet transmitterede hele tiden og pumpede permanent billeder ud i æteren og klistrede, som Henri Lefebvre opdagede, hverdagslivet til med reklamer, slogans og mode.⁴

Udbytning og kommercialisering var de redskaber, USA tog tilflugt til i kampen mod den nye totalitære fjende, det kommunistiske Sovjetunionen, der i overensstemmelse med den herskende koldkrigslogik blev præsenteret som nazismens arvtager eller tvilling. Ligesom Eng-

land og Frankrig og en række andre europæiske lande i 1800-tallet havde iscenesat sig selv som værende engageret i en civiliserende mission i de tilbagestående kolonier, så præsenterede USA sig som bolværk mod den kommunistiske virus, der truede med at sprede sig ud over verden. Vesteuropa blev derfor bombarderet med propaganda om det moderne liv *American style*. Hollywood blev hele den vestlige verdens nye drømmefabrik; i blade, tidsskrifter, radio, film og tv-serier blev det nye moderne liv med scooter, jukebox og jeans vist frem. De generationer, som voksede op på det tidspunkt, var vidner til den spæde start på det, der i dag er en fuldt udviklet og næsten altomfattende billedkapitalisme, hvor slogans, brands og jingles indhyller den enkelte i en form for accelereret billedliggjort vareris, der gør det umuligt at se frem for sig og forestille sig noget andet. Da de var i eksil i Los Angeles, oplevede Max Horkheimer og Theodor W. Adorno på nært hold, hvorledes den symbolske produktion gennemgik en voldsom forvandling, der resulterede i skabelsen af en kulturindustri, der spyttede ideologi ud på samleband og annullerede det selvbevidste subjekt: "De mekanisk differentierede produkter [viser] sig i sidste ende altid at være ét og det samme. [...] Det, kendere diskuterer som fordele og ulemper, tjener kun til at forevige skinnet af konkurrence og valgmulighed."⁵

Konsekvenserne af den udvikling, som bl.a. Adorno og Horkheimer redegjorde for, var omfattende, ikke mindst for den eksperimenterende kunst, som i stadig stigende grad oplevede at blive uskelnelig fra de nye produkter og billeder. Med overgangen til en fuldt industrialiseret vareproduktion, også i den kulturelle sfære, forsvandt de sidste rester af subjektivt nærvær, og selv kunstværket tenderede til at blive en tom

skal. Adorno og Horkheimer så med største bekymring på dette fænomen. Andre forholdt sig mere afslappet til situationen. Andy Warhol omfavnede decideret tingsliggørelsen. Med Warhol, the Factory og popkunsten forvandlede kunstneren sig til en reklamemand og praktiserede en umiddelbar og næsten naiv appropriation af hverdagsobjekterne og massekulturens billeder. Popkunstneren omfavnede de mediedupliserede billeder og forvandlede populærkulturens flygtige former til kunst og forskød derved højkulturens indskrænkende imperativer. Som Warhol formulerede det: "Popkunstneren laver billeder alle der går ned ad Broadway kan genkende med det samme – tegneserier, herrebukser, stjerner, badeforhæng, køleskabe, colaflasker – alle de fantastiske moderne ting."⁶ Med Warhols Campbells-dåser og Coca Cola-flasker blev kunstværket formelt identisk med varen. Vareobjekt og kunstværk blev uskelnelige, og tingsliggørelsens uundgåelighed blev forsøgt naturaliseret. Selvom Warhols *cool* affirmation af den nye forbrugskultur var ekstrem, så var 1960'erkunsten generelt kendetegnet ved en nysgerrighed over for det nye liv og alle de nye *gadgets*, der dukkede op og kom til salg. Denne nysgerrighed er tydeligt til stede i retrospektiv i såvel popkunst, minimalismen, happening såvel som fluxus.

I et avantgardehistorisk perspektiv er forskellen mellem den historiske avantgarde og 1960'ernes og 1970'ernes neoavantgarder således evident: den radikale ikonoklastiske retorik, der satte sit præg på såvel dada som surrealisme og den russiske avantgarde er ikke rigtig til stede i neoavantgarden, hverken i popkunsten, i minimalismen eller i fluxus. Ligesom den heller ikke findes i tidsskriftsprojekter som *Victor*

B. Andersen's maskinfabrik. Det var derfor, fordi den direkte forbindelse mellem kunstnerisk eksperiment og politisk engagement, Peter Bürger i sit banebrydende avantgardestudie, *Theorie der Avantgarde*, afviste neoavantgarden som en institutionalisering af mellemkrigstidens avantgarde og karakteriserede neoavantgarden som en farceagtig repetition af den historiske avantgardes heroiske fallit.⁷ Forskellen mellem 1960'ernes og 1970'ernes eksperimenterende kunst og så den historiske avantgarde var ifølge Bürger, at angrebet på kunstinstitutionen og dens konventioner fandt sted inden for institutionen efter Anden Verdenskrig som en form for institutionaliseret dissens. Selvom der ikke er tvivl om, at Bürger går for langt i sin blanke afvisning af neoavantgarderne, som bl.a. Hal Foster og Benjamin Buchloh har påvist, så formår han ikke desto mindre at pege på de store forandringer, som kunsten gennemgik på dette tidspunkt som et led i fremkomsten af konsumsamfundet.⁸ Afstanden mellem den eksperimenterende kunst og på den ene side kunstinstitutionen og på den anden side markedet blev forsvindende lille og besværliggjorde det politiske engagement, som de historiske avantgardebevægelser havde været kendetegnet ved. I stedet for at gå til frontalangreb på kunstinstitutionen og det nye konsumsamfund, som eksempelvis dada og surrealisme i sin tid havde gjort det, så forholdt de forskellige neoavantgarder sig ironisk-affirmativt til den nye massekultur og tog afsæt i de nye genstande og objekter. Hvor surrealistene stadigvæk havde mulighed for at tematisere sporene efter håndens arbejde i den enkelte vare, var fluxus og popkunst på en anden måde nødsaget til at arbejde med overflader. Selvom ready-maden inspirerede, var det svært at knytte forbindelse til

den historiske avantgardes produktionsparadigmer, de var simpelthen ikke længere til rådighed i 1960'erne: surrealismens tilfældige møder samt den russiske produktionskunsts drøm om socialistiske objekter og en massekultur karakteriseret af lighed og kreativitet stod uden for rækkevidde. Der var ikke længere noget frirum hinsides varelogikken. De utopier, som mellemkrigstidens avantgarder i særdeleshed dada og den sovjetrussiske avantgarde-forfulgte, er ikke længere troværdige. I stedet får vi en art kompliceret medskyldighed.

Det var så at sige udgangspositionen for alle 1960'ernes og 1970'ernes mere interessante kunstneriske praksisser, hvad enten det var popkunst, fluxus, situationisme eller *Victor B. Andersen's maskinfabrik*. Forskellen mellem de enkelte projekter bestod i, hvordan man forholdt sig til denne situation. Hvor Situationistisk Internationale desperat og mod alle odds forsøgte ikke blot at fortsætte, men decideret radikalisere mellemkrigstidens avantgardeprojekter i et altomfattende kritisk udfald, der skulle revolutionere skuespilsamfundet og ophæve kapitalismen, der arbejdede *Victor B. Andersen's maskinfabrik* ironisk-affirmativt med det kapitalistiske samfund, åbnede cafeer og etablerede et forlag.⁹ I avantgardeteoretisk perspektiv fremstår *Victor B. Andersen's maskinfabrik* derfor på linje med eksempelvis popkunst og minimalisme, i den forstand at de ikke var involveret i et direkte angreb på kunstinstitutionen.

For situationisterne var sagen klar: "Et eneste arbejde er tilbage: at genskabe samfundet og livet på et andet grundlag!"¹⁰ I modsætning til Situationistisk Internationale var *Victor B. Andersen's maskinfabrik* kendetegnet ved en tvetydig forholden sig til kunstinstitutionen,

kunstmarkedet og kapitalismen. Mens situationisterne ekskluderede de medlemmer, der var udøvende kunstnere og forsøgte at befri politisk praksis fra kunstobjektet og enhver spektakulær performativitet, så tog fluxus udgangspunkt i de nye objekter for at forstyrre vareproduktionens kulturelle logik og synliggøre upåagtede hverdagslivsmønstre. I begge projekter var missionen at mindske afstanden mellem kunst og liv; hos situationisterne skulle enhver specialiseret aktivitet overskrides til fordel for en altomfattende revolutionær livsstil, der var uforenelig med det bestående, som det med en karakteristisk situationistisk hyperbol blev formuleret: "Revolutionen skal genopfindes, det er sagen!" Med *Victor B. Andersen's maskinfabrik* derimod drejede det sig i stedet om at indramme små semiautonome og banale aktiviteter, som alle og enhver kunne deltage i.¹¹ Det bliver også forbindelsen til kafekulturen, hvor alle bliver en performer, der iscenesætter sig.

Den tunge og bombastiske retorik, der både prægede de mere 'hemmelige' og radikale projekter som Situationistisk Internationale i 1960'erne, men som også var til stede i den dominerende mere traditionelle venstreorienterede kunst i 1970'erne, er ikke til stede i *Victor B. Andersen's maskinfabrik*, og hvis den er til stede i enkeltbidrag, så opvejes den af de mange andre bidrag, der er lette, legende og ironiske, og ophæves af de mange annoncer. Der er således langt til både situationisternes stort anlagte, men meget præcise analyser af den samtidige kapitalismes former i både øst og vest og til 70'er-kunstens socialrealistiske arbejdsløshedsdigte og antiatomkrafttirader, ligesom den universitetsmarxisme, der trivedes i mange af de lokale akademiske tidskrifter i Danmark, heller ikke kommer til udtryk i *Victor B. Andersen's*

maskinfabrik. I forhold til disse mere klart bestemmelige positioner, fremstår tidsskriftet *medskyldigt*. Det udfordrer de klare grænser mellem kunst og reklame, accepterer ikke distinktionen og lader pudsige billeder opstå på tværs af denne skillelinie.

Den tvetydighed, der karakteriserer *Victor B. Andersen's maskinfabriks* attitude over for den samtidige kapitalisme, hverdagsliv og kunstinstitution, kommer eksemplarisk til udtryk i titlen på tidsskriftet: "Victor B. Andersen's maskinfabrik". Det er vitterligt en pudsig titel på et kunsttidsskrift, dengang og i dag. Det er uklart, hvad det betyder. Er det navnet på tidsskriftets sponsor, er det en form for firmablad, vi har med at gøre? Den traditionelle fisefornekke afstandtagen til en kunstekstern kontekst er her erstattet af en tilsyneladende fuldstændig overgivelse til en obskur maskinfabrikant fra provinsen. Hvis altså han vel at mærke overhovedet eksisterer? Som navnet på tidsskriftet illustrerer er projektet kendetegnet ved et ironisk-affirmativt forhold til kapitalismen. Det kommer også til udtryk i alle annoncerne i tidsskriftet. Annoncer for bl.a. møbler, øl og reklamebureauer. Og det vel at mærke i et kunsttidsskrift. Og så selvfølgelig reklamer for cafeerne og udgivelserne fra Forlaget Sommersko. Men ikke nok med, at der er annoncer i *Victor B. Andersen's maskinfabrik*, det traditionelle forhold mellem annoncer og artikler og kunstneriske bidrag nedbrydes i en sådan grad, at det kan være svært at afgøre for læseren, om vedkommende ser på en 'rigtig' annonce eller en fordrejet sådan.

På den måde står *Victor B. Andersen's maskinfabrik* i direkte forbindelse med avantgardetraditionen, der altid har været kendetegnet ved en interesse for massekulturen. Som bl.a. den tysk-amerikanske litte-

raturhistoriker Andreas Huyssen har redegjort for, har der hele tiden været en direkte forbindelse mellem avantgarden og massekulturen. Avantgarden var netop ikke det eliteprojekt, som dele af avantgarde-teorien har tenderet til at forvandle den til; avantgarden var derimod et kunstnerisk og politisk projekt, der satsede på at revolutionere hverdagslivet og derfor problematiserede modsætningen mellem højkultur og populærkultur, mellem det nye og det gamle, mellem kunst og politik, mellem sandhed og ideologi.

Og så er der den alt andet end entydige adresse: Ringkøbing. Et eksperimenterende kunstitidsskrift fra Ringkøbing? Denne alt andet end entydige adresse – udgives tidsskriftet virkelig i Ringkøbing? – problematiserer forholdet mellem centrum og periferi, og mellem kunst og forretning. Adressen sammenkæder det det eksperimenterende og meget åbne tidsskrift med en mindre jysk provinsby –. Denne sammenkædning af organisatorisk struktur, periferi og nationalstatskartografi effektuerer mindre en stabilisering af betydningen end den får den til at vibrere.

Det forholder sig på lignende måde med navnet på tidsskriftet: “Victor B. Andersens Maskinfabrik”. Maskinen, fabrikken, det håndgjorte, en venligt parodierende tone, hverken futuristernes frembrusende lokomotiv eller marxismens revolutionære dampmaskine, men en gammelmodig maskine, menneskeliggjort af navnet: Victor B. Andersen. Det hele har et meget personligt præg, selv skrivemaskineskriften. Forholdet mellem annoncer og kunstnersider, digte og visuelle bidrag er ikke evident, er kunstnerne og deres tekster og billeder eksempelvis også en form for varer, som maskinfabrikanten Victor B. Andersen sæl-

ger? Relationen mellem den eksperimenterende og fordrejende tilgang til annoncer, nogenlunde almindelige reklamer og de kunstneriske signaturer forbliver uklar, og tidsskriftet fremstår som en iscenesættelse af et netværk af konceptuelle paradokser og strukturelle modsætninger.

Som det fremgår var projektet *Victor B. Andersen's maskinfabrik* kendetegnet ved modsætninger. Tidsskriftet deltog med andre samtidige kunstneriske praksisser i nedbrydningen af forestillingen om det op-højede, unikke kunstværk, af det ekspressive kunstnersubjekt og det enkelte mediums sakralitet. Kunstobjektet blev på forskellig vis bearbejdet og forsvandt næsten eller blev uskelneligt fra annoncer i *Victor B. Andersen's maskinfabrik*.

Projektet var således kendetegnet ved en retorisk glidning mellem en pro- og antikapitalistisk retorik, der var en effekt af en følelse af frigørelse fra ældre former for social kontrol i perioden, hvor den moderne massekultur blev skabt og behov for modstand mod tidligere kunstneriske praksisser, der højstemt dyrkede kunstneren, dennes 'dybe indre' og det isolerede kunstværk. Denne tvetydighed er et tegn på fremkomsten af en ny social virkelighed, hvor kunstens vilkår og dens mulighed for kritisk effektivitet blev svækket. Det er derfor, jeg skriver, at det er svært at bestemme projektets kritiske kant. Med deres fokus på cafeliv og forbrug synes *Victor B. Andersen's maskinfabrik* på den ene side at indfri en frembrusende kapitalistisk økonomis ønsker. På den anden side kan projektet lige så godt tages til indtægt for udviklingen af en kritisk performativ strategi, som fordrejede det kapitalistiske markedes krav, afviste behovet for genkendelige identiteter

og undergravede den borgerlige finkultur gennem fremførelse af såvel banale som eksperimenterende og pudsige handlinger.

Overordnet betragtet synes det i dag klart, at 1960'ernes og 1970'ernes eksperimenterende kunstnere udviklede en decentraliseret kunstproduktion, som, idet den rettede fokus på hverdagslivet og udstyrede beskueren med en aktiv rolle i den kunstneriske skabelsesproces, paradoksalt nok syntes at opfylde et ekspanderende kapitalistisk systems behov for en mere fleksibel produktion og reelt derved bredte fremkomsten af postfordismen. Forbindelsen mellem 1960'ernes og 1970'ernes eksperimenterende kunst og kontrolsamfundets neomanagement med dets fokus på autenticitet, netværksstrukturer og selvstyring kaster en skygge på projekter som *Victor B. Andersen's maskinfabrik*, en skygge som det er nødvendigt at tage seriøst, hvis vi ønsker at formulere et modstandsparadigme, der er på højde med den samtidige kapitalismes biopolitiske administration af livet og televisuelle orkestrering af den menneskelige bevidsthed.¹² Situationen er nemlig den, at 1960'er- og 1970'er-kunstens kritik af fordismen – af dens undertrykkelse, arbejdsdeling og inautenticitet – er blevet gennemført i karikeret form som krav, snarere end som mulighed. Nu *skal* man realisere sig selv for at eksistere. Forandringer i produktionsforholdene har endnu engang muliggjort et nyt liv. Takket være mobiltelefoner, e-mail og bærbare computere behøver vi ikke længere møde op på arbejde, men kan arbejde alle mulige steder. Spørgsmålet er imidlertid, om de heldige, som kan arbejde derhjemme eller på stranden, i lufthavnen eller på hotelværelset – de uheldige slider med flere jobs bare for at holde sig ovenpå eller er, som millioner

i den såkaldt tredje verden, simpelthen overflødige i kapitalens akkumulationsproces! – har realiseret absolut arbejderkontrol eller i virkeligheden er fuldstændigt underkastet kapitalens abstrakte kommando og befinder sig i en fabrik uden vægge.¹³



Noter:

- ¹ Paul Willis' analyse af arbejderungdommens rockere og borgerskabets hippiebørn er eksemplarisk for de tidlige Cultural Studies, jvf. *Profane Culture* (London: Routledge & Kegan Paul, 1978).
- ² Walter Benjamin: "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder" [1936], oversat af Jørgen Holmgaard, *Kulturkritiske essays* (København: Gyldendal, 1998), pp. 129-158.
- ³ Den franske filosof og æstetikteoretiker Paul Virilio går så langt som til at sige, at videnskab, medier og krig efter Anden Verdenskrig smeltede sammen i et militær-industrielt kompleks, der medvirkede til, at det menneskelige liv i stigende grad blev tomt for indhold, at erindringer og historie blev suspenderet. Ifølge Virilio forårsagede hastigheden, hvormed de nye repræsentationsteknikker producerede og cirkulerede billeder, en annullering af rum og truede derfor med helt at opløse det sociale. Selvom der uden tvivl er noget forfaldshistorie over Virilios beskrivelser, så står det ikke desto mindre klart, at der skete nogle afgørende ændringer med den visuelle og verbale kultur på dette tidspunkt. Se eksempelvis Virilios analyse i *L'insécurité du territoire* [1976] (Paris: Galilée, 1993).
- ⁴ Jvf. Henri Lefebvre: *Critique de la vie quotidienne I: 2e édition* (Paris: L'Arche Éditeur, 1958).
- ⁵ Max Horkheimer & Theodor W. Adorno: *Oplysningens Dialektik. Filosofi-*

- ske fragmenter* [1944], oversat af Per Øhrgaard, (København: Gyldendal, 1995), p. 183.
- ⁶ Andy Warhol: *Popism: The Warhol '60s* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), p. 3. For en analyse af Andy Warhols praksis, se Thomas Crow: "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol", *Modern Art in the Common Culture* (New Haven & London: Yale University Press, 1996), pp. 49-65.
- ⁷ Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp, 1974).
- ⁸ Hal Foster: "What's Neo about the Neo-Avant-Garde", *The Return of the Real* (Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1996), pp. 1-32, Benjamin Buchloh: "Theorizing The Avant-Garde", *Art in America*, nr. 10, 1984, pp. 19-21, idem.: "The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde", *October*, nr. 37, 1986, pp. 41-52. For en diskussion af overgangen fra historisk avantgarde til neoavantgarde, se desuden Andreas Huyssen: "The Hidden Dialectic: Avantgarde – Technology – Mass Culture", *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1986), pp. 3-15.
- ⁹ For en analyse af Situationistisk Internationale, se min bog *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik* (København: Forlaget politisk revy, 2004).
- ¹⁰ "Communication prioritaire", *Internationale situationniste*, nr. 7, 1962, p. 23.
- ¹¹ "Instructions pour une prise d'armes", *Internationale situationniste*, nr. 6, 1961, p. 3.
- ¹² Jvf. Luc Boltanski og Eve Chiapello: *Le nouvel esprit du capitalisme* (Paris: Gallimard, 1999).
- ¹³ Det var Gilles Deleuzes formodning, som det kommer til udtryk i teksten "Efterskrift om kontrolsamfundet" [1990], oversat af Kasper Nefer Olsen, *Åndsindustri*, nr. 5, 1992, pp. 80-85.

Kunst, tidsskrifter og kunstitidsskrifter som kunst

Lars Kiel Bertelsen og Lasse Krog Møller

KUNSTITIDSSKRIFTER ER sædvanligvis ganske kedsomme-
lige; de er pædagogiske, formidlende, kommercielle (og
derfor som alt kommercielt potentielt korrupte), passivt
fremstillende og bedrevidende! Men der findes en anden slags tids-
skrifter, som i mangel af bedre kaldes kunstitidsskrifter, eller kunstner-
tidsskrifter, selv om de formentlig er tættere beslægtede med fæno-
mener som *Printed Matter*, *Zines*, *Artist Books* og *Mail Art*. Her tænker
vi på udgivelsestyper, der balancerer (eller forsøger at balancere) på
knivsæggen mellem formidling og kunstnerisk værk i egen ret; mellem
form og indhold; mellem genrens konventioner og genreoverskridel-
ser. Det er den slags udgivelser, vi vil skrive om i denne – indrømmet
– meget ufuldstændige skitse til en indkredsning af et fænomen, som
savner både en helt grundlæggende kunsthistorisk fremstilling (hvem
lavede hvad hvornår?) såvel som mere teoretisk refleksion over fæno-

menets kunstneriske implikationer, forbindelser og potentialer. Vi skal naturligvis med det samme indrømme, at vi langt fra er objektive sandhedsvidner, men tværtimod som redaktører af tidsskrifterne *[asterisk] og *Ark* engagerede producenter af netop den slags tidsskriftmateriale, vi gerne vil beskrive. Vi håber altså at vort erfaringsbaserede begær efter at reflektere over, hvad det egentlig er, vi foretager os, vil opveje fremstillingens stærkt tendentiøse karakter! Samtidig vil vi i denne sammenhæng begrænse feltet såvel historisk som geografisk ved først og fremmest at beskæftige os med nogle få, udvalgte skandinaviske samtidsksempler, selv om genren og dens historie helt sikkert fortjener at blive udforsket grundigere. Det håber vi at kunne gøre i en anden sammenhæng.

Kunstnertidsskrifterne, som vi i det følgende beskæftiger os med, har altså nogle formelle strukturelle ligheder med de kunstdidsskrifter, vi sædvanligvis støder på – *Kunstforum*, *Frieze*, *Louisiana Revy* etc. – ved i deres fortsatte periodiske publicering at henvende sig til en mere eller mindre fast kreds af abonnenter. Men herefter hører de formelle lighedstræk også hurtigt op. Kunstnertidsskrifterne er sjældent udformet med parametre som læsbarhed, håndterlighed, bekvemmelighed og relevans for øje. Tværtimod ser det ofte ud, som om den redaktionelle intention er at søge grænserne for, hvad læseren og formatet kan godtage og acceptere som værende et tidsskrift. Og for udgiverne af Kunstnertidsskrifter er den kommercielle interesse ofte til at overse. Det er, om ikke udfordringen af de sædvanlige kommercielle strukturer, så i hvert fald den redaktionelle uafhængighed heraf, kompromisløshe-

den, og muligheden for at forfølge redaktionelle idiosynkrasier, der er det bærende argument for udgivere af kunstnertidsskrifter.

Også i kunstnertidsskriftets udformning balanceres der mellem genres konventioner og genreoverskridelse. Generelt (så vidt som man overhovedet kan generalisere i et felt, der netop betoner undtagelsen, klarest udtrykt i tidsskriftet *Pist Prottas* insisterende forskellighed, en slags strategisk formel identitetskrise, der paradoksalt bliver tidsskriftets genkendelige *brand*), generelt altså, kan man tale om en genre, der undersøger og udfordrer tidsskriftets grundlæggende materialitet og stiller spørgsmål ved, hvad et tidsskrift egentlig (eller u-egentligt) er, eller ønsker at være, eller kunne tænkes at ville ønske at være, hvis ...

Her tænkes der således formelt og æstetisk over hvad pap, papir, skrifttype og hæfteklammer er for størrelser i verden; store spørgsmål om den rette placering af perforeringer, huller, syninger, partiel lak, kartonnage- og bogbinderarbejde drives *ad absurdum* for at skabe produkter, papirfiduser (som Peter Laugesen engang skrev om et nummer af ARK: "Den kan også bruges som ølbrik!"), der aldrig er set mage til i verden, og som måske kun bevarer den spinkle konceptuelle tilknytning til genre 'kunsttidsskrift' i kraft af, at produkterne periodisk udsendes til personer, der har gjort sig til abonnenter ved at indbetale et pengebeløb eller ved på anden måde at have gjort sig til en del af tidsskriftets broderskab.

Her må det heller ikke overses, at et meget væsentligt formelt træk ved tidsskrifter netop er perioditeten, som – skønt i sig selv aldeles imateriel – altså må regnes som et formelt konstituerende træk ved genre. Tidsskrifter *udkommer*, dvs. de udgives med en vis regelmæs-

sig eller uregelmæssig rytmisk puls, og det ligger derfor implicit i alle tidsskriftsudgivelser (selv de, der kun kommer med ét eneste nummer, og der er en del – Statsbiblioteket har i deres tidsskriftsamling en afdeling, der meget nøgternt og brutalt bærer betegnelsen *dødfødte tidsskrifter*), at *der kommer mere*. I denne serialitet er der så at sige indgået en kontrakt mellem afsender og modtager, hvor begge parter ved og har forventning om, at der kommer mere. Oftest ved begge parter ikke nøjagtig hvad eller hvornår, blot dette, at der kommer mere fra samme, en lignende, eller nogen gange en helt anden, skuffe. – Og denne forventning om *mere*, om fremtidige numre til et stadigt kompletterende eller forvirrende og opbrudt værk, må tænkes at være noget af det, der er særligt appellerende for producenter af og modtagere af et kunstnertidsskrift.

Det periodiske er derfor også eksemplarisk for en særlig moderne seriel åben værkforståelse; og kunstudsskriftet som kunstnerisk form er et værk, der bestandigt folder sig ud, forskyder sig, kommenterer sig selv. Jubilaren *Pist Protta* kan igen tjene som eksempel (og altid forbi- lede): I jubilæumsnummer 60 *Undskyld*, beklager, berigtiger og retter redaktionen i tidens mode sine tidligere ”fejl” retrospektivt, hvorved den i samme åndedrag naturligvis stedfæster dem som kunst. Her oplever vi fx, hvordan der på næsten 20 års distance græmmes over ombyttede ark; at et sølvfarvet tillæg ”er så småt og ligeegyldigt, at det alt for ofte bliver væk” eller om nummer 34-45 (og her er tale om et næsten kanoniseret mesterværk i dansk kunst(tidsskrift)historie), ”at der ikke var noget indhold!” Det var der for så vidt heller ikke, for arbejdet med formen havde så at sige fortrængt indholdet på helt bogstavelig

vis, idet nummeret bestod udelukkende af hæftede omslag til fiktivt projekterede (eller i hvert fald aldrig realiserede) temanumre af *Pist Protta*. Af alle de artikler og kunstbidrag, jeg i mit liv har læst og set i kunsttidsskrifter, står de, jeg *ikke* har læst og set i *Pist Protta* 34-45, stærkest i min erindring; de lyser i kraft af imaginationen, der bæres af noget så banalt som farvetrykt karton (siger den af denne artikels forfattere, der er bæret over at være tilskrevet et bidrag om 'Udvalgte stereogrammer' i det (næsten) ikke-eksisterende *Pist Protta* nummer 44).

I foråret 2006 udgav Jan Bäcklund i et meget lille oplag, og formentlig ganske ubemærket, de foreløbig tre første numre af tidsskriftet *Extravaganter (Breviarum till Regelboken)*. I Bäcklunds kendte burlesk-encyklopædiske pan-skandinaviske svensk-danske tekstsprog (når det da ikke foregår på polsk!) behandler tidsskrifterne så forskellige emner som partikelfysik og ørevoks, politisk kunst og søvnens videnskab. De tre udkomne numre ser på ingen måde umiddelbart tilforladelige ud. Som det første falder det den potentielle læser i øjnene, at tekstbilledet er sat med gotisk skrift. Endda ikke den lettest læselige gotiske skrifttype. Og som det næste iagttages det, at de tre numre bærer dateringer, der umiddelbart må være vanskelige at godtage; lad gå at 3. hæfte er dateret d. 1. april 2004, men at nr. 1 og 2 bærer datoerne 1. april 1865 og 15. september 1733 vækker for alvor læserens mistanke om, at vi her er vidne til noget, der adskiller sig fra, hvad der ellers godtages og accepteres som genkendelige formater for et moderne tidsskrift. Ifølge Bäcklund selv er ideen med det anakronistiske gotiske tekstsnit ønsket

om at se teksten selv som et billede, samt ønsket om at nedsætte læsehastigheden: ”Folk læser alt for meget og alt for hurtigt” (Bäcklund citeret efter hukommelsen).

Extravaganter repræsenterer på den måde en lang tradition for udmattelsesgenererende tekstuel friktionsmikrologi, sådan som det også kendes fra Bäcklunds kollega og åndsfælle Jørgen Michaelsen, som blandt andet i *Månedsskrift for Kunst og Kunstrelateret Materiale* og andre periodiske udgivelser har udfoldet en bestandigt muterende pseudoakademisk skrift som kunstnerisk stof med sin helt egen formelle kvalitet og *timbre*, ligesom der sikkert ville kunne trækkes historiske forbindelseslinier i retning af Østrig-Ungarsk mellemkrigskultur, fx Robert Walsers mikroskrift og Franz Kafkas forsvindingsæstetik. Den patafysiske tradition i moderne kunst er også en vigtig ressonansbund for disse projekter, der således er i familie med de største (og de mindste!) apokryfe og emblematiske-mysticistiske ånder i europæisk kulturliv.¹

Tidsskriftet *Referat* kan måske dårligt beskrives som et tidsskrift, og muligvis definerer det heller ikke sig selv som et sådant. Det besidder dog tidsskriftets periodiske egenskaber, idet det opererer med en abonnementsordning og en fortløbende serialitet. Tidsskriftet består af en kuvert med som oftest 3-6 A4-sider, der punktvist optegner et referat fra et møde, der angiveligt har fundet sted på en café el. lign. Mødedeltagerne, forplejningen, og dagsordenen oplistes indledningsvist. Således fremgår det, at personerne Christian, Søren, Tommy, Emil W og Emil L fredag d. 9. marts 2007 kl. 15.30 – 17.00 har afholdt et møde

på Café Petersborg i Bredgade, Kbh., hvor forplejningen var æblekage med creme fraiche + fløde og kaffe. I referatet fra dette møde kan læses, at en lang række dagligdags og trivielle emner har været under behandling; bl.a. Portugal, mælkeprodukter, flerkoneri, Cosby og Co. og ikke mindst *Referat* selv. Her spekulerer mødedeltagerne over muligheden for, at *Referat* i virkeligheden kun har én eneste abonnent, der benytter en række forskellige dæknavne og -adresser. – En tanke, der vel i virkeligheden har strejft de fleste redaktioner af små undergrundstidsskrifter, og som har sin helt egen, særlige tillokkelse: skrumpningen af abonnent-subjektet til en singularitet, der modsvarer redaktionssubjektets kollektive identitet.

Retro- og anakronismerne trives i øvrigt som aldrig før for tiden, og det er ikke kun gotiske ekstravagancer, men et kulturelt udtryk for tidens intense interesse for *formen-som-indhold*, der taler her. En række af de tidsskriftsfænomener, vi beskriver her, dyrker anakronistiske marginalformer (foreningsreferatet som i eksemplet ovenfor, eller det seneste nummer af *[asterisk], der kærligt parafraserer boligforeningsbladet som genre eller forskellige varianter af den folkeoplysende pamphlet; alle former, der trives i bureaukratiske miljøer, hvorfor en række af tidsskrifterne og deres redaktører da også dyrker kunstnerisk bureaukrati som deres adels- og vandmærke. Kunstneren som kommisær, forvalter eller sekretær, hvilket på den ene side forbinder projekterne med dele af den systemorienterede og 'algoritmiske' tradition inden for visuel og litterær konceptkunst (fx Perec og Oulipo) og på den anden side forbinder projekterne med hermetiske videnskaber, der har et vist

før-moderne islæt (vi må ikke glemme, at den bureaukratiske sekretær er den, der vogter over hemmelighederne, *secret*). – Og ganske ofte er disse tidsskrifter også selv mere eller mindre hemmelige ...

Som udgivere af kunstitidsskrifter er vi naturligvis helt bevidste om, at det er en meget smal offentlighed, vi opererer i og henvender os til (selv de "største" kan næppe mønstre mere end 2-300 abonnenter). Af samme grund bekymrer redaktionerne sig sædvanligvis ikke nærværdigt om læsersegmenter, modtager-interesser og den slags, og der udspiller sig derfor pudsige scenerier, når den brede offentlighed fra tid til anden mere eller mindre utilsigtet opdager kunstitidsskrifterne. Fx husker den ene af denne artikels forfattere at have overværet en dagbladsjournalists interview med den anden af denne artikels forfattere, vist nok i anledning af ARK's modtagelse af prisen som Årets Kulturtidsskrift i 2003. Dagbladsjournalisten kunne ikke skjule sin åbenlyse undren over at et tidsskrift havde eksisteret i Århus i 10 år, uden at hverken han eller hans avis havde vidst noget om det. Dette siger naturligvis mest om dagbladenes blaserthed og generelle fokus på begivenhedskultur. Men enkelte gange hænder det som sagt, og oftest til stor overraskelse for redaktionen selv, at en udgivelse bryder igennem til en bredere offentlighed. Som et eksempel på dette tjener, igen, *Pist Protta*: I tidsskriftets nr. 19, fra 1991, publicerede redaktionen "med tilladelse fra *Vanitas Danmark* (sic)" en fiktiv top-100 liste over "nulevende danske billedkunstnere med højeste indtjening på billedkunstnerisk virksomhed i 1990." Historien blev fundet og ukritisk videreføret af pressen, og snart efter blev *Pist Protta* nr. 19 nærlæst meget

nøje rundt omkring på landets skattekontorer. En del af kunstnerne på listen følte sig meget pikerede over at optræde på denne fiktive liste. En af dem forlangte et dementi fra redaktionen bragt i det følgende nummer. Det tjener redaktionen til ære, at den bragte det ønskede dementi – dog først 16 år senere i *Pist Protta* nr. 60.

Et eksempel på at redaktører også kan søge at operere i det ukendte, når bidrag til tidsskriftet skal indhentes, er det Malmö-baserede tidsskrift *Publikation*(). I årene mellem 2001 og 2003 har *Publikation* () udgivet ikke mindre end 91 numre. Alle numrene er i det samme format, A5-hæfter, men hvert nummer er udformet af forskellige bidragydere; nogle numre har karakter af et egentligt udstillingskatalog, andre repræsentative øvre-hæfter, og i atter andre er formatet brugt som ramme for et kunstnerisk projekt. Udgangspunktet for *Publikation* ()'s indhentning af bidrag til tidsskriftet har været, som redaktionen selv beskriver det, ”en dominolignende metode”, hvor redaktionen til en start har inviteret en række bidragydere fra sin egen kendte kreds. Disse første bidragydere har så igen inviteret en række bidragydere fra deres kreds og så fremdeles. Således bliver tidsskriftet – udover sine fysiske udgivelser – på én og samme tid til et fællesskabsetablerende forum og en slags kortlægning over en række forskellige mindre og ellers uforbundne fællesskaber. Mange redaktioner af små tidsskrifter genkender utvivlsomt, hvordan der ved gennemgang af abonnementsarkivet henfalder til spekulationer over, hvem den og den abonnent mon er, og fx også om to abonnenter, der, formentlig helt tilfældigt, bor på den samme gade, blot to husnumre fra hinanden, overhovedet kender

hinanden? – Og om man skulle overveje at spørge dem om det? De små kunsttidsskrifter har faktisk, i kraft af deres subkulturelle klub-karakter, mulighed for at gøre den slags.

På den måde forbinder *Publikation* () og andre af de tidsskrifter, vi her har introduceret, sig med en dominerende tendens til mikro-social plastik inden for samtidskunsten, som man også ser udfolde sig omkring undergroundgallerier, netfora og diverse alternative urbane udfoldelser på gader og stræder. I et offentlighedsteoretisk lys er spørgsmålet naturligvis, om disse kulturelle praksisformer er udtryk for symptombehandlende erstatninger for tabet af en *rigtig* borgerlig kulturel offentlighed, eller om de tværtimod er udtryk for etableringen af helt nye offentlighedsformer, der går på tværs af hidtidige kulturelle logikker. Dét spørgsmål foregiver vi ikke at have svaret på (selvom alene det faktum, at mange af tidsskrifterne ubesværet beskæftiger sig med emner, man ikke normalt ville kalde kunst, antyder det). Lige så små og lokale de fleste af disse udtryksformer forekommer, lige så oplagt er det, at de under de rette omstændigheder rummer potentialet til at vokse sig endog meget store og ligefrem globale, sådan som det netbaserede fænomen *Yellow Arrow* er et eksempel på. Det gælder formentlig også de tidsskriftformater, vi her har beskrevet, om end de fleste af redaktionerne hylder en vis minimalistisk linie, hvad angår abonnentskare og oplagstal.

Less is More!

Henvisninger:

Pist Protta (1981-) red.: Jesper Fabricius, Åse Eg Jørgensen og Jesper Rasmussen. www.spacepoetry.dk

Ark (1994-) red.: Klaus Marthinus Christensen, Lars Kiel Bertelsen og Steen Hammershøi Andersen. www.arkmappen.dk

* [*asterisk*] (2002-) red.: Mathias Kokholm, Lasse Krog Møller og Anders Visti. www.forlagetasterisk.dk

Publikation () (2001-) red. Susann Rønnertz og Annelie Nilsson. www.rollon.net

Referat (2006-) red. ? www.unik-ferie.dk/referat.htm

Extravanger (*Brevarium till Regelboken*) (2006-?) red.: Jan Bäcklund.

Månedsskrift for Kunst og Kunstrelateret Materiale (1994-99) red. Jørgen Michaelsen, Anja Franke (et.al?)

Og så er der også dem, vi ikke nåede at skrive om, bl.a.:

Mutér, Gas, Victor B. Andersen's maskinfabrik, N55, Copenhagen Free University, Fabrik, Plum Velvet og mange flere.

Noter:

- ¹ Se i denne sammenhæng fx Camilla Paldam: "Akkumulerede afvigelser - Jørgen Michaelsen og patafysikken" in *Vdr. Jørgen Michaelsen, Grey Monad Matter 2006* og Jan Bäcklund: "Ideogram, kryptogram, miniature og interlineatur", in: *Passage*, nr 25, 1997.

Artiklen er trykt første gang i Hvidbog, om kulturtidsskriftet (2007).

Poesifestival

Verbale Pupiller er en international festival for ny poesi. Oprindeligt funderet i et skandinavisk felt, om end vi bestræber os på ikke at lade os begrænse af geografien. Det gør poesien ikke, den bevæger sig. Det ny kan ligeledes ikke fikseres, men er at forstå som en kontinuerlig bevægelse, poesiens bevægelser fra én diskurs til en anden, mellem andre medier og kunstarter, mellem tanke og objekt, eller ganske enkelt mellem mennesker... Hvad er poesiens situation og position i samtiden, hvad påvirkes den af og hvad påvirker den. Disse størrelser og spørgsmål behandles ved denne lejlighed.

Derfor formuleres dele af Verbale Pupiller også selvstændigt som en udstilling, en bogmesse og et seminar, byder på koncerter, performances og en mængde andet. Alt sammen er et forsøg på at udvide samtalen – gøre den vid – omkring den kunst og litteratur der ofte betragtes som smal.

Nogle af de deltagende digtere vil besøge Forfatterskolen i Køben-

havn, hvor de vil læse op ved et offentligt arrangement og deltage i undervisning på skolen. Derudover vil Århus Universitet afholde et seminar hvor poesens situation og position behandles i dialog med de litterære studier. Desuden vil der være en række begivenheder på Århus Kommunes Biblioteker som ligger i forlængelse af festivalen. Omkring 40 digtere præsenteres på festivalen af festivalen. Derudover vil de udstillende forlag præsentere sine udgivelser og endnu et antal forfatter og kunstnere.

This is the news: Charles Bernstein

Martin Glaz Serup

En krøllet hvid kasket, en energisk stil, en næsten maskinel monologisk glathed og samtidig så enormt imødekommende, Charles Bernstein, første gang jeg mødte ham, som også var første gang jeg så ham optræde og i det hele taget hørte om ham. Eller bed mærke i det. Det var til poesifestivalen *In the making* i København i 2001. Jeg havde så mange spørgsmål efter paneldebatten hvor han deltog og - særligt - efter hans oplæsning. Polyfoni, det blev der talt meget om i det Danmark der var interesseret i ny poesi dansk poesi, på det tidspunkt. Ursula Andkjær Olsen var debuteret med *Lulus sange og taler* året før. Bernstein havde læst op fra papkort af den slags talere og tv-quizhowværter bruger. Hver digt på hvert sit stykke pap. En af dem lød: "There's no business like no business like no business I know", læst langsomt op uden markeret humor, hvilket gjorde det sjovt, og denne alvor, alvorligt. Den linje gjorde dybt indtryk, jeg har svært ved at huske præcis hvorfor, men jeg synes at kunne høre den synge med så mange stemmer eller

spille på så mange tråde samtidig, den åbnede sig i MULIGHEDER. Vi talte om den linje hele vejen fra KafCaféen og til Bernsteins hotel der lå i Nyhavn. Kunne jeg få lov til at tale med ham, men det ville alle jo, jeg kunne få lov til at følge ham til hotellet, jeg anede ikke hvor det lå, men kunne vel spørge om vej undervejs, jeg sagde ja, prøvede også, undervejs, at agere guide, fortælle om Krinsen på Kongens Nytorv, om hvad Storkøbenhavnske studenter foretog sig der, det interesserede ham ikke, han talte om sin egen digtning, hvad det betød, hvordan det kunne udlægges. Foruden polyfoni talte vi også om poesi og politik, om måder poesi kan betyde på, vi talte vel indirekte om den nye sætning, snart var vi ved hotellet. Bernstein fandt hurtigt ud af at jeg ikke kendte vejen og spurgte selv om vej. Jeg havde på fornemmelsen at jeg havde husket linjen forkert indtil jeg for et par år siden genfandt den i digtsamlingen *Girly Man*, side 161, det er fra suiten Sign Under Test. Den serie er som et ekkorum, så mange stemmer samtidig, citerende, (selv)kritisk, (nær)lyttende. Den type digtning er måske nok et opgør med det Bernstein selv i et interview har kaldt "den der mainstream stemme-digtning", men den lever selv af sin stemme og Bernsteins er tydelig; den manifesterer sig via et temperament, en særlig sensibilitet og særlige interesser, en humor der gør at man monterer dette og dette og ikke dette, for eksempel, en forkærlighed for catchphrases, eufemismer og spidsfindige omvendinger. Bernsteins stemme er tydelig i et stykke som dette, der står længere nede på siden:

"The politics in a poem has to do with how it enters the world, how it makes its meaning, how its forms work in social contexts.

The politics in a poem is specific to poetry not politics.”

Bernstein har indeni og ved siden af sine digte, skrevet en lang række betydningsfulde essays og talks, hvor han behandler forskellige aspekter af poesiens politik; konkret, i læsning og anerkendelse af ikke mindst ekstratekstuelle, kontekstafhængige, interaktive og sociale elementer der er afgørende for betydningsproduktionen - i såvel som udenfor det vi sædvanligvis kalder for poesi, men hele tiden med det udgangspunkt at poesiens politik er specifik for poesien, ikke for politikken. Til *In the making* havde jeg det som de overgearede nyhedsværter Jack & Jill i den satiriske opera *Blind Witness News*, som Bernstein har skrevet librettoen til, frenetisk gentager de: “This is the news!”

Livets skønne, skæve gang. Om Morten Søndergaards forfatterskab

Stefan Kjerkegaard

”jeg har gaaet mig mine bedste Tanker til, og jeg kjender ingen Tanke så tung, at man jo ikke [kan] gaa fra den (...). Naar man således bliver ved at gaae, saa gaaer det nok.”

Søren Kierkegaard

Morten Søndergaard (f. 1964) er én af de forfattere, som man aldrig helt ved, hvor man har. Hans forfatterskab er i den grad præget af nysgerrighed og lyst til at lege og eksperimentere med det kunstneriske udtryk, ikke bare i litteraturen, men også i og med alle mulige andre former for litterære ud- og aftryk. Man kunne fx nævne det fine samarbejde med lydmergerne Schweppenhäuser / Thomsen med hvem Søndergaard bl.a. har lavet CDen *Hjertets abe sparkes sig fri* (2007). Som hos flere af sine forfatterkolleger, der også debuterede i 90'erne, fx Niels Lyngsø og Tomas Thøfner, er den kunstneriske drivkraft altid sat i forbindelse med en erkendelsesinteresse: Hvad er et menneske? Hvad er den menneskelige bevidsthed? Hvad er forholdet mellem kunst og teknik?

Indtil videre har Søndergaard udgivet 10 bøger i eget navn. Den seneste er den lille, eksperimenterende digtsamling(?) *må sort dreng*

dø ren?, der udkom på forlaget Arena (2009). Ud over disse bøger er der det pseudonyme samarbejde med hustruen, Merete Pryds Helle, under navnet Liv Mørk samt *Hypoteser for to stemmer* (1998) med føromtalte Thøfner. Desuden har Søndergaard været involveret i adskillige kunstneriske lydproduktioner, bl.a. med flere klassiske komponister, og han har siddet i redaktion for tidsskrifterne *Hvedekorn* og *Øverste Kirurgiske*. Kort sagt: Hvis man antager, at litteraturen har en puls i Danmark, så har Søndergaard stort set altid fingeren på denne.

To gange har Morten Søndergaard været indstillet til Nordisk Råds Litteraturpris. Første gang med digtsamlingen *Vinci, senere* (2002) og senest med *Et skridt i den rigtige retning* (2005). Som ordet *skridt* i sidstnævnte titel antyder, så beskæftiger Søndergaard sig ofte med det at gå, og i forfatterskabet finder man nok mange forskellige gangarter, kunstnerisk set, men man finder også altid en beskæftigelse med, hvad det vil sige at gå og at være gående. Man kunne pege på digtet ”Protagonistens irgang” fra debuten *Sahara i mine hænder* (1992):

Hvis du alligevel fortsætter
skal du gå til venstre og til venstre
og der er venstre og højre alle steder.
Til at begynde med er der måske et tomt rum.
Rummet er endeligt, eller rettere du tror
det er endeligt, for de fleste andre
rum du har kendt har været endelige.
Du er den første her.
Hvis du alligevel fortsætter

vil du sandsynligvis se at vejene deler sig.
Så ved jeg ikke mere.
Måske vil du grave lidt støv op,
fotografere stedet,
i tidens løb nedskrive hvad du ser.
Du vil fortsætte,
uden identitet eller smerte,
lidt længere.

Bevægelsen i digtet her, dets afsøgning af den skæve gang sammen med digtets muligheder, finder måske sin foreløbige forløsning i *Et skridt i den rigtige retning*, hvor et viltret langdigt som "Vademecum" aftegner en evolutionær, sproglig og ordspillende bevægelse fra abe til menneske, fra det førbevidste til det hyperbevidste. "Vademecum" er latin og betyder noget i retning af "gå med mig", men er også betegnelsen for en håndbog i lommeformat. Stort set alle betydninger af at gå er i gang i dette fantastiske digt. Man kunne tale om en slags sproglig improvisation henover Darwins billede af evolutionen med aben, der langsomt rejser sig og bliver menneske:

[...]

Og så rejser vi os og så går vi ud på gaden og ind i bussen og så sætter vi os. Så går vi på arbejde
og sætter os ved computeren, men den går ned, så efter et stykke tid går vi hjem
og lægger os, Så sover vi og så vågner vi. Og så får vi det forkerte

ben ud af sengen, og dagen
løber fra os, og solen står op og solen går ned og ikke omvendt.
[...]

Hvorfor er gangen så vigtig for Søndergaard, kunne man spørge? Et svar kunne være, at gangen er et af de vigtigste skridt på vejen mod en højere bevidsthed – læg her mærke til ordene skridt og højere. Som mennesker rejser vi os simpelthen op med tiden, evolutionens tid. Derfor kunne man sige, at Søndergaards kunst ikke kun interesserer sig for, hvad litteratur er, men i ligeså høj grad for, hvad bevidsthed er. Dette kunne også være den væsentligste årsag til den fundamentale nysgerrighed, man finder i forfatterskabet: Her er det ikke kun litteraturen, der er interessant, selvom det er den, der som regel er udgangspunktet. Eller som Søndergaard skriver i *Et skridt i den rigtige retning*: ”Måske er bevidstheden en fejl, evolutionen har begået,/ mens den var i gang med noget andet. Det må handle/ om at se tingene på en anden måde. Et sansende blik. Poesi: At/ kigge den anden vej, men se livet lige i øjnene.” (s. 22).

Niels Frank

Kristine Kabel

Det er kendetegnende, at en af de største priser Niels Frank har modtaget er for et ikke-skønlitterært værk – essaysamlingen *Alt andet er løgn* (2007) blev tildelt Georg Brandes-prisen 2007. Året efter kunne han dog også sætte Montanas Litteraturpris på hylden for sin seneste digtsamling *Små guder* (2008). Rollerne som digter, litterær essayist og poetologisk tænker glider fornemt sammen gennem forfatterskabet, hvor BEVÆGELSE er et nøgleord. Tilbage i 1980'erne stod de første værker frem som klart genkendelig poesi i en rensset, musikalsk minimalistisk forståelse (og forfatteren afviste dengang symptomatisk ordet *radiator* som poetisk ord, hvilket påvirkede den litterære debat op gennem 1990'erne og førte til titlen på Jan Sonnergaards debut).

Herefter skiftes ben og fra og med *Yucatán* (1993) og *Tabernakel* (1996) ses en mere afsøgende og kritisk litteratur, der for alvor foldes ud i de sammensatte værker *Livet i troperne* (1998) og ikke mindst *Første person, anden person* (2004). Her optræder både tidligere og

omskrevne tekster, noter, kunstteoretiske udkast, små historier, anekdoter, portrætter. KRITISK er i den sammenhæng et andet af forfatter-skabets nøgleord. Det handler om at undvige et fast mærkat, eller som Niels Frank selv har skrevet, så handler den form for litteratur alene om at relativere, afmaskere, få læseren til at betvivle. I samme ånde-dræt kan kritisk tænkning siges at beskrives: den handler om at skabe usikker grund ved aldrig at tale fra en selvsikker og tvivlfri position, men vælte ”enhver fundering omkuld, inklusive sin egen” (*Alt andet er løgn*: 249).

Et tredje nøgleord er PERSONLIGHEDER. Titlen *Første person, anden person* er en række, der kan forsætte og signalere en mangfoldiggørelse, ligesom det kan forstås grammatisk: jeg, du. Værket er et mangfoldiggjort jeg, men det er også et du, et menneske, læseren møder. Hvilket menneske vil du møde? Skal der udeledes en pointe af forfatterskabet er det også, at det kan du forhåbentligt ikke forudsige.

Det sammensatte og den poetologiske rettethed mod sig selv er allerede nu forladt, eller måske kan det mere præcist siges, at den ikke på noget tidspunkt har stået alene. SAMTALE er et fjerde nøgleord, og udover at forfatterskabet er kendetegnet ved tekster, der taler sammen, om sig selv og med et grundlæggende ønske om at indgå i en dialog med læseren og få denne til at udfordre sig selv, så er det i høj grad også et forfatterskab, der henvender sig om og til andre kunstnere. Det gælder særligt i to af de seneste værker, *Tak for i går* (2006) og *Små guder*. Hvor det første er fortællinger om andre kunstnere, er det sidste digte til andre unavngivne forfattere, især. Morti Vizki har tidligere optrådt hos Niels Frank, nu indledes et smukt digt: ”Først skulle du finde lyk-

ken i de grønne skove, / hvor ingen lykke gror, ingen træer. / Først...
Men der kom ikke noget Bagefter. / Først ikklædte du dig en uskyld,
en helt ny natur, / med barbermaskine og eyeliner og en stemme
/ der hele tiden røg ved siden af sig selv / på en meget sigende måde.
Først skulle sommerdagene / fyldes med brændenælder. Først skulle
du ligge / på stranden sammen med den anden dreng.

Andre mandlige forfattere som Henrik Nordbrandt, Claus Beck-Nielsen m.fl kan genkendes i de langlinjede digte, hvor jegets position samtidig skrives frem. En melankolsk livstræthed eller en træg hengiven sig til livets gang gennemsyrrer alle digtene: pikke, hospitaler, død, afslutninger er genkommende ord.

Trods stemningen i Niels Franks *Små guder* er der ingen grund til at tro, at det markerer en senhed og medfølgende stivnethed i forfatterskabet, afslutninger har aldrig været definitive lukninger, tværtimod. Så læserne kan nysgerrigt vente på den næste bevægelse fra en af dansk litteraturs intelligent reflekterende forfattere, der i øvrigt også var rektor for Forfatterskolen 1996-2002, hvor hans optagethed af amerikansk litteratur har påvirket flere yngre forfattere. Og så har Niels Frank modtaget andre priser end de oven for nævnte: Emil Aarestrup Medaillen 1995 og Otto Gelsted Prisen 1999.

Et sprog er ikke nødvendigvis et andet

Jakob Østergaard Nielsen

Det er formodentlig ikke noget tilfælde, at digteren Palle Sigsgaard figurerer på indersiden af sin første og eneste bog, *Glitrende støv danser*, fra 2007. Således optræder digteren (f. 1976) med en udstoppet ugle i sin højre hånd, og hvis man folder hele omslaget ud kan man tilsvarende se to kopulerende ræve og det hele vel at mærke udført i kunstneren Morten Scheldes sart rødlige streg.

Det interessante er dog ikke, at digteren figurerer på indersiden af sin egen bog, men at Sigsgaard derimod gør det som et fiktivt element i en tegning, skitse eller et maleri og ikke i egen høje, affotograferede person. I den forstand er digteren tilstede i sit værk, og i den forstand er han ikke tilstede i sit værk, og netop den produktive og gedigent tvivlende dobbelthed er også værkets væsentligste strategi.

For det skal straks siges, at der bliver tvivlet en ganske stor, grundig og imponerende del i Sigsgaards debutdigte. Således tvivles der fra værkets to indledende linjer:

”Det at jeg er hemmelighedsfuld og alene i bjergene
betyder ikke nødvendigvis at jeg er smugler”,

videre over 12 siders ambitiøs og omfattende kvindelig tvivl i værkets midte og frem til det afslutningsvist højest givtige og sindbilledligt tvivlende digt, ”Forsvunden hjem” (der i øvrigt og af Informations tidligere anmelder, Tue Andersen Nexø, blev gedigent fremhævet som et af 2007’s bedste).

I sine snakkesalige digte tvivler Sigsgaard således på langt det meste (og så væsensforskellige ting som bl.a. ødemarker, venlige mænd og huse), hvilket nødvendigvis også betyder, at det ikke er en konkret tvivl rettet mod den enkelte genstand, men i højere grad en abstrakt en af slagsen rettet mod alt det, der organiserer digtene selv; nemlig sproget. I forlængelse deraf er digteren blevet sammenlignet med 1960ernes hjemlige systemdigtere (bl.a. Inger Christensen og Hans-Jørgen Nielsen), men til forskel fra systemdigtningen har Sigsgaard ikke et egentligt kritisk ærinde i forhold til sproget som herskende ideologi og materiale, men nærmere en grundlæggende begejstring ved selv samme. Samtidig er der kontinuerligt også en distinkt, men underspillet og ironisk humor på spil i digtene, der sammen med deres specifikke snakkesalighed i højere grad slægter 1950ernes amerikanske New York School of Poets på og dermed digtere som hedengangne Frank O’Hara, James Schuyler og Kenneth Koch (og sidstnævnte leverer da også debutbogens indledende citat: ”My name is You”) og et spillevende og ganske poetisk koryfæ som John Ashbery.

I den forstand er der også tale om en overordnet og forholdsvis

konstruktiv tvivl, der i udgangspunktet er orienteret mod de konkrete forhold imellem sproget og verden, digtet og den omkringliggende virkelighed og de tilsvarende forhold imellem Sigsgaard selv, det *jeg* og den stemme, der taler i digtene, og det *jeg*, der i sidste ende beskæftiger sig med digteren (og hans digte). Således er det en helt grundlæggende åbenhed, der gør sig gældende i debutbogens 57 sider, der både gør brug af sproget og verden, men også de gensidige forhold imellem dem, og (netop) i krydsfeltet mellem de to og deres vidt forskellige niveauer kløgtigt befrugter hinanden. Det er her, at Sigsgaards digte for alvor bliver engagerende og relevante, og det er også her, at digtenes *jeg* og stemmeføring permanent (for)bliver specifik anonyme, men dog på en meget kollektiv, almen og højest inciterende måde.

Afslutningsvis skal det dog understreges, at Sigsgaard bestemt ikke står alene med sin amerikanske fascination herhjemme, men det er givet, at han er den debuterende digter, der de senere år har fået mest ud af efterkrigstidens eksperimenterende og avantgardistiske, amerikanske tradition og den tilsvarende bølge, der i starten af 2000'erne skyllede ind over de yngre og yngste litterære miljøer herhjemme:

”Det at der i et digt står glitrende støv danser
betyder ikke nødvendigvis at det ikke også i virkeligheden
er sådan at glitrende støv danser. Glitrende støv danser”.

Et sprog er ikke nødvendigvis et andet, nej, et sprog er ikke nødvendigvis et andet!!

Hvad er mennesket for en størrelse hvor stort er det væsen, hvor væsentlig er det kreatur, hvor kreativt er det svin, hvor svinsk er det system, hvor systematisk er den stat, hvor statelig er den krop er et spørgsmål litteratur til og i alle tider problematiserer. Sproget blev, som enhver ved eller kan tænke sig til, ikke skabt af nogen gud, selvom man kan mene, at sproget er nok så guddommeligt et middel jamen, er det ikke utroligt, at det *kan* lade sig gøre, at jeg faktisk siger, *det kan lade sig gøre!* et nok så praktisk redskab som sendt fra himlen der kan bruges til nok så bedårende meget jo, det er nej, det er et system mennesket i animalsk vildfarende har måttet brøle, stønne, skringe, synge, græde frem, for senere at tøjle, beherske, forfine, for at ... nok så. Vi har filosoffer, vi har forfattere, vi har politikere, og hvad var de hunde uden sproget? hvad så med virkeligheden!? Vi har erobret alt, og alt er vores, og vi har en historie, og vi skriver historien, og vi kritiserer historien, fordi vi sutter på idéen

om åbenhed og demokrati, og vi omskriver historien, og vi går i krig med alle vores såkaldte erkendelser siddende som skud i nakken. ”jag vill köra in den i fittan i munnen i skithålet.” Vi er en del af maskinernes regime. Eller, den lette løsning: Jeg kan ikke opgive min egen politik, jeg har med en gammel sandhed opgivet tanken om et neutralt sprog, en neutral tekst.

Elskede ven og fjende sproget er ikke livet, sproget giver livet ordrer befri dig for det her feje mellemed, stop her, læs selv Johan Jönson f. 1966 stop. At skrive *med* Johan Jönson, ikke *om*. hvad er tilladt? Hvis det her bavleri er fedt på en krop, må kroppen hellere sluge piller. Berøringsangst. enhver anstændig redaktør ville have lavet indgreb med fedtkniven, skåret, så forfatteren ikke måtte gurgle skyldfølelsen for derefter at spytte den ud i den hvide håndvask, det hvide papir, med hul igennem, afløb ud til selveste verden En googling på Johan Jönson virker pludselig oplagt. Magt. ”Jeg”. Kommer vi nogensinde videre? Loops.

Lad mig komme til. I Johan Jönsons forfatterskab er kropslighed en central figur, eller måske snarere et vilkår. Uden krop intet sprog, ingen sanser, ingen erindring, ingen deltagelse. Og intet arbejde, ingen kapitalisme. Jeg kender til Johan Jönsons forfatterskab fra og med kvintetten *I krigsmaskinen* (2001-2002) og frem til hans seneste bog, den næsten 800 sider lange bog (krop) *Efter arbetsschema* (2008). Husk at sige, at den blev nomineret til Nordisk Råds Litteraturpris i 2009 og at han debuterede i 1992 med *Som samplingsdikter* og i

1990'erne mest skrev dramastykker Maskinen er en figur på linje med kroppen, fremkalder dette lyde i dit hoved? Kapitalmaskiner, krigsmaskiner, tekstmaskiner, kroppe som maskiner Dertil: "Våra kroppar är muteringar av kreatur och maskiniska ordningar." Dertil Johan Jönsons arbejde med svært handicappede, både i litteraturen og i "virkeligheden". Ingen har vel som Jönson givet stemme til gurglende, skidende, opkastende, pissende, rystende, stønnende, skrigende, grædende, leende mennesker. Kroppe, maskiner. Før-sproglighed, post-sproglighed? Dertil: Han taler ikke blot på "mislykkedes" vegne, men undersøger også, hvilke kompositoriske muligheder deres sprog rummer. Som måske mere er instinktive reaktioner end sprog, som måske mere er sprog, der er værdiløst, betydningsløst, men som utvivlsomt er uhyre kropsligt En bog af Johan Jönson er typisk sammensat af mangeartede temperamenter, temporaliteter, typografiske sammensætninger, stemmeføringer, citater, stilarter; sammensat af flere kroppe, flere subjektiviteter. Man er filtret ind. Man må derfor i Johan Jönsons værker i ligeså høj grad se på, hvordan "tingene" fungerer og virker hvilke maskiner de er i fabrikken som på hvad de betyder hvilken værdi og politik de producerer. Betydningsproduktion. Et arbejde, en proces. "Låglönearbeterna, de skriver nästan aldrig // Nej, som insekterna."

Der findes altså en vital kollektivitet i Jönsons bøger, som både kan ses som modstand mod det aktuelle kapitalistiske samfunds egoismeonani jeg kommer [aldrig] ud over min privatsfære, hvorfra jeg i øvrigt forsørger mine børn i Afrika og som en konsekvens af det

samfund, der ydes modstand mod, for er det ikke netop maskinerne, alle teknologierne, som det højteknologiske samfund har frembragt "som sendt fra himlen" der gør, at Jönson skriver på de måder han gør? måske Han skriver altså både *med* og *mod*. Dertil vekslen mellem mekaniske og abstrakte og konkrete og taktile og præcise tekstpartier. Ubegribeligt begribeligt og omvendt.

Det er naturligvis en kropumulig hø-hø-hø opgave at præsentere et forfatterskab, for hvordan undgå reduceringer? Et udførligt appendiks i listeform med "Jeg glemmer ..." som parataktisk maskine i en verden af glemsel ville være på sin plads. Jeg glemmer afføring ... krigsføring ... klassehad ... arbejdersubjektivitet ... massegravene ... vold ... seksualitet ... intime dagbogspassager ... performative jegfigurer ... slægtskab til Norén, Leslie Kaplan, Inger Christensen, Thomas Kling, Gilles Deleuze, Danielle Collobert, Nelly Sachs, Antonin Artaud ... Der er meget at tænke over, med, imod, meget at blive irriteret på, betaget af, frastødt af, overrasket over. I Johan Jönsons fascinerende værk. Denne krop er utilstrækkelig, mislykket.

Claus Handberg Christensen

Kamilla Löfström

Tid: 23. september, 2009, kl. 10:01

Sted: Reventlowsgade ved Hovedbanegården, København V

Personer: Claus Handberg Christensen og Kamilla Löfström

K: fordi jeg havde tænkt mig, at vi skulle bruge sådan en Kenneth Goldsmith-metode og så simpelthen optage alt, hvad vi snakker om her, mens vi går en tur den næste times tid, eller hvor lang tid, vi nu finder ud af, og så bruger vi rub og stub.

C: Må jeg fortælle, at her den anden dag, så hørte jeg en speciel historie, som ... en fortælling om, du ved, man spiller klassisk musik lige herinde for ligesom at holde de socialt uønskede elementer væk, og det var sådan en, der forsker i, hvad hedder sådan noget, altså i hvordan musik påvirker os, og han sagde, at folk som kommer, som har haft, kommer fra socialt dårlige baggrunde og har været ude for for eksempel svigt og sådan noget, det trækker noget genetisk i deres hjer-

ner at høre den musik. De kan simpelthen ikke rumme den følelse, det skaber, klassisk musik for det er en, det påvirker én på en anden måde kemisk i hjernen, end andre former for musik gør, så derfor spiller de den musik, og det er derfor, at de kan simpelthen ikke holde ud at stå derinde.

K: Så hvis man er tidligt skadet

C: så har man ikke de store chancer over for klassisk musik, og så bruger man det herinde i den her bagindgang som et element til simpelthen at holde folk væk.

K: Jeg har hørt, at det er den der med, at når man er skæv, så er det ubehageligt, det skulle også være en reaktion i hjernen

C: det er sikkert også en del af det

K: men det der, det lyder da lige en tand værre.

C: Det, der er vildt ved det, det er jo ligesom, hvad musik kan gøre, eller hvordan man kan blive påvirket af ting. Men noget andet er, hvordan vi genetisk er disponible over for visse ting i forhold til, hvordan man bliver påvirket og så videre, hvordan ens hjerne hænger sammen, og at det er irreversibelt efter et vist punkt, så er der ikke noget at gøre ved det. De vil aldrig kunne komme til at kunne li' det.

K: Men kan du li' at høre klassisk musik *her*?

C: Nej, det kan jeg nemlig ikke.

K: For det er også et eller andet med det rum her.

C: Ja, det er det. For det er vi også godt klar over, når vi går ind, at det er et koldt beregnende rum. Det musik er der ikke for nogen som helst form for nydelse. Det er der simpelthen kun af den grund, at man ikke vil ha', at folk står der. Så det er umuligt at gå ind i det der rum og nyde

det. Det er fuldstændig umuligt.

K: Fordi jeg tror, jeg ville kunne høre nogle af de stykker musik andre steder og nyde dem, men jeg kan jo ikke lytte til det her.

C: Nej, det er umuligt.

K: Men jeg har tænkt på, at det er jo vildt flabet over for de komponister, der har lavet det musik.

C: Det er det, men det er jo også flabet ... vi går i et område nu, hvor det faktisk er interessant ... Jeg læste på et tidspunkt en kronik, der var i Politiken, eller en artikel, som handlede om, at vi faktisk går i et område nu på Vesterbro hvor der er – og jeg ved ikke om det stadig fungerer på den måde, men det var det i hvert fald – er det to år siden jeg læste den eller sådan noget – hvor der simpelthen er zoner, hvor man ikke kan opholde sig hvis man har, hvis man har, hvis man er misbruger af den ene eller den anden art og har forbrudt sig mod loven – det gør de fleste af dem – så kan de ikke være i de zoner – det er usynligt for os, vi er slet ikke påvirket af det, men for de mennesker der har det været ... de bliver simpelthen hevet ud af de her områder. Og det er der en sociolog fra Norge, en kvinde, der har skrevet om, fordi det simpelthen er i strid med, mener hun jo, med menneskerettighederne

K: Ja, selvfølgelig.

C: at det er på kanten, det overskrider også kanten. Så blev der talt med, hvad hedder det, så blev der talt med politichefen nede fra Station 1, som sagde, at på en måde ønskede de ikke at gøre det, men det var det krav, der var fra den herskende middelklasse, som er kommet til Vesterbro. Og det er jo ligesom det, der er med det, at efter hele det her område er blevet *gentrification* – er det ikke det, man kalder det? Altså

ligesom er blevet transformeret ind til en middelklasseghetto, som jeg jo selv tilhører og alt det der, så kommer der ligesom det, man kalder middelklassens hævn. Det er, den vender tilbage og gør krav på det og kan ikke rumme det andet. Og det er sådan set meget naturligt, men det er bare enormt skræmmende at være vidner til.

K: Der er jo en forening, som vist nok er gået død igen, men som simpelthen hed Narkofrit Vesterbro, og som var startet af en familie, som havde et lille barn, der stak sig på en sprøjte, da han legede i deres gård

C: og det er jo dybt forståeligt. Det, der altid ligger med den slags ting, man skal altid prøve at se, hvad det er, der trækker i den anden ende af rebet, hvad er konsekvensen? Konsekvensen er jo enorm, det er jo en totalitær tankegang, der ligger i den.

K: Ja.

C: Så enkelt er det.

K: Men du bor på Vesterbro?

C: Nej.

K: Nej?

C: Nej, jeg bor faktisk på Amager.

K: Okay.

C: Jeg bor på Amager, men jeg har boet på Vesterbro af flere omgange. Nu har jeg boet i København i hvad, i 16 år eller sådan noget, 17 år må det være efterhånden.

K: Men du er flyttet meget rundt?

C: Jeg er flyttet frygtelig mange gange. Og så var der en lang periode, hvor jeg boede på Nørrebro og fik familie og alle de der ting så, og så

kollapsede det, som det jo så ofte er, og så flyttede jeg rundt og boede nogle andre steder, og så kom jeg tilbage, og så kom jeg til Amager.

K: Men

C: Men grunden til jeg er her og gør mig nogle iagttagelser i det hele taget, det er fordi, mine børn går i skole og i børnehave her, og så også fordi sociologiske betragtninger optager mig meget, det har det altid gjort – på en eller anden måde.

K: Hva' synes du så om, at der er et mindested for stofbrugere nede på Halmtorvet? Har du set den mindeplade?

C: Skal vi ikke gå ned og se den?

K: Jo.

C: Den har jeg ikke set.

K: Det er jo mit kvarter det her, så jeg går forbi den mindeplade næsten dagligt.

C: En mindeplade?

K: En mindeplade for *stofbrugere*

C: Hold kæft mand

K: vel og mærke. Det er en meget speciel tekst.

C: Ja.

K: Ja.

C: Altså, det jeg kan huske meget her, det var, at lige, når vi kommer hen her, hvor altså ved Halmtorvet, så kan jeg huske, at lige ovre på den anden side her der lå en høj, den var der tidligere. Jeg tror, der lå en bunker nede i den eller sådan noget?

K: Ja.

C: Og der var der enormt mange misbrugere, som sad der og fixede,

det flød med sprøjter. Lige derovre, nu er det rent og pænt ikk', men der står dog stadig en gul automat, hvor man kan putte sin sprøjte i, hvis man skulle ha' lyst til det. Men jeg kan huske dengang, det var nemlig i fjernsynet, det var et af de mest skræmmende billeder. Så står vi, så kigger vi den anden vej hen mod Øksnehallen og PH Cafeen og alle de der high end cafeer, der ligger her, og jeg kan huske, at den, man ryddede den her høj og ligesom lavede, så pløjede man den ned, så sad den hvide middelklasse her i kashmirsweatre og klappede, de sad og klappede. Jeg kan huske det meget tydeligt, fordi det var en begivenhed, så nu er det væk, nu skal vi have det væk, og det kan jeg huske dengang, jeg så det, der fik jeg simpelthen koldsved, og det tror jeg, der er mange, der gjorde, for det var virkelig skræmmende ... og det er sikkert her pladen også er, ikk'?

K: Jo, det er hernede for enden. Og så er det jo ofte, at der ligger blomster ved den. Samtidig med at der jo så sidder folk her stadigvæk, selv om der er blevet lavet de her stendekorationer ...

C: Man har lavet det her med største selvfølge til socialgruppe fem, eller hvad man nu kalder det, men det hele er så åbenlyst, man kan jo ikke gøre noget. Alt er jo tydeligt, man kan se det hele, der er ikke nogen skjulesteder

K: Men lugten af pis, den forsvinder ikke

C: nej det gør den bare ikke, det gør den sgu ikke. Lugten af pis fornægter sig ikke.

K: Den er svær at komme uden om. De der, de er også sådan lidt ... ubestemmelige.

C: Ja, hvad er det for nogen symboler eller statuer? En båd?

K: Men lige nu er her sådan rimeligt ledigt på bænken.

C: Ja, det må man sige. Nå, der er pladen. Hold kæft mand, det har jeg aldrig set før, det har jeg ikke, Kamilla.

K: Nej? Så står der også 'Til minde om afdøde stofbrugere'.

C: Okay, sådan en slags ukendt grav ikke?

K: Ja? Men det er jo mere, altså et mindested det er jo ofte sådan noget med at mindes nogle helte eller nogen, der har gjort noget særligt.

C: Men det er jo også det, man skal jo ikke tage fejl af, at inden for den verden, så har der været helte, selvfølgelig har der det. Ligesom alle mulige andre steder, det er jo ja ...

K: Ja?

C: fantastisk at se.

K: Men hvor har *du* boet? På Vesterbro altså.

C: På Vesterbro? Der har jeg boet faktisk hernede på Absalonsgade.

K: Ja?

C: Hedder det ikke Absalonsgade? Nej Viktoriagade, undskyld.

K: Ja, men skal vi så ikke

C: der boede jeg nede på et tidspunkt, eller jeg har boet flere forskellige steder. Jeg har også lavet engang sådan en audiowalk til, til hvad hedder det, Bymuseet, hvor vi var fem forfattere, der medvirkede, og den er stadigvæk dernede. Det er sådan en audiowalk, man kan gå ned og låne dernede, eller man kan downloade den. Den hedder Vesterbro Site, og der lavede jeg min om de steder, hvor jeg blandt andet har boet og nogle ting, jeg har lavet, så man går ligesom her på Vesterbro, der går man ned forbi Bymuseet, Vesterbrogade, og så krydser man op ad Absalonsgade hele vejen herved til, så kommer man til det her om-

råde, og så går man videre hen til Værnedamsvej – er det ikke det den hedder – og går ned, og så kommer man rundt, og så fortæller jeg bare nogle historier om hvordan og hvorledes, nogle betragtninger.

K: Det skal vi ikke gentage så, det er gjort.

C: Nej, det er gjort, det er rigtigt ja. Det er sgu

K: så kan vi springe det over.

C: Det har vi været igennem.

K: Men det der med sociologien – du siger du interesserer dig meget for sociologi?

C: Ja, nu skal jeg også passe på, at jeg ikke fremstår som sådan en, som sidder og terper Bourdieu eller sådan et eller andet derhjemme, altså det gør jeg ikke på den måde, altså jeg læser det fra tid til anden, men jeg er ikke en af dem, som sidder og læser Campden og alle de der folk, du ved, hardcore eller Bauman. Jeg læser det, du ved, en gang imellem, men så synes jeg, at det man læser og de betragtninger, der ligger i det sætter ens tanker ind i ... det er et andet paradigme, eller hvad man nu kalder sådan noget i forhold til, når man så rent faktisk går i det og der må jeg sige, at der er Vesterbro bare sådan et sted, hvor det ... Se det sted, hvor vi går her nu, det er sindssygt tydeligt at se, hvad der er sket, på godt og ondt. Altså jeg er ikke entydig om det. Det var jeg i audiowalken, der fornægter jeg det her sted, jeg peger ud over det og siger white ghetto cafe latte-land brænd det! eller noget i den retning, men så enkelt er det jo ikke vel? En anden ting faktisk lige omkring det, hvis man lægger mærke til, hvor mange ludere der er kommet tilbage til Vesterbro?

K: Ja.

C: Det er helt ekstremt.

K: Ja.

C: Og det fortæller også noget om, at du kan ikke tøjle de der ting, det kan du ikke vikle dig ud af, det er simpelthen for kompliceret en størrelse, og det er virkelig, dengang da jeg gik ned for at skulle møde dig hernede, da tror jeg, at jeg blev stoppet op af tre eller fire ludere, altså der begyndte at tale til mig, og sådan var det måske for 10-15 år siden og så har der været en lang periode, hvor det nærmest ikke var der, *and now it comes back with vengeance*. Og specielt lige herovre hvis man kommer hen til Gasværksvej, det er det den hedder ikke Værnedamsvej, Gasværksvej. Der ligger der noget, der hedder Bio Mio som er sådan et nyt økologisk spisehus og den ... det er surrealistisk at køre forbi og se folk sidde derinde, og så står der sort af ludere ude foran og de markerer sig ved, at de har en colaflaske, der peger deres territorium ud og gud nåde og trøste dig, hvis du går hen og fjerner den som en anden luder, jeg har set det engang, hvor de farede i totterne på hinanden, altså det er virkelig hardcore.

K: Jeg hørte en foreslå, altså det her med at pæne folk sidder inde på Bio Mio og spiser økologisk og med den rette sammensætning af kostfibre og grønsager og kød og så videre, og så står de her østeuropæiske kvinder og trækker ude foran, der var en, der sagde, at han syntes, man skulle bruge samme regel, som der gælder på havet, altså at lyst viger for brød.

C: Lyst viger for brød.

K: Ja, hvis man kommer sejlene på søndagstur, så viger man altså for fiskeren.

C: Men jeg har det også sådan, at når jeg ser det, så er det jo også sådan en forenklet slutning at sige, gud hvor er det dog tarveligt, at de sidder derinde, sådan er det jo bare. Det er jo bare en række paralleller, det er måske mere det, der er det interessante ved det, at der er de der parallelsamfund, der opstår, og når det bliver så tydeligt, som det gør der, så altså den der enorme diskrepans, der er mellem de to verdener, og jeg siger jo ikke, at det er den ene verden, der skal have lov at være der, det er jo ikke sådan, det fungerer, jeg har ikke lyst til at gå ud at rydde op i det, jeg konstaterer det bare med stor forundring, jeg tror slet ikke på, at man kan lovgive sig ud af det, altså hvis man begynder at lovgive mod prostitution, jeg kan godt forstå trangen til at gøre det, for det er enormt forstemmende, men man skal ligesom også tænke på, hvad sker der, hvis det er, at man gør noget ulovligt? Historien viser, at hvis man gør noget ulovligt, så kommer økonomien ind i det på en helt helt anden måde og nåde være de piger, for de bliver lovløse fuldstændig, de bliver maltrakteret fuldstændig, og du kan ikke appellere til at mændene skal styre sig, eller det kan du godt blive ved med, men det får du ikke en skid ud af, for der vil altid være påskud for at gå ud og få sig noget sex. Det vil der altid være, så man gør en gruppe lovløse, og så bliver det virkelig, virkelig slemt meget værre end det er nu. Det er det, der er det store problem i det, der er ikke noget her, der er sort hvidt, vi er langt inde i gråtonerne og det ... jeg har ikke noget bud på, hvordan man skal komme det til livs, jeg tror bare ikke på, at man skal forbyde prostitution, så går det virkelig galt, samtidig med det, så kan jeg godt forstå trangen til det. Jeg kan da også få det ... det er virkelig forfærdeligt ikke?

K: Men hvad når du selv går forbi, og der står sådan nogle helt unge kvinder måske endda under 18 år

C: ja det er de nogle af dem, 16-17, hvad jeg så gør?

K: Ja ...

C: så smiler jeg til dem, der er ikke andet at gøre, eller nogle gange så kigger jeg forbi dem ligesom alle andre, bare går.

K: Men mærker du også den der vrede eller følelsen af, at man må da gøre noget?

C: Jo, ja man må da gøre noget, men jeg tror også bare, at jeg forstår et eller andet sted at det her det er så hamrende komplekst et emne og handler om nogle meget mere dybtliggende ting, som handler om, du ved begrebet nationalstat, eksisterer det overhovedet? For hvis du ser sådan noget som det, så kan du godt se, det eksisterer i hvert fald ikke på den måde, som det gjorde for nogle år siden. Sådan noget som det, det udhuler jo hele begrebet nationalstat, man er nødt til at omtænke hele det begreb, det er globaliseringen, vi ser, det er så vrangsidens, det er det, det er der ingen tvivl om. Hvorfor tror du de der store strømme af mennesker ... det er nogle kræfter, som er enormt stærke enorme mængder af kapital, og hvor der er kapital, de vil altid finde veje, som vi ikke kan lovgive os ud af. Så jeg synes måske mere, man skulle køre sådan en model med, at man holder det lovligt, men man sætter langt, langt stærkere ind med at have kontrol, sørger for at have redningslinier ud til dem, sørger for at – jeg ved ikke – sørge for at alfonserne og bagmændene de ikke får kørt deres agenda igennem. Jo mere rentabelt du gør det, jo bedre gør du det i hvert fald for de mennesker, der er involveret i det, altså med så stor oplysning som muligt. Det er sådan

noget oplysningstanke, Kamilla, kender du ikke det? Det er jo pissehumanistisk ikke, men hvad fanden skal man gøre?

K: Men kunne du finde på at blive sådan pissehumanistisk og oplysningstænkende i den kunst, du skaber?

C: Nej, det ved jeg sgu ikke. Jo, det tror jeg da nok. Jeg har lige lavet noget ude til Herlev som er sådan et stort – også en audiowalk – sådan to styks audiowalk, en der fører ind i hospitalet fra Herlev Bibliotek, og en der fører fra hospitalet ud og ned til Herlev Bibliotek. Det er sådan noget med at få de to byer – Herlev Hospital er en hel by i sig selv der er 4.500 mennesker, der arbejder der – og så Herlev by til ligesom, at der opstår transparens imellem de her to institutioner, nå. Det korte af det lange er, at det er sådan set et meget humanistisk oplysningsprojekt, fordi det tager afsæt i Poul Gernes totale udsmykning af stedet, og efter min mening er det et hovedværk i dansk kunst, og jeg synes det er helt fantastisk, og jeg synes visionen er fantastisk, og jeg synes det stikker uendeligt dybt på trods af, at han arbejder med de her meget, meget simple forudsætningsløse figurer og farvesammensætninger, som simpelthen skal underholde mennesket. Det er det han vil. Men det stikker enormt dybt, synes jeg, fordi der ligger en meget, meget stor nemlig tanke om oplysning – udvide folks horisont – og den audiowalk, jeg så har lavet, den er sådan set et formidlingsværk, det er ikke et kunstværk, det er sådan meget formidling af Gernes' værk, så der kan man sige, at der har jeg gjort det. Det er sådan faktisk meget pædagogisk, der er også nogle, der mener det er *for* pædagogisk, men det skal være i øjenhøjde med de folk, der er derude, det skal være i øjenhøjde med patienterne og skoleklasser. Det skal ikke være et lukket

kunstværk, men jeg synes, det er et interessant spørgsmål, fordi ... et godt eksempel på det der, det er jo sådan en som Thomas Mann, som hvis man læser hans artikler, nu har jeg læst nogle af dem, hans taler, han holdt, så er han jo sådan et oplysningsmenneske, som tror på den humanistiske lære og hele Rousseau og Voltaire og de der folk, og det tager han virkelig til indtægt, men i hans værker, der går han konstant ind og ligesom kortslutter det, det gør han gang på gang. Altså *Doktor Faustus* og også i *Trolldomsbjerget* der er der sådan nogle kræfter, der også går ind og nedbryder tankerne også, samtidig med tanken om oplysningen og oplysningsideen, og det ... Han forstår måske, at kunst det er noget andet, og det er det nødt til at være, så når du spørger mig om det, om jeg kunne finde på at bruge det ... Det jeg sidder og skriver på nu, det er i hvert fald ikke, men hvad fanden skal jeg svare på det? Det mest interessante eller det, man måske mest arbejder på som forfatter – eller i hvert fald det jeg arbejder på – det er, at når man skriver at tiltræde et andet subjekt. Det er også det hvad er det, der er en, der siger vi er mange, der skriver for at miste vores ansigt i skriften, altså blive en anden. På en måde kunne det være interessant at skrive noget som fuldstændigt imod alt det, man står for udadtil, eller som man er nu, hvor vi står og taler nu, fordi det simpelthen skaber dialektik, det skaber et eller andet *andet*.

K: Så det kommer til at ligne en skuespillers arbejde eller?

C: Ja, på en måde, men det synes jeg også det er. Det er et andet subjekt, det må det også være ellers er det dødt. Hvis det står i 1:1, så synes jeg, det er stendødt. Og for eksempel den bog, jeg skal læse op af derovre den er jo – altså *Tak for mørket* – der er jo mange der har

tolket den, at den er i 1:1, men hvis den var det, så ville det ikke være et værk, det ville ikke kunne være ... fordi det ville simpelthen ikke kunne bære.

K: Men hvorfor tror du, kan du selv se, hvad det er ved den bog, der gør, at folk sætter lighedstegn mellem jeget og dig?

C: Fuldstændig. Det er også en af de ting, jeg sætter pris på. Den er fuld af nærhed på mange måder. Der er flere, der har sagt til mig, at det er, som om jeg sidder og holder dem i hånden, imens de læser, og det er godt. Men husk nu, det er kunst, altså det er en illusion, og der er lagt ting i det, hvor der står jeg, men det er ikke mit jeg, det har simpelthen været nødvendigt ellers ville det slet ikke kunne bære, så bliver det et flæb fra en sjæl eller et eller andet, der er nødt til at være, den afstand den er nødt til at være der i et eller andet omfang. Ellers kan den heller ikke adskilles fra mig.

K: Men de sætninger hvor kommer de fra?

C: Altså de forlorne?

K: Næh, jeg tænkte i det hele taget. Hvor længe skrev du på den bog, samlede de sætninger?

C: Jamen det ved jeg sgu ikke, hvor lang tid er det? Det tror jeg, jeg gjorde over et år eller sådan noget – altså jeg skriver virkelig langsomt.

K: Ja?

C: Men meget af det er så skrevet i perioder, hvor jeg for eksempel underviste nede på Holbæk Kunsthøjskole, det gjorde jeg sidste forår, nej ikke sidste forår, sidste efterår, undskyld, det er et års tid siden, og da havde jeg sådan, at når jeg kørte frem og tilbage i toget, fordi jeg skulle frem og tilbage fra Holbæk hver eneste dag, så sad og skrev mange af

dem i toget for jeg havde også sådan en tanke om at – det er så en anden ting, men lige for at komme omkring det – der er mange myter om, hvad det vil sige at skrive, og en af de mest knæsatte konventioner det er, at det at skrive er et arbejde i ensomheden, man sidder ved et bord, det er der, man skriver og nogle ruller persienerne for, du ved, lukker sig inde, og sådan tror jeg også, det fungerer for nogen, men lige det har aldrig været kompatibelt med mig, jeg har aldrig brudt mig ret meget om det. Jeg har aldrig brudt mig om, at det der med at skulle ... jeg bliver skør i hovedet af det, jeg kan ikke li' mig selv – alt det der. Det bliver så ego ego, så jeg har aldrig brudt mig om det. Så jeg havde sådan en meget klar ide om, at alt det, der skulle skrives, det skulle skrives i det offentlige rum ligesom i et tog eller på en café, så jeg tror, at noget, der minder om 90 procent af sætningerne, de er skrevet enten på Bankerådet eller også er de skrevet i det der tog.

K: Men har det så også gjort, at de er blevet korte?

C: Det ved jeg ikke, hvorfor det blev på den måde.

K: Det var ikke sådan rent praktisk?

C: Nej, sådan var det bare. Det har jeg ikke nogen forklaring på, det kunne ikke være anderledes, altså der var ligesom ikke mere meddel-somhed i det. Hver eneste af dem skulle være en start, en begyndelse, og derfor skulle de efterlade det rum bagefter, og det er også derfor, de skulle have en side hver, fordi de skulle være, hvad kan man kalde det, bogen den foregår meget i læsningen for rummet imellem det er faktisk det der taler.

K: Mmmm.

C: Så det var den ene side af sagen, den anden side af sagen var at ...

tanken var meget omkring det der med det hierarkiske.

K: Ja?

C: Har du nogensinde læst den bog, der hedder *I remember* af Joe Brainard?

K: Nej.

C: En meget berømt bog. Joe Brainard var faktisk billedkunstner, amerikansk billedkunstner, som også har lavet en bog sammen med John Ashbery for eksempel. Joe Brainard, det er en meget, meget fantastisk bog, jeg kan kun anbefale dig at læse den. Det er en bog, der består af mange hundrede sætninger, tusinde sætninger, der bare starter hver evig eneste af dem 'I remember'

K: så er jeg med.

C: Ja, for det er sådan et greb, som rigtig mange har taget op. George Perec har skrevet noget på det, og Niels Frank har brugt det, der er simpelthen så mange. Men det der ligesom er det fantastiske, det er, og nu langer jeg ikke ud efter Niels Frank, men måske lidt, fordi at når man så ser dem, som kopierer altså tager grebet, så laver de det, som man kunne kalde særlige sætninger – ska' vi til højre eller venstre her? Jeg er ligeglad.

K: Lad os gå ned til højre, så får vi en ny gade.

C: Og det er et særligt greb, de er særlige sprogligt, og det er der sådan set også i nogle af Joe Brainards sætninger, men langt de fleste af dem er bare sådan meget stofflige, 'I remember the first time I had icecream and my teeth froze.' Det var sådan noget, jeg kunne have sagt, ikke? Og det er jo lige præcis det, der gør det. Det er jo lige præcis det, der får bogen, fordi samlingen af det gør, at de her mange gange meget al-

mindelige erindringer, men som alligevel skaber en vifte, det tegner et menneske op på en særlig måde. Det gør ligesom, at det bliver en stor abstraktion og bliver fuldstændig levende.

K: Fordi den bliver isoleret, sætningen?

C: Ja, sætningen bliver isoleret og sådan egentlig meget almindelig. Den bliver fuldstændig kollektiv på en eller anden måde. Summen af det der, det danner så et menneske, som er unikt. Det er jo det, der er det fantastiske ved det, sætningerne er nonhierarkiske, det er bare, det er det almindelige. Hvad er det Laugesen skriver på et tidspunkt? Jeg tager gerne imod velsignelsen, den vejer ikke meget. Den er det almindelige. Det har jeg altid været meget optaget af ... Derfor var det også meget en tanke, det havde jeg også meget i bagehovedet med *Tak for mørket far*, at der skulle også stå de sætninger, som bare var 'I køkkenet fandt vi kun glas og bestik til tre.' Det skulle stå der ligesom der skulle stå tungtvejende sætninger, der skulle ... Egentlig var der flere af sådan almindelige sætninger, banale ligegyldige eller hva' man nu – såkaldt ligegyldige sætninger – nogle af dem blev så luget ud i redigeringsfasen trods alt

K: fordi der ikke skulle være en overvægt af dem?

C: Ja, på en eller anden måde blev det måske en anelse for løst. Eller hvis man skulle lave den slags, så sku' bogen have været ti gange så lang, hvilket ville have været umuligt. Der ville ikke være nogen i den her verden der ville finansiere det. Men det er sådan apropos, vi startede med Kenneth Goldsmith, og det er jo egentlig hans tanke. Der ligger et konceptuelt greb i det, men også nogle litterære greb som handler om i forhold til min forrige bog som var meget, det er jo en digtsamling

– det er det her jo ikke – så måtte jeg ligesom gøre op med mig selv, altså er jeg digter? Og det tror jeg ikke jeg er. Måske er jeg det

K: Hva' pokker er du så?

C: Ja, jeg ved det ikke, men jeg tror ikke jeg er *digter* på den måde. Jeg synes, der er nogle store problemer med den digteriske form med mindre man finder en helt særlig indgang, som for eksempel Lars Skinnebach har gjort. Han har en særlig måde at forstå sprog på. Det har jeg ikke på samme måde, jeg kommer ikke let til sådan noget, det tager meget lang tid, så må man ligesom gå til det på en anden måde, hvis man ikke har det, for der sker det med poesi meget ofte, at der er nogle konventioner for eksempel om metaforer, og de metaforer skal være der for at kendetegne, at dette er poesi, hvis du forstår, hvad jeg mener? Meget ofte så er det på den måde ikke? Og når man gør sådan, så skal sproget ind igennem den rutsjebane, igennem de der loops, for ligesom at blive et særligt sprog

K: Men er man ikke en dårlig digter, hvis man mener der skal være metaforer i et digt?

C: Jo, det er selvfølgelig rigtigt nok, men du *ser* det jo i rigtig mange digtsamlinger, der udkommer. Og det er også al ære værd, hvis man gør det godt, men det er bare ligesom, jeg vil bare gerne nedbryde tanken om det, og det var virkelig vigtigt for mig i forhold til at anerkende, hvad kan *jeg* skrive. Så kan jeg skrive en bog som så tilsammen bliver en stor abstraktion.

*

C: Uhuuuuh

K: Men poesi det betyder jo at skabe

C: Er det den etymologiske forklaring på det?

K: Ja, det mener jeg det er. Er det på den måde, du mener, at du ikke er digter? At du ikke *skaber* eller?

C: Jo, det synes jeg, at jeg gør, men jeg tror mere det der med at være digter, altså der er to svar på det. Det ene er – jeg skal lige tænke mig om, hvordan jeg skal formulere det her, det er ikke så let. Altså du kan jo læse folk som for eksempel, jeg har selv læst en canadisk digter, der hedder Ann Carson

K: Ja!

C: som har lavet *The Glass Essay*

K: ja

C: heeelt fantastisk ikk' – og det, der er, hun er digter i ordets bedste forstand, fordi hun gør et eller andet med det der sprog

K: Skal vi gå ned til Enghave Plads eller skal vi

C: Skal vi ikke gå ned igennem her?

K: Jo, lad os gøre det.

C: Hun er digter på sådan en måde, hun formår virkelig at forstå sproget i dets yderste rammer, hvad sproget virkelig kan gøre med stor præcision. I retning af du ved, hvis man skulle sige en formular på, hvad det vil sige at skabe god kunst, så er det sådan noget i retning af, du ved, at skønheden har mange ansigter, det er virkelig en kliché men det har den, men det skal være sådan, at når du står over for et af de ansigter så skal du ikke savne de andre, og det er sådan meget dér den er, og sådan er det, når du læser Ann Carson, det har den der fuldstændig fantastiske *poetiske* kraft forstået på den måde, at det virkelig er en anden måde at tænke på. Det er det, det er, det er en tænkning, der ligger i det. Når

poesien er bedst så er det en tænkning og en afhandling på én gang. Og det tror jeg bare ikke, jeg vil ikke være så hovmodig og placere mig selv blandt en af dem, der er i stand til at gøre det. Det vil jeg ikke være. Jeg ved godt, det lyder sådan lidt stort og prangende, men det vil jeg ikke fordi, det er ikke dér den ligger for mig. Jeg synes ikke jeg er i stand til at skabe et sprog, hvor du virkelig er ude i en tænkning som er en parallel til et eller andet. Det er noget andet på en eller anden måde. Hvad det er, det ved jeg sgu ikke, så det er nok det, jeg mener med, at jeg ikke er digter. Jeg kan ikke gå tilbage til at skrive en digtsamling. Det tror jeg ikke, jeg kan. Jeg aner simpelthen ikke, hvordan jeg skulle gøre det. Hvad det er, der så må komme ud af det, det ved jeg ikke, det må være noget andet, men digtning på den måde

K: Men tekst, det kan du gå med til?

C: Ja, ja det skulle jeg da meget gerne kunne gå med til – hvad skal jeg ellers lave? Helt ærligt!

K: Men har du, hvad kom først musik eller billeder eller ... tekst?

C: Det gjorde musikken egentlig. Det var meget vrangvendt på en eller anden måde. Først kom musikken. Det gjorde jeg i mange år, da jeg boede i Viborg, og enorme mængder af hash og spillede ufatteligt støjende musik som lød af helvede til, men jeg lærte meget af det og så begyndte jeg at fotografere

K: Men da skrev du tekster til musikken?

C: Nu var vi en gruppe, og der var egentlig ikke rigtig nogen tekster. Det var bare noget med at syre ud, det var bare langt ude

K: Impro?

C: Neeiiiuiueiui tjeeeee ahu uhuhuh, ikk? Og stå og spille på bas

sådan en hel nat, fordi man var på svampe og tænke jeg er en sort bil.

K: Ja!

C: Jeg er en stor sort bil, der bare kører, og nu skifter jeg gear. Det var bare sådan det var. Det kunne så måske bare have strakt sig over et par måneder, men i mit tilfælde så strakte det sig over mange år, for jeg kunne ikke rigtig finde ud af, hvad jeg ellers skulle lave. Det var der ikke nogen af os, der ku'. Sådan er det meget i sådan nogle små byer som Viborg. Det er et højt kedsommeligt foretagende, så man er jo nødt til at gøre et eller andet. Så det var det, og så begyndte jeg at fotografere, og så gik jeg på EFG og kom ingen vegne med det, men det var for at blive pressefotograf, og det blev jeg heldigvis ikke. Så tog jeg på højskole og spillede på bongotrommer og så videre. Det var så noget musik igen, det var sådan, wraud, du ved, det sandede ligesom ud og så fotograferede jeg, men jeg kom ingen vegne med det. Kom så til København, søgte ind på Kunstakademiet tre gange uden at blive

K: Var det fordi du tænkte at København ville være mindre kedeligt?

C: Ja også fordi udfordringen var der. At når du bor i en by som Viborg så kan du hurtigt blive den, der er kongen af at tage sorthvide billeder, undskyld jeg siger det. Det kan man sagtens, det er sådan set nemt nok, fordi der er ikke særligt mange, og når alle kunstnere flytter, så bliver du så den

K: og du tog sorthvide billeder?

C: Ja, jeg tog sorthvide fotografier som var meget sådan klassiske, og meget smukke faktisk, eller smukke ... De var meget lækre billeder, ret kedsommelige må man sige, men sådan er det jo, men jeg vidste jo godt, at hvis man så tog til København, så ville der være en udfordring,

der ville være mange om budet. Det vidste jeg jo godt på en eller anden måde, at det ville få nogle ting frem.

K: Ja.

C: Men så søgte jeg ind der tre gange. Og jeg tror nok, at de bedste billeder – eller de bedste udstillinger – har jeg lavet efter jeg debuterede som forfatter, fordi jeg forstod, hvad det er fotografi kan, og hvad tekst kan, og jeg havde sådan en ide om, at jeg ville fortælle enormt meget med fotografiet gik meget dybt ned i min eksistens du ved sådan noget følenoget, men det kan fotografiet slet slet ikke. Fotografiet det kan kun overflade, men overfladen kan rigtig mange ting, man skal bare forstå hvad den kan. Det forstod jeg først da jeg var begyndt at skrive, og så begyndte det at give mening.

K: Så du skal begge dele? Eller alle tre dele er det jo så nu

C: nå, med den her

K: med den her pladedebut.

C: Kan du høre tavsheden? Kan du høre tavsheden efter den her pladeudgivelse? Der er ikke sket noget som helst. Der er solgt én på internettet, og der har ikke været nogen anmeldelser. Det er virkelig et brag af tavshed. Men nu *er* jeg jo debuteret som musiker, det er rigtigt. Der er jo ikke sket meget så

K: Altså *jeg* har været inde på din Myspace og lytte.

C: Ja, det var da godt.

K: Jeg blev overrasket over, at teksterne var på engelsk?

C: Ja, det er der mange, der har sagt til mig.

K: Men det er ikke, fordi du havde lovet, at de skulle være på dansk

C: Nej, det har jeg nemlig ikke.

K: jeg tænkte bare over det.

C: Ja, men det ... Pablo sagde det til mig forleden, at du er nødt til at komme igennem med teksterne. Det univers er du nødt til at tage ind i musikken også. Du er nødt til det for du dækker dig ind bag det der. Det lader som om teksterne er noget sekundært, det er musikken, der styrer det. Og det forstår jeg godt, hvad han mener med, jeg er dog ikke helt enig for jeg synes faktisk, jeg har lagt noget tid i de tekster, men der er intet så svært i den her verden som at skrive sangtekster. Det er der simpelthen ikke. Det er det sværeste af det sværeste af det sværeste, det synes jeg. Jeg synes, det er horribelt svært, jeg kan ikke forklare hvorfor, men det er jo et eller andet med, at normalt når man skriver, så kan man på en eller anden måde godt visualisere vejen i det, kender du det? Man kan godt se rummet, hvor teksten skal bevæge sig hen ad. I et eller andet omfang, hvor den skal dreje rundt om på en eller anden måde. Men når jeg skriver sangtekster så er det ligesom at smide noget ud i et sort rum. Jeg aner simpelthen ikke, hvad jeg skal gøre. Det bliver meget mere en eller anden sætning og så kaster jeg noget over den og så videre og så videre og så bygger jeg hen ad. Det synes jeg er svært. Så jeg tænker, at på et tidspunkt får jeg skrevet på dansk, men jeg skal på en eller anden måde ha' skabt sammenhæng mellem de der to ting, og det kommer, når det kommer.

K: Men har det også noget at gøre med – altså at ligesom, at italiensk er operaens sprog, så er engelsk rockmusikkens?

C: Ja, det er det. Og nu har du jo så hørt det, men det jeg spiller er udpræget en amerikansk genre, og der har jeg det ligesom med for nu at vende tilbage til det med nationalstaten, altså den amerikanske genre

det er jo vores alles genre. Der er jo ikke nogen grund til ligesom at sige, det er for længst overstået, så det er lige så meget en dansk genre som det er en amerikansk genre, sådan er det jo, og det er der mange, der vil være uenige med mig i, men sådan er det jo. Du skriver dig bare ind i en tradition på den måde, og det gør den her musik meget tydeligt, og det er jo ikke, fordi det er benhård avantgarde, det er det jo ikke. Hvis man skrev sangtekster på dansk, som der jo er rigtig, rigtig mange der gør – for jeg har jo set det, folk der har udgivet noget på dansk i den genre, det er ikke fordi de ikke har forsøgt, men det skal virkelig være godt, hvis det skal virke, synes jeg. Men en dag!

K: Men det er ikke noget, som du selv har tænkt over med pladen her?

C: Jo, jeg har da tænkt over det, og jeg har da forsøgt at skrive nogle ting på dansk, men jeg synes virkelig, det er gået dårligt. Jeg skulle skrive sådan en Danmarkssang her forleden sammen med en, der hedder Frans Jacoby skulle vi til at lave sådan en Danmarksfilm, som handler om, at vi er taget ud – og vi har indspillet de første to scener – hvor vi så er taget ud i landet, den hedder *Som det er her i landet*, det er en titel af T.S. Høeg, hvor vi tager ud og optræder i Danmark rundt omkring i forsamlingshuse og sådan noget for ligesom at finde ud af, hvad er danskeren egentlig for en størrelse, og hvordan tager han/hun imod det her med samtidskunsten, samtidens digtning, samtidens performance, samtidens musik. Bliver de begejstrede? Eller bliver de irriterede? Er de indifferente? Er de opsøgende? Der skulle jeg så til den lejlighed skrive den danske sang – intet mindre! Og det gik ad helvede til, det gik ad heeeelvede til. Jeg ku' slet ikke få det til at virke.

K: Det var ikke nogen ung blond pige?

C: Nej! Jeg tror faktisk onkel kom ind i det, nej, nej, nej, nej, nej, lad vær'. Så det blev sådan noget med *Som det er her i laaandet*. Det er sateme svært! Fordi en anden ting er, den danske sang er jo aldrig sådan noget, hvor der står direkte Danmark, jeg elsker dig eller sådan noget. Den danske sang det er jo netop sådan noget Benny Andersen og om lidt er kaffen klar, det er jo dansk sang, men den handler jo ikke om Danmark, men det gør den jo alligevel. Så man kan ikke sætte sig for at skrive den danske sang. Det går bare ikke.

K: Hvad endte det så med?

C: Det endte med, at jeg droppede det. Så jeg sagde til Frans, jeg kan ikke skrive den her sang færdig, det venter vi med, og så sagde han ja, og så sagde jeg JA, det venter vi med! Tak, Frans. Der havde vi slået et for stort brød op. Så fik vi Torsten til at komme og læse i stedet for til en af de der optrædere, hvor han så læste nationalsangen, som gik direkte til biddet kan man sige. Det var fuld hammer, frem med den store kniv. Der er sådan en tradition for tekster, som også handler om sådan en kritik af landet.

K: Ja.

C: Det er der jo en stor tradition for. Det der med, at man – det er jo egentlig de færreste, som er stolte af det her land.

K: Specielt lige nu har jeg lagt mærke til.

C: Det er det jo, så det er også svært ligesom at finde balancegangen i det og så gå ind og så sige, så er det nu vi skal slå til, vi skal skrive endnu sådan en sang, som handler om, at Danmark er et lille lorteland fyldt med racister og alt det der, for det, *it's a bit obvious*, ikk?

K: Jo, ska' vi dreje ned igen, så vi kommer væk fra støjen?

C: Ja, lad os gøre det.

K: Men vi flytter jo heller ikke, altså vi bliver jo boende her.

C: Jeg synes, der er mange fantastiske ting ved det her land, det synes jeg, der er. Jeg synes, egentlig det der med – et smukt eksempel på Danmark, nu bruger jeg Pablos ord, det er det der med, at når du ser en ambulance køre nede på Istedgade, der samler en junkie op, som har fået en overdosis og ambulancen faktisk kommer og henter ham og kører af sted med ham for at redde hans liv, det synes jeg er et smukt syn forstået på den måde, at det her land er altså stadigvæk et land, hvor man siger der er et menneske, han skal reddes. Og det tager vi for givet, og de der ting er selvfølgelig under pres nu, det er jo meget tydeligt. Der er masser af problemer på de der områder, men det fungerer stadigvæk. Det er en meget fantastisk ting ved det her land. Sådan noget er jeg meget, meget taknemmelig for, at man bor i, at jeg med så svingende en indtægt rent faktisk kan være sikker på, at mine børn kan komme på sygehuset alle den slags ting, det synes jeg er virkelig godt. Og jeg synes også, at der i bedste fald er der, når man kommer ind til mennesker, så er der en meget stor varme, en stor hengivenhed fra mennesker, man skal bare finde vinklen på det, for de er jo ikke amerikanere, de siger ikke bare HEEEJ! Det er ikke dér den er. Så jeg synes, Danmark har mange gode ting. Nu går vi igennem, igennem en af Vesterbros

K: Saxogården

C: som vel egentlig er en af dem, man kalder Vesterbros første ghettoer, er det ikke det?

K: Jo.

C: Herinde går min søn i børnehave – i en af Vesterbros virkelig gode børnehaver, som ligger midt i det her. Og det her sted er da også – det er stigmatiseret enormt meget – men rent faktisk, det er jo også Danmark, vi går igennem en såkaldt ghetto nu, men er der nogen frygt? Det synes jeg ikke, der er.

K: Jeg ved, at hvis man er pæredansk, så har man lettere ved at få en lejlighed her.

C: Ja, det har jeg også hørt.

K: Man vil gerne blande

C: Man vil gerne have fortyndet det.

K: Ja. Men vi har også en opgave. Eller *jeg* har en opgave, at det skal jo ende med en præsentation af dig

C: jah

K: et portræt

C: aha

K: og der står i opgavebeskrivelsen at jeg skal nævne dit fødselsår

C: Ja

K: hvornår er du født?

C: 22-10-70.

K: Ja, og så dine væsentligste værker?

C: Det synes jeg er svært. Fordi jeg tror ikke rigtigt på sådan noget. Må jeg gerne sige det? Er det okay?

K: Ja.

C: Jeg har meget svært ved at tro på det der med væsentlige værker, fordi den første bog, jeg for eksempel udgav, *320 pund*, kan jeg jo godt

se, hvis jeg læser den i dag har mange problemer i sig, der er ikke ret meget af det, som står stærkt, men den er lige så væsentlig som *Tak for mørket far* er, fordi det er en del af en proces. Jeg har ikke et krystallinsk forhold til kunsten. Jeg er meget, meget stærkt imod det. Altså det der med dér var hovedværket, dér var det. Det er ét stort værk, det hele er en og samme, pladen hænger også sammen med det andet, Herlev om det er et formidlingsværk? Det er en del af værket. Jeg er lige så stolt af det, som jeg er af det andet. Det er meget vigtigt for mig, fordi hvis man er sådan en type kunstner, som jeg er, som ikke nødvendigvis brager igennem muren – og det har jeg ikke været – så får man et andet forhold til, hvad kunst er, så får man et forhold til det der med, at de mindre vigtige ting udgør en del af summen, så det er ligesom *a body of work*, det er dér, det findes, det er ikke i det enkelte digt, og det har jeg lært meget af min mentor Henrik Have. Det er helt klart en ting, jeg har fra ham, men også fra Peter Lauesen og nogle andre folk, som ligesom har det der med, at du ikke kan gøre det op og sige det der, det er den bedste bog

K: Du kan heller ikke hive en enkelt sætning ud af *Tak for mørket far* og sige, at den siger det hele, det er den vigtigste.

C: Nej, det kan jeg sgu ikke, det kan jeg virkelig ikke. Altså, der er sætninger deri, som jeg selvfølgelig er mere glad for end andre, eller som jeg altså hvad fanden var det en af dem ... nej, nej, nej, det bliver meget patetisk, synes jeg, hvis jeg hiver en sætning frem.

K: Hvad gør du, når du læser op af den? Læser du så, så vælger du jo ud, ikke? Eller læser du nogle gange den hele?

C: Jamen det er nemlig det, og det har jeg også snakket med Mathias

om også i forhold til det her. For første gang jeg læste op af den, det var faktisk – nej det er så ikke sandt – efter den var udkommet. Første gang, hvor jeg læste op af den, det var ovre på Lynfabrikken, hvor jeg læste *hele* bogen, og det var ligesom det kunne godt lade sig gøre den aften – for det handler også om, at der er også andre, der skal læse op, og hvis man starter med det, det smadrer det hele, så bliver folk bims i hovedet, hvis de skal høre mere, for det tager altså 45 minutter trods alt, hvis det der rum med de sætninger ligesom også skal effektueres, og så sidenhen så har jeg læst den op en enkelt gang hele vejen, og ellers så har jeg læst op af den halvvejs, og det er bare noget lort, det funker slet slet ikke, det giver ingen mening, så bliver det ligesom bare sådan en opremsning, det bliver sådan en række du ved oneliners, du står og fyrer af, sådan en paradeopvisning, det er der ikke nogen ide i. Hele bogen eller også er det ikke. Og derfor har jeg faktisk haft det meget sådan, jeg sagde det faktisk til Mathias, det tror jeg han overhørte lidt, men at jeg ligesom sagde, jeg ringede til ham har vi stadig noget kørende med det her med Verbale Pupiller, og så sagde han ja, ja, det har vi, men så sagde jeg, du skal ikke være ked af at melde fra, sagde jeg, det skal du ikke være ked af, der bedte jeg ham på en måde indirekte om at skære mig fra, for jeg kan ikke læse op af den, så sagde han narhj, men han ville gerne have, jeg kom og læste op, så sagde jeg, men så skal det være det hele, ellers så er der ikke nogen ide i det, og det er netop, det hænger meget sammen med det der, det kan du ikke, du kan ikke tage en sætning, der er mere vigtig end noget andet, det er selvfølgelig en utopi, hvor du tror du nedbryder hierarkierne, for de er der jo, men du kan tilstræbe det, forstår du, hvad jeg mener?

K: Ja, og det bliver villet, hvis du har sorteret.

C: Ja, det gør det, det bliver enormt villet. Det må være op til modtageren, det kan jeg ikke stå og gøre, det går ikke. Det kan du så gøre, når jeg læser op af den forrige bog, da kan jeg så sige det digt og det, efter hvad der er godt at læse op af, det er ikke nødvendigvis dem måske, der er de bedste at læse, du ved, hvordan det er. Der har jeg det helt klart sådan det der og det der og det der. Men med mørke-bogen – det kan ikke lade sig gøre. Så jeg har ikke nogen yndlingsætning. Men jeg kan godt li' titlen, det kan jeg.

K: Hvor kommer den fra?

C: Den kommer fra en af sætningerne

K: Jo, men den sætning, der indeholder titlen, den kom først og så kom titlen?

C: Ja, sætningen kom først, og så kom titlen, for jeg var meget i tvivl, om hvad jeg skulle kalde den. Jeg har ikke særlig, så gode ører for titler, men så var der nemlig en, der havde sagt til mig, at den skulle hedde *Sætninger i nærheden*, men det var ikke en særlig god titel. Jeg kan ikke finde på titler, det er meget svært, men så var det faktisk Mikkel Thykier, som har læst med på mansukriptet og sådan noget, der sagde til mig, efter han havde givet kritik på det, han sagde det der altså den første halvdel af den sætning skulle være titlen. Og den har en vis pondus, men den har også det i sig, at der er mange, der har sagt, du ved, *Tark for mørket far!* men i virkeligheden er det også et tak, lige så meget hvis ikke mere, fordi hvis man har et mørke, så har man et sted at gå hen, måske lyder det lidt mærkeligt, men jeg tror, det er det, det handler om, så det er også et tak. Begge udsagn ligger i det

K: Jo, men der er også den her meget udbredte forestilling om at mørket giver eftertænksomhed, når mørket falder på, så tænker man måske nogle andre tanker end ved højlys dag

C: Ja, ja. Men jeg ved ikke, hvad mørket egentlig er for en størrelse, for det er sådan et, det der måske er mest signifikant med mørket, det er anonymiteten, der kan ligge i det

K: Ja?

C: det med at du ka', hvis man tager fra den homoseksuelle verden *dark rooms*. I virkeligheden så synes jeg, der er en ret fantastisk tanke i det, jeg synes der er en ret fantastisk tanke i, at du går ind og ikke længere er et subjekt på den måde, men du bliver et køn eller du bliver en nærhed eller et eller andet uden ansigt eller navn, der er ikke de der emblemer, som mønter sig på det. Det, synes jeg, er ret fantastisk ved det, og det har mørket også, altså mørket har det der med, at der inde er der noget andet, det er et andet regelsæt, det er i hvert fald en af de ting, der ligger i det. Det er også en eftertænksomhed, men også et sted, hvor man ikke behøver at sige særlig meget måske.

K: Så mørke kunne også være stilhed?

C: Ja.

K: Fordi stilhed det er måske mere noget, man associerer med noget positivt?

C: Jah, jah ...

K: altså i forhold til mørke

C: Ja, men det fortæller igen også noget om, hvordan vi – altså det er en meget formalistisk tanke, jeg er nok ikke den rette til at gå ind og arbejde med det, men det kunne være interessant at se, hvis der var

nogen, der simpelthen, du ved ordets grundværdier, lægger dem på en ny vægt om ikke andet så er der ... hvis man ellers skal sige noget så er det vel det poesien gør, hvis man skal sige det sådan, når den er allerbedst så – det her det er sagt før, men jeg vil gerne sige det igen, at skrive god poesi er i og for sig en politisk handling, fordi i kraft af, at hvis du tager sådan en som Tomas Tranströmer, hvis du nu læser ham, og det gør man på et eller andet tidspunkt i sit liv, sådan har jeg i hvert fald haft det, så læser man Tranströmer på den måde, at man bliver meget optaget af den der skønhed, han formår at udtrykke, og han har simpelthen så fantastisk et sprog og en billedmæthed, så hvis du sætter dig og ser Lars Løkke Rasmussen holde tale bagefter, så kan du ikke andet end at grine over fattigdommen, vel? Det er fandeme en politisk handling. Det er det kunst gør.

K: Det er det der modsprog?

C: Ja, det er et modsprog, men det er også, det tilbyder en anden måde at sådan ser verden potentielt også ud, det der er med den retorik, der er til daglig i vores liv peger, kan meget hurtigt ligesom pege på, at dette er det naturlige, at mennesket er et kolossalt væsen, men at vi putter dem ind i sådan nogle lejligheder på den størrelse. Hvis man tænker over det, så er der ikke nogen logik i det, men vi tager det for givet, men om ikke andet, når kunsten er allerbedst, så sprænger den den logik, den påpeger simpelthen at verden kan se ud og hvorfor ser den ud på den måde? Ikke nødvendigvis moralsk den kan bare pege på det med små genveje i sproget, så kan den pege sådan nogle ting ud, og så kan du stå fuldstændig målløs, så på den måde, hvis jeg ikke havde læst masser af skønlitteratur, som ikke var såkaldt politisk, så havde jeg al-

drig været i stand til at opfatte verden kritisk, det havde jeg ikke, for jeg tror ikke modsat sådan en som Mikkel Bolt på, at det er værket, som forandrer verden, nej værket skubber til mennesket, som så forandrer sig og på den måde forandrer verden sig, hvis man skal sige det meget groft. Det andet tror jeg simpelthen ikke på, og jeg er stærk modstander af det, den form for tankegang

K: men det er vel også sådan en kanyleteori næsten?

C: Ja, det er det. Det er en kanyleteori, det er rigtigt. Det er meget præcist sagt det der med, at han stiller sig op, og så siger han – nu ved jeg ikke, om det her skal med – men han stiller sig op, og så siger han, kunsten skal have et politisk ærinde, og det politiske ærinde skal være mit, altså det skal være en kunst, som peger på det antikapitalistiske samfund. Hvad fanden er det for en begrænset holdning at have til kunst? Er det det, kunsten skal gøre? Uha, så vil jeg hellere løbe mod statsgrænsen, for der ligger en totalitær tankegang også i det, det gør der. Hvis kunsten skal gøre noget, så må det være det modsatte. Den skal ha' den størst mulige åbenhed i alle mulige tider, den skal være helt ude i det marginaliserede og alt det der ... Det hele skal være der, ellers kan det ikke være der, så dør den. Så jeg er meget stærk modstander af den opfattelse, men det lyder godt, når man ser det på tv. Det gør det jo. Det er jo positionering, det er en meget stærk positionering at indtage. Jeg synes, det er fedt, at der findes den slags kunst, men jeg er lykkelig for at Tranströmer også eksisterer, fordi Tranströmer – folk, der laver god kunst, de forandrer verden et hak ad gangen, knækker en horisont ad gangen, og det synes jeg er meget mere interessant og meget mere vigtigt.

K: Det skal have en langsomhed?

C: Ja, det skal have en langsomhed ... Hvorfor er du blevet kritiker?
Nu spørger jeg dig, hvorfor er du blevet et kritisk væsen?

K: Det er fordi jeg er læser. Det er en måde at læse på, en måde at deltage i samtalen om litteraturen

C: men når du har gjort det, så gør det jo for eksempel også – nu har du ikke læst sociologi vel, har du det?

K: Nej.

C: Men derfor kan du godt se, at når man så går rundt nede på Vesterbro, så tænker du over de ting, du tænker over de sammenhænge og min tese er, det kommer, fordi du har læst også ting, som slet ikke handler om det. Det er simpelthen en måde din hjerne, det er en måde at se på. Det, mener jeg, er den største cadeau, man kan gi' til kunsten det er, at den gør det.

K: Det er en måde at tænke på?

C: Ja, det er en tænkning, og det er ikke en tænkning, der nødvendigvis vejer noget på pusherens vægt vel, men det er en tænkning. Det er simpelthen det, det er, og jeg kan ikke, Todorov har engang skrevet – jeg har læst sådan et interview med ham, jeg har aldrig læst ham, men jeg har læst det der interview, som var enormt godt, hvor han siger, at litteratur er jo en ... det er videnskaben om mennesket, så hvis du vil forstå mennesket, så skal du læse litteraturen, fordi den handler om det at være *menneske*, og det at være menneske er jo en uendelig abstrakt størrelse, som måske eventuelt er større end at den skal nedbryde kapitalismen, forstår du hvad jeg mener?

K: Ja.

C: Altså noget i den retning. David Foster Wallace sagde også literature is about how it is to be af fucking human being. Ha, men det er det. Det er det jo.

K: Men set med evighedens øjne så er kapitalismen jo også en ny ting.

C: Og kapitalismen er jo ligesom så mange andre ... vi kan ikke tænke os ud af det, lige så lidt som vi kan tænke os ud af modernismen, det er umuligt at se, hvor det stopper, hvor det slipper, men ligesom alle mulige andre i historien, alle mulige andre, du ved, perioder eller systemer som bliver totale i en periode, så muterer det, så bliver det til noget andet på et tidspunkt. Det vil altid kollapse, det er jo også det Marx, han skriver om i manifestet, allerede der ligger profetien, og på et tidspunkt, så bliver det endnu en parentes i historien, jeg ved godt, det lyder meget hovent, for det bliver ikke i min tid det er helt sikkert, men det gør det, og i mellemtiden så er der nogle andre ting, som har nogle andre værdier som måske rækker længere

Digtet minder om verden

Gitte Broeng

På YouTube kan man se og høre Jan Erik Vold fremføre digtet *kulturuke* fra digtsamlingen *kykelipi* (1969) ved et oplæsningsarrangement i Tokyo sidste år. At dømme efter latterudbruddene går digtet rent ind. Det består kun af det ene ord, et banalt ord, der lyder kedeligt kommunalt, og som tilmed er norsk. Umiddelbart skulle man ikke tro, et japansk publikum var med på den. Men undervejs i oplæsningen bliver "kulturuke" til "ulturkuke", "tulkuruke", "ultkuruke", "ukturulke" osv. Ordet opløses i alle mulige og umulige bogstavkombinationer. Pudsigte gutturale lyde kommer fra digteren, der også slår over i høje toner, når han nærmest synger dette kaudervælsk, ingen i verden kan forstå. Og netop derfor, alle i verden.

Det lille klip illustrerer flere væsentlige sider af Jan Erik Volds forfatterskab, som indledes med *mellom speil og speil*, 1965. Debutdigtsamlingen bærer præg af konkretisme. En retning, han var med til at introducere i Norge og Skandinavien. Men egentlig er det ikke så inte-

ressant at se ham som repræsentant for nogen bestemt litterær retning. Et gennemgående træk er nemlig, at Vold bevæger sig. Der er en nysgerrighed og rastløs energi, men også en cirkelbevægelse, idet han ofte vender tilbage til sine motiver, varierer dem, nyfortolker.

Jan Erik Vold er en af norsk samtidslitteraturs bedst kendte navne uden for landets grænser. Dette efterår fylder han 70, og det fejres med antologien *Varmestafetten* på Gyldendal Norsk Forlag, red. Bendik Wold, hvor mere end tredive skandinaviske forfattere og essayister bidrager – alle født efter Volds debutår.

Et slående træk er, at hans digte taler direkte og tværs gennem tiden med en sjælden dugfriskhed. Betydning for mange af dem samtidig er i deres tid. Beskriver steder, personer, som måske ikke er mere. Alligevel virker følelsen af nu og her så stærk, at man som født-efter-1965 læser henover det *faktuelle* og oplever almengyldigheden i de små, skarpe udsnit af verden Vold som en anden fotograf indfanger.

Spejlet er en tilbagevendende genstand i hans digte – eller spejling som fænomen. Ikke som et billede på noget andet, jo nok også det, men primært som det, det er: en fysisk realitet. Noget, man kan se og sanse konkret, om end forskudt. Af samme grund er metaforen fremmed for Vold. Intet kunstsprog, der skaber unaturlig afstand mellem digtet og verden. Og intet centrallyrisk jeg. Et utal af Volds digte reflekterer således deres egen virkelighed som, ja, digte. Måske allerede i titlen: *Morgenkaffediktet*, *Mit nye dikt*, for bare at nævne nogle. Det står og blinker: at der er tale om en indramning af verden. Digtet betragter sig selv udefra. Og det er skrevet af Jan Erik Vold, ingen skal være i tvivl

om den sag. Som en slags verfremdungseffekt bruger han sit navn i et antal af digte. Fingerer ingen fiktion. Et tilforladeligt biografisk jeg er der dog heller ikke tale om, men Vold leger med tanken. Han leger. Nogen ville sige, han drillede.

Der er det fanden i Voldske humor. Der er også det modsatte, men humoren er noget særligt for Vold, måske fordi den er så fandens god. Det samme gælder evnen til at lukke verden ind i digtet, så det kommer til at "minde om verden", samtidig med at han konstant markerer forskellen. Formuleringen findes flere steder hos ham op gennem forfatterskabet, bl.a. i samlingen *Sorgen. Sangen. Veien* (1987), hvor flere digte har titlen *Diktet minner om verden* og som tillige er titlen på en af hans nyere samlinger, fra 2003, som samtidig er en af hans politisk anfægtede. Men forsøget på at spejle verden er ikke kun et spørgsmål om udsagn. Det er i den grad også et spørgsmål om form – hvis de to ting overhovedet kan skilles ad. Fra de første samlingers figurdigte over sprogspil, verfremdungseffekter, det dagligdags, melankolske, politiske, humoren.

Og for nu at vende tilbage til *kulturuke* – at et kedeligt kommunalt ord som det ikke er forment adgang til poesien, men tværtimod fungerer som altdominerende instrument i et digt, der er en legende abstraktion over sig selv – lidt som i jazzen hvor en standard fortolkes og varieres, måske som improvisation. Et spor i Jan Erik Volds forfatterskab, der udover 21 (+ 1 omsat til nynorsk af ham selv) digtsamlinger rummer essayistik, oversættelse m.m. er da netop også jazzen. Som "jazz&lyrik"-artist har han udgivet 13 CD-album.

Hovedsagen er, der findes ingen grænser for, hvad som må få plads i et digt af Vold. Alt hvad verden rummer, må et digt kunne rumme. Sådan virker det i hvert fald. Derfor er hverdagen eller det almindelige også et yndet motiv. For alvor tydeligt i den snakkesalige gennembrudsdigtsamling *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* fra 1968, som i nogle fortrinsvis lange prosadigte kortlægger hjembyen Oslo og den unge digters liv blandt kondemnerede huse, venner og familie. Men den konkrete sansbare verden er i den grad også til stede i hans mere stramme kompositioner. Korte digte, der som lysglimtet fra en blitz i et kort sekund oplyser udsnit af virkeligheden. Men måske er blitz slet ikke det rette ord, for blitzen har noget chokagtigt over sig, giver folk røde øjne og den slags. Volds digte er derimod milde, synes jeg. Selv når de er allermest kække, som dette 40 år gamle digt:

DET BETYDER

Jeg sidder i sandet og trækker
en cirkel omkring mig.

Det betyder at jeg er fanget.
Så rejser jeg mig og går

ud af ringen, ubesværet
– som at passere ækvator. Hej!

Der er en tålmodighed med verden. Også når livet gør ondt. Det handler om måden, man betragter den på. I hvert fald findes den "glade versjon. Ja".

Note:

DET BETYDER er oversat af Gitte Broeng i *Den Blå Port* 82 / 2009 sammen med yderligere 7 digte fra Jan Erik Volds *kykelipi* (1969).

Karl Larsson

Martin Johs. Møller

Digter, billedkunstner og redaktør på det mastodontiske og æstetisk provokerende svenske tidsskrift *OEI* Karl Larsson har to udgivelser bag sig på *OEI Editör*. Bøgerne *Form / Force* og *Nightsong* befatter sig med en slags opgør med det klassiske poetiske inventar og sætter grundlæggende spørgsmålstegn ved, hvad litteratur er for en størrelse.

Bøgerne er reportage-agtige, essayistiske, optaget af montage og dokumentar. De udspiller sig i grænseområder mellem poesi, historieskrivning, sociologisk undersøgelse, psykologisk analyse m.m. Temaerne, motiverne og emnerne glider ind og ud af hinanden, også selvom man ikke er i tvivl om, hvor man befinder sig i den enkelte strofe, hvad end den synes at være optaget af at fortælle om litteratur eller billedkunst eller musik eller politik eller film eller computerspil eller noget helt syvende.

En overordnet konflikt i bøgerne synes at dreje sig om forholdet mellem ånd og krop eller form og indhold eller tanke og handling.

Både når der skrives om terroristen Andreas Baader i *Form / Force*, og når Karl Larsson i *Nightsong* forsvinder ind i et vidt forgrenet virtuelt univers, og så at sige uddelegerer sin poetiske stemme, er det alligevel med en stor formmæssig sikkerhed og en særlig gennemgående nøgtern, nærmest afsjælet diktion. Den akademiske tone i poesien er ofte blevet spillet op mod en bevidst stammen, når teksterne er blevet fremført på scenen, som har indhyllet dem i et mystisk tvetydigt slør, hvor det synes svært at afgøre, om man er vidne til et drama eller en komedie. Desuden peger den stammende fremførelse også på det forhold, at litteraturen selvfølgelig i høj grad udspringer af tankerne, men at den bestemt også medieres af kroppen.

Her følger en passage fra *Nightsong*, hvor Karl Larsson i en enkelt strofe bevæger sig fra det essentielt dehumaniserede elektroniske *net*, via en karakteristik af den litterære læsning, ind på en beskrivelse af kærligheden:

the net is vast and infinite

avskriften är ett förtydligande av verkligheten

massan vill inte styras som en massa

litteraturen är en tom behållare

som defineras genom negationer

att sitta tillsammans i ett rum och läsa

var och en innesluten i sin egen koncentration

är att i ett tillfälligt, mycket tydligt gränssnitt

besvärja *common sense* och agera

mot varandra, med varandra
inom kärleken, som när den saknar
mekaniska överenskommelser
aldrig kan svika en älskande

Karl Larsson bruger afsnittet til at bevæge sig ind på den franske digter Francis Ponges begreb *Objeu*, som er en sammenstilling af genstand og leg eller, som forfatteren til *Nightsong* siger, "kärlekens fusion med kroppen."

Karl Larssons poesi åbner for tusinder af læsninger. I min nuværende tilstand af henkastet romantik vil jeg gribe fat i en tolkning, som sværmerisk forsøger at gøre Karl Larsson til en poetisk idealist, som tror på litteraturen som en kunstnerisk diskurs, der kan sammentrække alle andre former for tænken og handlen i et andet mystisk rum, der, som kærligheden, ikke lader sig entydigt definere eller afgrænse.

Under alle omstændigheder byder Verbale Pupiller med Karl Larsson på en af Nordens pt. mest udfordrende og interessante litterære aktører.

Kahl Allan

Mads Mygind

”Min indledning er indviklet – jeg ´ viklet ind i en ledning – det ´ ik uden anledning – I får en ladning – lede ting – du ´ ingenting...”

Khal, Khalern, Khal One, Khal Allan – sært skarn har mange navne, og således også praksisser: Udover at være kendt som en af landets dygtigste graffitimalere er Khal Allan (som er det alias, han pt. slynger om sit borgerlige navn Nick) aktuel med hele to plader, dels *Tuder og Høvding* men også den rim-, rum- og remixede *Melodier mand mindes*.

I de tidlige år var Khal Allan kendt som en udelukkende indelukkende sprogshowmager – et eksempel er følgende startsentenser fra nummeret *På den hårde vis*:

”Når jeg står klar – slår dig igennem dit sårbare forsvar – så tar jeg sågar – den næste popnar – begynder forfra – hvor jeg – optar

ny energi – og sender ti – fjender i – et skænderi – uden ender i
– kender I – de folk som kom – som konger – men omkom - i en
voldsommere – kamp med trolddom – og tolvtommer – yo! – og
mig som dommer...”

Med tiden er der sneget sig en smule mere *jeg* ind i teksterne hos Khal Allan, som på mange numre frit og flydende associerer ud fra de ting der umiddelbart sker omkring ham, såvel som ud fra egne tanker og holdninger. Altid med et enormt fokus på den lydige slagside, hvor det før handlede om at få rimene til at falde så tæt som muligt, og på den måde skabe en lydmur, er der på de nye udspil tænkt mere i at sprænge lydbilledet, lade rimene falde (tilsyneladende) tilfældigt og uoplagte, naturligvis med en æstetisk grundplan i baghånden.

Khal Allans solodebut er udover det musikalske udtryk præget af en konkret materiel nøjsomhed. *Tuder og Høvding* er således udgivet i et begrænset vinyloplag, kun snævert tilgængeligt, indrettet med en bog, snarere end et cover/booklet, indeholdende klistermærker, flyers, plakater og rullepapir (!)(desuden kan man på Youtube se musikvideoer til samtlige 28 numre fra pladen). Den musikalske del er – for dansk raps vedkommende – vedkommende for vedkommende. Med andre ord: Khal Allan gør noget i dansk rap, som ikke er set før, noget, som ikke er hørt før; snøvlede, lange (men stramme!) hverdagslige og småpoetiske sætningsstræk bindes sammen af en konstant, og ofte underliggende, rimstruktur, forstået på den måde, at rimene ikke altid er klare i lydbilledet og dermed ikke styrer den

enkelte rap. Den klassiske figur med genkendelige enderim gør Khal Allan op med, til fordel for et sumpet lydbillede, der i lige så høj grad er styret af rapperens flow, hans lydligge koncentration om et egentligt indhold. Følgende passage er et glimrende eksempel på en hverdagslig, om end poetisk tankestrøm:

»Jeg sover – står op – går udenfor – det' sommer / går til venstre
uden at kende motivet, ta' ik' tid / har ik' tid til i morgens sorger,
de kommer for der' intet der' givet / lever livet. I nuet! Hva' nuet?
/ en smule nuttet og buttet, men betuttet over sin deroute, for nu'
nuet sluttet.«

Khal Allan slog for alvor sit navn fast i 2001 med to hårdkogte batleraps på den århusianske undergrundsplade *SpraydeziGN*.CD som frontfigur i gruppen Rene Linjer. Med et usvigeligt sikkert flow rappe han om at male tog, skrive bog, råbe yo og spytte sprog. Særligt kendetegnende er de lange rimpassager, der nærmest fremstår som én lang lyd, særligt underbygget af Khal Allans mørke og dovne stemmeføring (bevidst dovne, vel at mærke). Efter i lang tid, rapmæssigt, at have været beslægtet med og optrådt som gæsterapper hos det københavnske hiphopkollektiv Helt Sikkert, udgav han i 2004 sammen med det eksisterende Organiseret Riminalitet ep'en *Første gang er gratis*. Gruppen udgav i 2007 debutpladen *Med love skal man land bygge*, men har i den danske hiphopundergrund siden 1997 været et anerkendt rapcrew, der i stil med kolleger som SuparDejen og Joe True fra samme Helt Sikkert, praktiserer en avantgardistisk formfo-

kuseret sprograp (i modsætning til de mere autenticitetsprægede og ofte narratologiske spor, der findes hos rappere som Jokeren, L.O.C., Niarn, m.fl.).

Fem- og seksstjernede anmeldelser i dagblade, hiphopmagasiner og på diverse internetsider har sikret Khal Allan en plads som fornyer af dansk rap, et tiltrængt løft, der udvider mulighedsfeltet for genren som helhed. Fortælleren, ordspilleren og den evigt rimende Khal Allan har med sine soloudgivelser sat sig overlegent på tronen i dansk rap, hvor han hersker for vildt, stille og roligt.

Lone Hørslev mellem Sappho og Ditlevsen

Mikkel Bruun Zangenberg

Poesi er sang, men den sang er jo bestemt ikke hvilken som helst. I tilfældet Lone Hørslev (f. 1974, i Køge, men opvokset i Vestjylland), er sangen blevet til en egenartet hybrid, der helt konkret former sig som et samarbejde med sangere og musikere. Hørslev, der først var rundt om Dansk-studiet på universitetet og tilbragte et par år på Forfatter-skolen, debuterede som digter klokkerent med *TAK* (2001) – her fik vi en meget distinkt, hørslevsk stemme, der kredsede om privatlivet, om kærligheden, om kroppene, om det danske samfund, på samme tid med brug af velkendt talesprog nede fra hovedgaden i Holstebro, og så en ekstremt sikker, umisforståeligt hørslevsk diktion. Hørslev foldede dén stemmeføring ud i de stadigt mere virtuose samlinger *Ærgerligt ærgerligt* (2003) og *Lige mig* (2007) og rundede to romaner, *Fjerne galakser er kedelige* (2005) og *Naturlige fjender* (2008), før der skete et dramatisk brud i livet og privatlivet, der resulterede i skilsmis-sedigtene *Jeg ved ikke om den slags tanker er normale* (2009). Digtsam-

lingerne blev dynget til i fuldt fortjente anmeldergeorginer, og vi kunne se, at Hørslev undervejs i stigende grad arbejdede sammen med fine billedkunstnere som Svend-Allan Sørensen og Martin de Thurah; men det var først med musikerne Mads Mouritz (cd'en *Så er det sagt*) og nu senest Solveig Sandnes (cd, *Er de sjældne*), at Hørslev for gnistrende alvor begav sig ind i feltet mellem musik og lyrik, måske især pop og lyrik, der ellers normalt som genrer skyr hinanden.

Men det peger allerede på en af de centrale akser i Hørslevs stadigt opsusende maskineri. Nemlig en robust, charmerende og selvbevidst insisteren på at overskride grænserne mellem det, vi hårdnakket kalder for det *høje* og det *lave*, det såkaldt folkelige og det elitære, med stærkt følelseladete termer. Hørslev er på den ene side Forfatterskole-elev, der kan sin Woolf og Joyce udenad, og som har lært lektierne fra mere erfarne kolleger som Helle Helle, Naja Marie Aidt og Kirsten Hammann; men det er samtidig også sådan, at det er hos Hørslev, Prins Frederik og Billed-Bladet dukker op på linjerne, sådan at digterinden suser ind i studiet på Go'morgen Danmark, og digtene sælger i forbløffende store oplag. Det peger på sin side på et andet vigtigt træk ved Hørslev. Bagude har vi valgslægtskabet med tårnhøjt overvældende Tove Ditlevsen – men Hørslev forvalter sit arvelod ved helt konsekvent at fremtræde som stærk figur, som kvindefigur: Det vil sige, det sortfarvede hår, det stramt overklippede pandehår, rødt lakerede negle, som på forsiden af *Lige mig*, knaldrøde læber, sort om øjnene, stillen sig i positur på de officielle forfatterbilleder, men også foran fotografens kamera, når der er et interview i sigte. Alt dette

sker i en suveræn og modig gestus, der overskrider grænsen mellem kommercielt og kunstnerisk, og det giver pote på dén led, at Hørslev kan vinde i begge registre – blive anerkendt af det litterære establishment, modtage legater fra Statens Kunstfond og noget nær leve af at være digter; det, der ellers normalt er en helt umulig kombination. Hørslev er jo ikke skamløst selvpromoverende, hun har bare det, der med et antikveret ord hedder *integritet*, vel at mærke den kunstneriske nysgerrigheds egensindige integritet, og så er hun benådet med et sejt stikkende, stærkt talent, der i forening med flid og disciplin fører vegne hen.

Hvis vi ser på platformen – billedkunst, musik, lyrik, prosa. Og ser på hele pakken – det kvindeligt selvbevidste, sødmefulde, men også vildt voldsomme, rasende, sørgmodige og begærlige (som vi senest kunne se i *Jeg ved ikke om den slags tanker er normale*), koblingen af forfinet, modernistisk teknik med modet til at skrive sig gennem det personlige og det private, sansen for at kombinere det visuelle og det musiske, glæden ved at gøre sig til som halvoffentlig figur i medierne. Ja, så tegner der sig billedet af en bomstærk Hørslev. Og en Hørslev, der måske stadig kun er ved at blive interessant for alvor. For det kan næsten gå i alle retninger. I mange forfatteres tilfælde (ingen nævnt, ingen glemt) er linjerne stukket ud og rammerne definerede forholdsvis tidligt. Det er de på sæt og vis også her, vi har jo nogle koordinater. Men jeg må tilstå, at jeg venter mig alt af Hørslev. Der kan ske hvad som helst. Og det er her, det interessante begynder at komme ind i Hørslevbilledet. Hvad nu? Efter skilsmissen? Efter musikken? Efter

digtene? Efter romanerne? Hvor vi i forhold til en del kolleger ville være svalt ligeglade, er vi det ikke over for Hørslev. Nysgerrigheden får en vis kraft, fordi man fornemmer, at ALT kan ske. Er hun sjælden? Bestemt.

Observatorium i flux

Om den skriftlige eksistens af Lene Asp

Lars Bukdahl

Lene Asp, født 1980, er en litterær turbo-idealist, og hun er det både på papiret, hvor hun har forfattet to aktivt hybride værker, *Lili W. Hur: I multiverset er demokratiet enevælde*, 2006, og *Strømme*, 2007, plus en sværm af løse, tætte løse tekster, og ude i den litteratursociologiske virkelighed, hvor hun er bestyrelsesmedlem og redaktør på forlaget Arena og Gertrude Stein-oversætter og radiofonisk formidler og klummeskribent og debattør og som sådan bare ikke er til at holde nede. Jeg tror slet ikke, at den kostelige tekst "Idealisten" i *O:2, Forfatterskolens afgangsanologi 2002*, er en satire, jeg tror, det er et temmelig ærligt selvportræt, der med tilkæmpet ro begynder sådan her:

"Idealisten er først og fremmest idealist på grund af dårlig opdragelse./ Idealisten er udstyret med visse basale egenskaber (som idealisten ikke ynder at fremhæve), en motor, en pose skyld, el-ruder./ Fartidealisten betaler bøder for at være på forkant med

færdselsloven./ Og appellerer indtrængende til moral i kulturen:/
1. Jeg er idealist. Jeg har undskyldt for det./ 2. Jeg kan ikke lade
være. Jeg har prøvet./ Hvis vi alle gør det samme siger idealisten,
er der ingen utilfredse, derfor kan vi afskaffe alle dyderne såsom
penge, varemærker og borgerskabet./ Når det kommer til styk-
ket, har idealisten dog en hæmsko. Jeg kan ikke afskaffe mæng-
den, trangen eller entropien.”

Og i en stadig kaotiskere vrængen fortsætter bl.a. således:

”Idealisten i skumringen. Solen er også idealist! Den har ingen
udtalt vilje, men den brænder for sin sag./ Idealisten i fåreklæ-
der. Jeg har ikke lært at skøjte! Idealisten græder, hvordan kan jeg
nærme mig de skøjtende?/ Idealisten om natten på druktur. Se!
Natten er fyldt med smukke mennesker. Jeg vil lære dem alle at
kende. Jeg vil hjem til dem alle.”

Det idealistiske i Lene Asps skriftproduktion ligger i Asp-kontrollan-
tens forpligtelse på strengt at optælle mængden, udmåle trangen og
observere entropien, alt i mens Lene-jeget går i et med mængden, lig-
ger under for trangen og gennemlever entropien. Og omvendt. Hun vil
hjem til ALLE nattens smukke mennesker og lære dem at kende.

I teksten ”Den ny tid – eller proteser for to lemmer bliver en film
uden billeder”, skrevet af den purunge forfatter til tidsskriftet *Ildfisken*
nr. 25, 2000, indfanger kameraet afmægtigt et postmodernistisk, gro-
tesk og karnevalistisk kaos:

”Til akkompagnement af soulklassikeren ”Cry me a river” viser slutbilledet jordklodens opløsning i en meteorregn, mens riverdancerne liggende på deres kors flyver i kortege henimod en fjern figur, der til sidst viser sig at være et stort, kosmisk øre.”

I Lene Asps foreløbige hovedværk, hybridbogen *I multiverset er demokratiet enevælde*, skabt i samarbejde med kunstnerduoen Anders Bojen & Kristoffer Ørum (og præmieret med Bukdahls Bet – Den Smalle Litteraturpris 2007), selvstændiggør kameraet sig som en gal/normal videnskabskvinde i et isoleret sci-fi laboratorium, der med diverse maskiner og aggregater, frem for alt en såkaldt *cerebrotank*, forsøger at gennemskue og kortlægge virkeligheden, bestående af først og fremmest en stol og et får ved navn Mater – foruden videnskabskvinden selv naturligvis. Og igen og igen går det galt for eksperimenterne i teksterne og teksterne i eksperimenterne, vilt og vittigt og vanvittigt – og sært bevægende:

”Jeg bruger næsten kun den optiske forskydning med et tilsluttet distanceparameter, der holder slutningen på behørig afstand. På et tidspunkt, hvor Mater befinder sig i maksimaludstrækningsfasen, aktiverer jeg zoomfunktionen, uden at bevæge mig kan jeg alligevel få mater helt tæt på; jeg kan faktisk kigge lige ind mellem krøllerne, der former meget mørke tunneler, der peger ind mod det lyserøde, varme kød.”

Samtidig med, at Bojen & Ørum på venstresiderne oversætter teksten

til et nyt, sandere, først marsbo-bogstaveligt, siden piktogrammatisk amokgående hyper-sprog, der heller ikke kan eller vil stabilisere sig i nogen endelig gennemsigtighed – men skidegodt ser det ud!

Digt/kortprosa-bogen *Strømme* har i sin første halvdel det håbløse projekt at få tjek på kærligheden, hvilket resulterer i ingen ende på præcis distraktion:

”en sygeplejerske holder øje med monitorer på en hvid stue/ og går ind for at skifte lagen hos en patient der har tisset i sin seng// du holder fast om kanten på bordet og jeg begynder som vanligt at dechifrere.”

Hvorfor det i anden halvdel atter handler om at iagttage, at man iagttager, at man iagttager, på en prik:

”Når jeg kiggede i// spejlet så jeg mine egne øjne/ spejlvendt”.
Man ser det for sig!

Samvittighedsfuldt holder digteren Lene Asp øje med vores uoverskuelighed, yderst betryggende at ikke-vide, ikke sandt?

”Idealisten tilgiver verden dens mangfoldighed. Se på mig, jeg er jo bare idealist.”

Leg i bogstavfeltet med Cia Rinne

Marianne Ping Huang

Cia Rinnes to digtbøger, *zaroum* (2001) og *notes for soloists* (2009), er fantastiske læsebøger. Selvfølgelig er de læsebøger! Jeg mener læsebøger som (gen)lærer os at se : høre : lege med : læse bogstaver. Ikke kun i rad og række, fra venstre til højre og højre til venstre, men på flade og i rum og bevægelse. Cia Rinne er instant aktions-læselærer. *zaroum!* gå direkte til bogstavfeltet og leg længe – digtbøgerne er små, men de er arkiver bogstavlyst og manualer til mønstergenkendelse i det poetiske rum. Vi husker, vi har allerede været der:

1. BOGSTAVLEG: i poesibøger, lav små kvadrater rundt omkring i hilsenen

L
VEL
V

2. BOGSTAVLEG: på små sedler, til kommunikation i ”frilæsnings”-timer

svare ja nej

3. BOGSTAVLEG: udfyld skemaet, det tager kun 2 sekunder og tak for hjælpen:

bruger De ofte bogstaver ja nej

hver time dagligt ugentligt

Vi bruger dem hele tiden, bogstaverne, meningsløst og –fuldt og globalt. Vi sms'er, mailer, blogger, twitter. Med Cia Rinnes manualer går vi fra en lille leg med bogstav, ord, linie, rude, skema over spørgsmål om, hvad vi bruger legene til, til flere spørgsmål om, hvordan vi leger dem bedre. Bogstavleg er poesi er litteraturen er leg i fællesskab:

Præcis, hvor ligger fx

nord
vest øst
syd

Det kommer an på skriver/læser

I bogstavfeltet er der flere relationer end positioner.

zaroum og *notes for soloists* er visuelle poesi-lege, både begyndere og viderekomne kan deltage. Startpunktet er ordenes materialitet, hvad enten vi véd det eller vil det eller ej, må vi derhen. Derfra kan udtryk skilles ad og samles igen, innocence / innosense. Vi opdager det grafiske mellemrum. Derefter opdager vi, at sætning afhænger af tegnsætning. Vi opdager bogsiden, arket, læseretningen som eksploderer indefra – siden bliver en flade, bogen et rum. Når dét er sat og på plads, opdager vi, at bogstavlyd flyder frem og tilbage gennem sætning og henover mellemrum og sætter det hele om:

i am what i am what i ami
a mia mi ami a miami amen

glossali, en udstrakt hånd gennem sprog(ene).

zaroum og *notes for soloists* er sat i courier, i skrivemaskinens faste font, punkt og skydning, som hilser maskinskriverskens mekaniske anslag – og alle de andre 'typer', på deres vej fra Gutenberg til små læse-bøger, pamfletter, flyveblade – poesibøger, sedler og skemaer. Bogstaverne er hele på vej ud af stillelæsningen, lønkammeret, bogsiden, bogen, som folder sig ud i leg med lølblade og lyde.

Cia Rinnes *zaroum* og *notes for soloists* er et arkiv af bogstavlege, fortsæt straks til hertil på Afsnitp: <http://www.afsnitp.dk/galleri/archiveszaroum/archiveszaroum.html>

Eírikur Örn Norðdahl

Henrik Majlund Toft

Den islandske digter og forfatter Eírikur Örn Norðdahl (f.1978) debuterede i 1991 med digtsamlingen *Heimsendapestir* (Apocalyptic Epidemics). Siden da har Eírikur udgivet 4 digtsamlinger, 3 romaner - hvoraf *Eitur fyrir byrjendur* (Poison for beginners) er under udgivelse på det tyske forlag Kozempel & Timm, og i øvrigt en omfattende samling elektronisk poesi på internettet. Eírikur er også oversætter og har oversat både digte og romaner til Islandsk. Eírikurs oversættelse af Jonathan Lethem's roman *Motherless Brooklyn* blev i 2008 hædret med den islandske oversætter-pris. Eírikur er også stiftende medlem af det islandske forfatterstyrede undergrundsforlag Nyhíl. På Eírikurs hjemmeside er det muligt at finde både tekster, essays, oversættelser og optagelser af Eírikurs performances. Eírikur er endnu ikke oversat til dansk.

Eírikurs tekster skriver sig ind i grænsefladen mellem en konceptuel, post-avant (post avantgarde) og eksperimentel litteratur. Men hos

Eiríkur får den konceptuelle tekst – der typisk anvender found-text, transversal sprogbrug, sammenblanding af genrer, bearbejdning af sprog i tekstbehandlingsprogrammer mv – en lokal sprogpolitisk drejning.

I Island er det islandske sprognævn omhyggelig med at beskytte det islandske sprog mod anglicisering og internationalisering. Alle låneord bliver oversat til Islandsk, hvilket er det som Eiríkur kritiserer i praksis, når han skriver tekster, der benytter sig af transversal sprogbrug og ad hoc grammatik. Eiríkur forklarer sig – med sin digressive energi – i essayet ”Vigtigheden af at destruere (ens eget) sprog”;

”Behovet i Island for at forkaste sprog-regimet er påkrævet (”Riv denne væg ned”). Synet på sprog som sådan et rigtigt objekt promoverer ikke kun idioti, det er bogstaveligt talt en direkte vej til fascisme (”No pasaran!”). En postmoderne fascisme, selvfølgelig – når folk er forført til handling i stedet for tvunget (”Make love, not war”). En far siger til sit barn: ”Vi har behov for at beskytte vores sprog, vi er sådan en lille nation. Hør, du vil vel ikke leve i en verden, hvor ingen taler islandsk, vil du? Du ved, så ville vi måske tale dansk og udtalen er ikke ligefrem nem.”

Og barnet hvisker: ”Ja, far, jeg lover at frigøre mig fra dativ-sygen”

Ja, det hedder dativ-sygen, for det betyder at du har en forkærlighed for dativ i stedet for akkusativ, eller i nogle tilfælde, det nominative. Ifølge islandske forældre og folkeskole-lærere er det en livstruende situation.

Træd ind: Eksperimenterende poesi. Den evindelige knepning af sprog – i betydning at ruske det og elske det på samme tid. Fjolle rundt med det. Bedrage det. Bryde det ned og samle det igen – spejlvendt eller på anden vis vanskabt.”

Eírikur vil optræde med sine lyddigte på festivalen. Lyddigtning er anden måde at frigøre sproget fra dets konventionelle betydning på, og Eírikur kombinerer inspirationen fra den islandske 1700-tals nonsensdigter Æri-Tobbi med de seneste tendenser i ny Nordamerikansk konceptuel poesi i sine performances.

Publikationsmesse

Verbale Pupiller

Verbale Pupiller er en publikationsmesse for små og mellemstore forlag, samt tidsskrifter fra Skandinavien. Alle er de funderet i forskellige kunstarter og vilkår, men inviteret og sammensat ud fra fokuserede krydsninger og samhörigheder. Et fællestræk er at de opererer, mere eller mindre eksplicit, med et ønske om og en aktiv afsøgning af mulighederne for at praktisere uafhængighed og idealisme. Således er der tale om aktører som ønsker at etablere et alternativ til det eksisterende kredsløb og den eksisterende offentlighed. Udstillerne er alle primært funderet indenfor arbejdet med billedkunst og/eller litteratur. Mange af de deltagende forlag og tidsskrifter er kunstnerdrevne platforme for produktion og distribution af kunstnerisk materiale. Hermed placerer de fleste sig et sted mellem kunst og formidling, hvorfor netop udstillinger og bogmesser er væsentlige måder at møde sit publikum på.

Verbale Pupiller er en publikationsmesse ved en poesifestival i en udstilling. Hermed præsenteres det hele i et totalrum for kunst, litteratur, kritik og formidling, hvor samtalen omkring tingene har flere koordinater at pejle efter. Erfaringer og perspektiver kan udveksles på tværs af geografi og kunstform, mellem aktører, kunstnere og publikum.

Edition After Hand

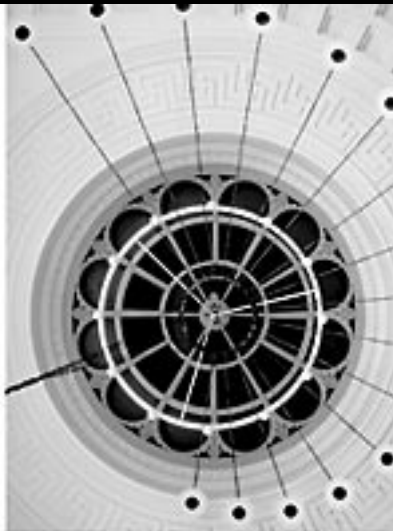
Edition After Hand blev stiftet i 1973 af kunstneren Henrik Have på No-mark uden for Ringkøbing. Projektet blev lanceret sammen med digteren Peter Laugesen, der netop var færdiguddannet som typograf. Ønsket var at etablere et trykkeri, et forlag, et mulighedsfelt, hvor afstanden i tid mellem tanke og fysisk objekt (produkt) reduceres til ganske kort tid, samt skaffe kunstnere en udgivelsesmulighed for tekster, billeder og objekter som ikke kunne produceres gennem traditionelle kanaler.

Edition After Hand betragter bogen som et objekt, hvor materialitet, udtryk og udstyr er essentielle komponenter ved modtagerens håndtering og læsning. Edition After Hand udgiver bogobjekter, oversat og dansk skønlitteratur, meget andet og resten. Edition After Hand udgiver bøger med ujævne mellemrum. Edition After Hand udgør en platform for trykt materiale, der ønsker at sætte en anden dagsorden.

Edition After Hands bogryg vender den anden vej.

Edition After Hand har udgivet bøger og objekter af Nelly Sachs, Charles Olson, Glenn Christian, Novalis, Pinochios eventyr, Mogens Otto Nielsen, Poul Borum, Antonin Artaud, Marianne Larsen, Alison Knowles, Per Højholt, Michael Palmer, Henrik Have og mange andre...

CARL EMIL CARSEN
SAM BINDQVIST
JACOB KIRKEGAARD
MICHAEL SCHE
MC JARBER
THE BEATLES
GUNNAR BERG
UFFE HOIM
JUISE OG URSULA
ANDRJEK OGIEN
EJLER NYHAVN
CLAUDE ANKERSEN
ALVIN LUCIER
PETER DYREBOERG



Apparatur 19



Apparatur er et tværfagligt tidsskrift, der opmuntrer til eksperimenter og samarbejde mellem litteratur, billedkunst og kritik. Apparatur præsenterer sit stof på en bred og tilgængelig måde, og i et lækkert layout – uden af den grund at slække på den faglige standard. I hvert nummer belyses et tema fra mange og ofte vidt forskellige vinkler. Temaerne løber som en rød tråd i med- og modspil med de tekster og værker, der præsenteres. Nogle tekster og værker forholder sig direkte til temaet, andre indirekte, men i alle tilfælde fortolkes temaet frit og udogmatisk. En bred vifte af danske og udenlandske forfattere, kritikere og billedkunstnere får plads i Apparatur, hvor debutanter og etablerede forfattere og kunstnere optræder side om side i forskellige genrer og traditioner. Alle tekstbidrag er enten originale tekster, der er skrevet til Apparatur, eller tekster der publiceres på originalsproget eller i oversættelse for første gang. Apparatur udkom første gang i 2001 og publicerede sit 19. nummer i september 2009.

Arena er et uafhængigt dansk forlag, der siden 1953 nysgerrigt har udgivet nysgerrig litteratur.

Arena udgiver ny dansk litteratur, ny oversat litteratur og hovedværker fra verdenslitteraturen.

Arena genudgiver værker af forfattere, der ufortjent er gået i den literære glemmebog.

Arena forholder sig åben over for udgivelse af børnebøger, kunstbøger og faglitteratur af forskellig art.

Arena har gennem tiderne udgivet forfattere såsom Peer Hultberg, Antonin Artaud, Gunnar Björling, Louis-Ferdinand Céline, Witold Gombrowicz, Jens Smærup Sørensen, Jacques Derrida, Gertrude Stein, Bent Vinn Nielsen, Gunnar Ekelöf, Arno Schmidt, Cecil Bødker, Dan Turèll, Nadezda Mandelstam, Mary McCarthy, Henri Michaux, Lars Norén, Samuel Beckett, Johannes L. Madsen, Klaus Høeck, Peter Laugesen, Elias Canetti, Marguarite Duras, Morten Søkilde, Kristín Eiríksdóttir, Ursula Andkjær Olsen, Robert Walser, Henrik Bjelke, Knud Steffen Nielsen og Morten Søndergaard.



En kasse med fodspor fra Månen / Thermokande, kop og tre bogstaver i plastperler / ARKmapper, plano. 1000-vis./ Diatex / Anonymt fotografisk materiale i kasser

ARK har format! I 15 år har vi holdt fast i ark, der måler femogtyve centimeter i højden og tyve i bredden. Hvorfor det præcist blev *dette* format, fortæller sig i historien, der begyndte en eftermiddag i et meget fugtigt baghus, men muligheden for at få digtere, skribenter, kunstnere og læsere til at bide mærke i arkenes afvigelse fra den gængse A4 har fra starten været afgørende. Formatet har budt på mange glæder og kun få sorger; som en tryk grundregel der altid sætter en ramme om udfoldelserne; som en rød tråd der forbinder de 83 numre, der indtil videre er ude i verden; som en skarp kant der udfordrer de mange som gennem årene, har lavet ARK til os.

Måske er det betegnende for vort format, at vi fortsat lader os forstyrre af de få gange, hvor det *ikke* er lykkedes os at komme overens med kunstnerne om formatet: som da digteren P (med god ret) mente, at hendes ark nødvendigvis *måtte* materialisere sig som en kæmpe-mæssig tekstrulle, vi trods alle krumspring, tekniske tilløb og snilde umuligt kunne få lagt i mappen, eller da kunstneren M *ville* producere en vinyl-LP til mappen, og dermed stedte os i det klassiske problem om cirkelns kvadratur, eller da kunstneren F insisterede på at producere en 12 meter lang version af Løgstør Hovedgade til mappen. Nok er ARK ikke bare papir, men også en ark – en rummelig container for værdifuldt indhold. Engang i mellem må man dog erkende, at man ikke er større end sit format.

Hvad er * ?

* er en publikation * udkommer som løsblad * udkommer i forskellige formater * udkommer med forskellige intervaller * er til samle på * kan samles i et ringbind, eller * kan samles med en piberenser, eller * kan samles med noget andet, eller * kan hænges på væggen, hvis man hellere vil det, eller * kan blot lægges i en stak sammen med noget andet. At købe * er en anderledes måde at erhverve et stykke kunst på. * er ikke ret dyrt, for * koster som regel 20 kr. * er et eksklusivt samlerobjekt, hvis man har lyst til det, for * udkommer i et ret lille oplag, og * må siges at være ret billigt og man får ret meget * for pengene. Og hvis man køber alle udgaver af * og følger med i * fra starten, og næsten alle udgaver af * kan stadig købes, så får man et både sjovt og stadigt voksende værk til sin bogreol, eller hvor man nu vil gøre af sit *. * modtager gerne forslag til kommende udgivelser.

Forlaget* udgiver også med ujævne mellemrum en række kunstbaserede bøger.



PENTTI SAARIKOSKI
BREV TIL MIN HUSTRU



ROBERT WALSER
RØVEREN



THOMAS BERNHARD
GÆNDE



JACQUES ROUBAUD
NOGET SORT



Forlaget Basilisk blev oprettet i 1983. Siden da har vi fokuseret på at udgive oversat litteratur, dansk litteratur, videnskabelige og politisk/historiske værker, sideløbende med at forlaget gennem årene har været hjemsted for Banana Split - Tidsskrift for Multinational Litteratur. Forlaget Basilisk udgiver endvidere Forfatterskolens Afgangsanalogier og dens Legenda-serie.

Den Blå Port

tidsskrift for litteratur / september 2009

ES heißt in den weißen DEHNUNGSSTREIFEN
der Luft sei die Ringeltaube mit einem
beispiellosen Tempo selbstzerstörerisch aber **SO**
schmerzfrei wie **das** ahnungslose Fleisch
der Aprikose und sie habe ihren
späten Flaum **AUS** 2 Perückenläden
gratis aber ich frage wie heißt **DAS**
Zünglein **AN DER WAAGE** auf **Dänisch**
kann **ES** hören, kann **ES** sehen,
darf **ES** fahren muss **ES** gehen? *vielleicht*
über Leib und Leben stehen ...

82

ATHENE



Tidsskriftet Den Blå Port udkom første gang i 1985. Det blev etableret af litteraturkritikeren Erik Skyum-Nielsen og digteren Søren Ulrik Thomsen. Siden da har en lang række danske digtere og kritikere på skift overtaget stafetten og fungeret som redaktører af tidsskriftet.

De første mange år udkom Den Blå Port på forlaget Rhodos; siden 2002 på det lille, forfatterstyrede forlag Arena; og fra 2006-2009 på forlaget ATHENE. I dag udkommer tidsskriftet på Forlaget Vandkunsten. Gennem alle årene og gennem de mange skift i redaktion og forlag har Den Blå Port fastholdt en ambition om at udgive det bedste af ny, genfundne og oversat litteratur. Samtidig ønsker tidsskriftet at danne forum for en diskussion og undersøgelse af hvad litteratur kan være og hvordan tekster kan se ud – gerne i dialog med andre æstetiske udtryk og andre tekstgenrer end de strikt litterære.

Den Blå Ports nuværende redaktion består af digter og kunstformidler Gitte Broeng, forfatter Mathilde Walter Clark og redaktør Torben Jelsbak.



Bokbål förlag kännetecknas av de skeva innebörderna, de förfelade skämten, det förnuftsvidriga allvaret, de förvanskade föreställningarna och de subtilt grova uttryckssättet.

Bokbål förlag tillverkar texter som förvränger och förvänder alla former av tankeverksamhet.

Bokbål förlag representerar de mest djupsinniga och den mest omfattande av vetenskaper, det vill säga de imaginära lösningarnas lära.

Bokbål förlag framställer utrerad litteratur i unika utgåvor.



TRAPPE

EN

SOM

DUM

ER

DU

HVIS KUNSTEN dada-invest

SKAL ~~VÆRE~~

SMELTE

SAMMEN MED

LIVET PVS

VIRKELIGHEDEN

SKAL KUNSTEN

VÆRE DUM

OG PLAT

VIRKELIGHEDEN

ER DUM OG

PLAT

SE SELV

ROBINSON

EKSPEDITIONEN

PÅ TV 3



diafrag art & publishing

Image and writing: diafrag art & publishing is small press publishing for artist's books, experimental writing, prose, poetry and visual art. We publish artists books, chap books, printed matter, post cards, mobiles and multiples. *Life and art:* diafrag is interested in the performative qualities of art and writing, rather than seeing these only within the scope of being elaborate vehicles for ideas and/or aesthetic functions of representation. The performative entails an interest into ways in which art and life relate through language. *Situations narrative:* diafrag is interested in the complexities and mechanics of reenacting sensory knowledge, experience, thought and memory, through narrative and gesture, in active language situations and moments of being in visual art. *Concrete and abstract:* diafrag sees language - in writing, sculpture and visual art - as intuitive, concrete and abstract, physical, social, tangible, intimate, personal, sensual, political, emotional, cultural and historical. *Hand made:* diafrag is interested in the universal performative powers of handmade marking (writing, drawing, stitching, decoration, motif) and handmade objects (multiples and sculpture), and the simple, low key, malleable mechanical reproduction methods of collage and fotoprint. *Vulnerability - flow and boundary:* diafrag is interested in the flows and boundaries of language in relationship to identity and social/cultural vulnerability in literature and art. Plurilingual writing is at the centre of this interest, as are anxieties of belonging and the problematics of heritage and memory.

DISTRIBUSJON

Side 4

De enkelte BJD- og RSST-
medlemskøber kan også bestilles
for 4. kvartal 2011 og 1. kvartal 2012
ved at kontakte BJD på tlf. 33 33 33 33
eller på e-mail bjd@bjd.dk

BJD

RSST

Distribusjon

Date: Wed, 23 Sep 2009 22:25:00 +0200

Subject: Re: Distribusjon til Danmark

From: anjaulset@gmail.com

To: mariulset@hotmail.com

Hei Mari.

Kan du skrive noe om Distribusjon?

Hei Anja.

Ja, det kan jeg gjøre.

Distribusjon ble startet opp i 2008 og har hittil kommet i 18 utgaver.

Distribusjon har vært alt fra hefter, til frø og kart. Fellesnevneren er at abonnenentene melder seg på for et halvår av gangen og får en ting i posten hver måned.

Distribusjon varierer i form og innhold for hver utgave, men hva det er kan vel kanskje du si noe mer om, Anja?

A: Form og innhold? Det kan være alt. Formen er på en måte satt med

at abonnenten får noe i posten, som hun ikke vet hva er. Ellers kan vi fylle hver utgivelse med hva som helst.

En gang hang vi opp en veggavis i en undergang i Bergen, og abonnentene fikk et kart som viste hvor de skulle finne den. Da er det ikke bare abonnentene, men òg alle som går forbi som får se det.

Etter å ha sett over alle utgivelsene ser jeg at alle utenom én (# 17, Maskene) har et minimum av tekst.

Så vi kan vel trygt si at det er tekstbaserte utgivelser.

Ikke at det har vært et bevisst valg fra vår side. Eller hva sier du, har du tenkt over det underveis?

M: Nei, det kan jeg vel ikke si at det har vært. Et av hovedpoengene har vært at vi skulle finne på noe nytt til hver eneste utgivelse og måten det har foregått på har ofte sett slik ut:

1. Hva skal vi lage? Altså spørsmålet. Som kommer opp like etter den forrige utgaven har blitt sendt ut.
2. Så foregår det en tenkepause på en dag, eller noen uker, der vi mest av alt tenker på andre ting, og så dukker det opp en idé som vanligvis er perfekt.

3. Da er det bare å gjennomføre den i praksis og sende den ut til abonnentene.

Så det finnes ikke grenser for hva Distribusjon kan være, eller gjør det egentlig det, Anja?

A: Egentlig ikke. Det må kunne sendes i posten, det er vel det eneste. Men nå tror jeg vi har sagt nok. Om noen har flere spørsmål kan vi kontaktes her; distribusjon1@gmail.com

“Var ska jag börja nånstans?” // “Sometimes you want to increase the noise ratio.”

-- Edition

Var ska jag börja nånstans? Det är något som sker // There's a little echo in your voice. repetition. We're both by the coast. restaging. The constellation/ The constellation of what is cited/ what is cited. tape works. When you hear it a second time it changes its meaning. The forces of sound that co/ The forces of sound that come at one as a person and give shape to one's life. cutting up tape and splicing it together. reptition. Is there a distinction to be made? the 70s stuff A bump in the la/ A bump in the language. // superimpositionerna dom svarta blocken den sönderfallande texten // the tape recorder marked by its accent. S-I-T-E. a rhythmic element I'm speaking to you from Provincetown, Ma/ om Provincetown, Massachusetts./ sachusetts./ incetown, Massachusetts. You can forget that. It disappears into the discourse of my speaking. It's a Friday. It's 10.22 am in Pro/ It's 10.22 am in Provincetown, Massachusetts. // En explosion har skett. Vad det är som har hänt Samplad och ändrad på. berättelsen. sön-

dersprängda narrativ söndersprängda romaner // witin a tape work.
There is no end to it. // kicka vidare. Texten är ett slags partitur. Texten
är en sla/ partitur. Texten är en slags ingång till lju/ Texten är en slags
ingång till ljudet. // through a glass darkly. a reflected pool of sonic
overlay. intensification This reconfigured world as rich as possible. A-
F-F-E-C-T. Repitition as opposed to what? // Blade Ru/ Blade Run-
ner. Jag har manipulerat den. // from one part of the pool to the other.
You use the reflection. // när jag är riktigt trött på det. Utmattning? //
The making visible that which was in/ The making visible that which
was invisible, making audible that which was inaudible, or no/ isible,
making audible that which was inaudible or not noticed. // ljud //
A moving through a space that is ultimately extremely dark. Almost
totally/ that is ultimately extremely dark. Almost totally dark. a little
bit of reflection, light, in that darkness. To be out of your mind is a
problem as well. To be in one's mind, or to be able to go in and out of it
at the same time/ o in and out of it at/ or to be able to go in and out of
it at the same time To flip them around/ played forward or backward
You could walk around. You could run. You could look under things.
You could see more. That's the issue of a constellation. // att skriva mig
in i nånting. Sampling att stjäla från andra. att se vad som händer Hur
nära kan jag komma det här? // It's a critical project. // Det är olika
händer som gör det. Den ena vet inte vad/ ka händer som gör det. Den
ena vet inte vad den andra gör. Det har olika händer. // Rewinding
and spooling, looking at it. // Nu rullar bandet. // We're talking in
English. The disembodied exp/ dismbodied experience of the phone
lines. We're not seeing one another. // Är det ett svenskt ord? Glitches.

Det finns ett tydligt brott i att byta språk. att släppa kontrollen. bryta ned modersmålet för lätt att uttrycka sig på. pop teoretiskt laddad // the multiplicity of that language also. exile languages errors // ska ta överhand från nånting annat. olika volym. djupskillnad höjdskillnad En ny röst ett mer personligt tilltal en felaktig formulering ett stavfel // stutters, stammers somewhere in the gaps // Nånting finns i mitten vad som händer i gapen tystnaden. nyanserna av grått. Den här linjen som har texten i sig. inspelat ljud. dubbelhet // the uhms and the ahs // något är utelämnat. glappen påvisar nånting. // other connections looking for the message. // Ibland får jag för mig att det fi/ Ibland får jag för mig att det finns en hemlighet. // get rid of the noise get rid of all that static get to the signal. Sometimes you want to increase the noise ratio.

(This text is based on extracts from recorded conversations between Edition and Charles Bernstein (14.08.09) and Edition and Johannes Heldén (19.08.09).)

-- Edition



emancipa(t/ss)ionsfrugten

Microforlaget emancipa(t/ss)ionsfrugten er startet i 2007 og har indtil videre udgivet “鲷梨在手套包间里去中国/På vej til Kina, avokadoen ligger i handskerummet” 2008, “Pseudo” 2009 og “På en øde ø [topologisk singularitet; både på lands til vands]...” 2009. Undervejs er udgivelsen “Happity forever - en instruktion/dokumentation”. Udgivelserne forhandles i Møllegades boghandel, Den sorte diamant, Kunstforeningen Gl. Strand, Fotografisk Center og Brandts Klædefabrik. Derudover mere information og bestilling på hjemmesiden www.emancipatssionsfrugten.org.

Absalon Kirkeby
Kasper Hesselbjerg



[FINGERPRINT] er et non-profit forlag oprettet med det formål at udgive korte, spontane fiktioner, skrevet af etablerede danske forfattere.

De udvalgte forfatteres tekster er unikke, ikke tidligere publicerede værker, skrevet direkte til formatet indenfor rammerne af [FINGERPRINT]'s manifest af sep. 2008.

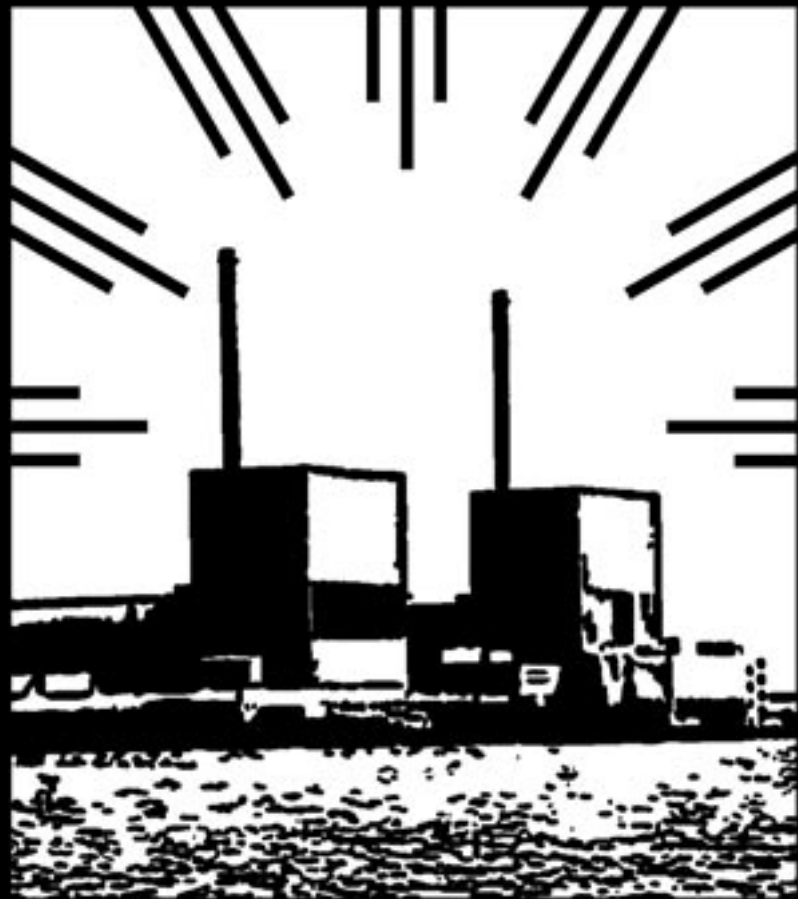
Redaktionen udvælger og inviterer forfatterne. Derefter blander vi os ikke i forfatterens tekst, så længe den holder sig indenfor manifestet.

INSTANT LITTERATUR

Begrænsningen er udfordringen. Fascinationen det spontane. Der går kun 3 måneder fra forfatteren inviteres til selve udgivelsen. Formålet er ikke at skabe en ny minimalistisk dogme-litteratur, men derimod at åbne op for nye muligheder og opfattelser af det publicerede værk.

Idéen er at skabe et litterært rum for b-sider, notater, optegnelser, eksperimenter, improvisationer og håbløst, højtravende filosofisk-naivistiske tankestreger. Det der falder udenfor forfatterskabet eller det der ligger lige i skabet.

Formatet (A6), tekstens længde, samt det faktum at udgivelserne er gratis, indbyder til spontan læsning. De kan læses på stedet. En kort, intens læseoplevelse. En litterær indsprøjtning. Dét er 'Instant Litteratur'.



Geiger Records / Lyd+Litteratur

Geiger Records udsprang i 2006 som en naturlig forgrening af musiktidsskriftet Geiger med en intention om at overføre erfaringerne og holdningerne fra tidsskriftet til et eksklusivt pladeselskab.

Geiger hylder eksperimentet, den kunstneriske integritet og modet til at tænke nyt og bryde med vanetænkning. Pladeselskabet er en udgivelseskanal for musik og lydeksperimenter af høj kunstnerisk standard uden skelen til snævre genrerubriceringer. Frem for alt vægtes kvalitet over kvantitet. Selskabet har fokus på tværæstetiske projekter, hvor musik støder frugtbart sammen med andre kunstarter som litteratur og billedkunst.

Som led i denne strategi har Geiger Records skabt pladeserien Lyd+Litteratur. I tråd med festivalen af samme navn, som Geiger præsenterer i samarbejde med Litteraturen på Scenen, dokumenterer vi nysgerrigt arbejder i feltet mellem musik, lydkunst og litteratur.

I Lyd+Litteratur-serien er foreløbigt udkommet cd'er, lp'er og objekter med bl.a. Er de sjældne, MikkellModulererMarius, Martin Hall / Nicolaj Stochholm / Søren E. Jensen, Claus Beck-Nielsen Memorial, Martin Larsen og Schweppenhäuser/Thomsen & Morten Søndergaard. Flere er på vej!



Forlaget hurricane udgiver bøger, der spænder fra det eksklusive og innovative til det humoristisk aparte. Kernen i udgivelserne er artist books og digtsamlinger. Bøgerne laves i tæt samarbejde mellem forlaget og kunstneren, der fører det kunstneriske perspektiv helt ind i udgivelsesprocessen. Ideen er, at kunstnerens og forfatterens aktive blik på bogformatets muligheder og begrænsninger gør den færdige bog til et vidt udfoldet betydningsrum - og giver den værk karakter.

I juni 2009 udkom det smukt enigmatiske sprog-og-billede-værk *Maskine* med tekst af Thomas Boström og værker af Jakob Rød.

I august 2009 udkom *Copenhagen Spirit* med tekst af bla. Gitte Broeng og Christian Yde Frostholm. Bogen er tilrettelagt af kunstnerne Gitte Bach og Mikkel Olaf Eskildsen og indeholder værker af dem, samt af Christina Hamre, Elmer, Jesper Christiansen, Cai Ulrich von Platen, Mie Mørkeberg, Ivan Andersen mf.

I august 2009 lancerede hurricane serien *Short Stories*. Fem billedkunstnere og fem forfattere er inviteret til at udfolde sig på hver deres A4-ark, der efterfølgende foldes sammen til postkortstørrelse – lige til at lægge i postkassen. Serien har bidrag fra blandt andre Marika Seidler, Morten Søkilde og Claus Handberg.



Forlaget Jorinde & Joringel blev stiftet i 1971 og udgav i årene frem til 1988 serier med eksperimenterende digte og tekster. Nu er forlaget genopstået og har netop udgivet sin første serie i 21 år: Ikke færre end 12 hæfter udgivet på én gang som en samlet manifestation af, at vi nu er flyvefærdige og klar til at prøve kræfter med både luft- og litteraturstrømme i Danmark.

Jorinde & Joringel anno 2009 har som mål igen at blive en sprudlende distributionskanal for skæve og vilde tekster og spændende og gode digte. Vi ønsker at skabe en litterær platform, hvor det er litteraturen – og ikke økonomien – der er i centrum. Vi opfordrer alle digtere til at sende os manuskript på manuskript. Vi læser alt og udgiver det, vi mener fortjener at blive det.

Du kan læse om den nye udgivelse, forlagets historie og vores udgivelsesprofil på www.joringel.dk

På Verbale pupiller præsenteres serien i Århus, og vi fejrer vi udgivelsen med oplæsning ved forfatterne, bl.a. Henning Mortensen, David Læby, Mogens Bynkou Nielsen, Karsten Bjarnholt, Niels Hav og Vagn Lundbye.



Koordinat er en digtergruppe, et digterkollektiv og et forlag, der blev dannet i sommeren 2002. Koordinats første formål var at skabe basis for at udvikle og præsentere medlemmernes litteratur, og samtidig skabe et alternativ til de etablerede institutioner, der – mente vi – var låst fast i en stram opfattelse af bogen, markedet og den gode litteraturs afhængighed af kunststøtteordninger.

I dag har vi et lille lyrikforlag, arrangerer oplæsninger og optræder med digtsymfonier. Forlaget har indtil 2009 kun udgivet håndlavet bøger, men med de to seneste udgivelser – Rasmus Hallings Ojo og Amireka er forlaget gået på trykkeri, dog uden at give køb på forlagets grundlag, der går på, at skabe billige men formæssigt markante bøger/bogobjekter udenfor den eksisterende litteraturøkonomi.

Koordinat består af Christian Meissels Asmussen, Robert Henningsson, Rasmus Halling Nielsen, Lars-Emil Woetmann Nielsen, Martin Snoer Raaschou, Julie Sten-Knudsen og Karin Toft.

Litlive -litterær platform på nettet med oplæsningskalender & anmeldelser

Litlive er skabt med det formål at fylde en niche ud, varetage formidlingen af litterære live-aktiviteter i en oplæsningskalender og kontinuerligt udgive grundige og faglige behandlinger af ny kvalitetslitteratur. Litlive fokuserer med en samlet formidling og en kalender. Endvidere ønsker Litlive at etablere et forum for en fælles skandinavisk litterær offentlighed. Litlive søger en større samtale på tværs af landene, flere perspektiver på en potentiel fælles litteratur.

Det danske website Litlive.dk blev grundlagt i 2003 af Martin Glaz Serup og Pablo Henrik Llambías. Fra 2007 er Litlive et skandinavisk website, bestående af de tæt sammenkoblede domæner Litlive.dk, Litlive.se og Litlive.no.

På Litlive finder du en kalender med aktuelle oplæsninger af skønlitteratur i Norge, Sverige og Danmark, samt anmeldelser af skønlitteratur, skrevet af vores faste stab af nordiske kritikere.

Redaktionen: Kamilla Löfström (DK), Mariann Enge (N), Kristofer Folkhamar (S), Mathias Kokholm (DK)

Denne dugdråbeverden
er en dugdråbeverden
og dog
og dog

Kobayashi Issa: *Dugdråbeverden* (Husets Forlag)

KØB BOGEN HOS

MØLLEGADES BOGHANDEL - MØLLEGADE 8 - 2200 KØBENHAVN N

Møllegades Boghandel

Møllegades Boghandel er et åndehul for kunst- og litteraturinteresserede og et samlingssted for alternativ publicering. Vi har særligt fokus på ny nordisk litteratur, oversat verdenslitteratur og udgivelser, hvor litteraturen bevæger sig imod musikken og billedkunsten - eller omvendt. I butikken kan du både finde bøger, musik, t-shirts, plakater m.m., og vi har løbende udstillinger af både bogobjekter, lydkunst, forfatterarrangementer med mere.

Vi har udgivelser fra small press-forlag i hele Norden. Her kan du finde udgivelser fra Basilisk, Bebop, Husets Forlag, Geiger Records, Space Poetry, Afterhand, OEI Editor, Attåt, Asterisk, Anblik, Melodika, Dada-invest, Arena, Batzer & Co, Smittekilde, Jorinde & Joringel, Diafrag Publishing, Klim, Savtak, Hurricane, Escho, Vandkunsten og mange flere. Vi bestiller også meget gerne bøger hjem til dig fra andre forlag.

Møllegades Boghandel ligger lige over for Literaturhaus på Nørrebro og har åbent onsdag-fredag fra kl. 14-18, lørdag 11-16. Kig endelig forbi. Vi giver en kop kaffe.



Narration Tee

www.narration-tee.com

Narration Tee præsenterer t-shirts med grafiske logoer fra opdigtede interesse-fællesskaber, små foreninger, subkulturer og andre sammenhold. Til hver t-shirt følger en lille publikation med en fortælling, der har rod i det fællesskab og den subkulturelle identitet, som t-shirten repræsenterer. T-shirts fra 10 forskellige fiktive fællesskaber kan købes på www.narration-tee.com og de vil klæde ethvert nyt medlem af gruppen.

Klæder skaber folk og man kan således tage sin nye t-shirt på, læse fortællingen til man kan den udenad, for herefter senere selv at fortælle fortællingen videre og på den måde påtage sig en helt specifik og meget interessant identitet, som en person der har noget særligt at gå op i. En person med en stærk kulturel kapital.

Projektet er en hyldest til de af hverdagens kulturer, som med deres helt egen modsatte dagsorden ligger og bobler under hovedstrømmen. Narration Tee handler om at formidle og tilbyde andre hverdagslige identiteter end dem, som normalt får plads i modeverdenens kommercielle rum.

Alle fortællinger og illustrationer i projektet er skrevet og tegnet af Sixten Therkildsen og findes på hjemmesiden www.narration-tee.com

001
NR. 27 & NR. 28
2006

OEI
Special to supplement your
OES system design

415-321 / 2007 : reader's lunidigest

AUTUMN 2 / OEI #28-29-30 2006

ELECTRICAL



... ÅR GERTRUDE STEIN ÅR OEI #14 2005 ÅR GERTRUDE STEIN ÅR GERTRU...

“OEI är tidskrift ägnad åt estetiska teknologier och konceptuella operationer, samt en del annat. Sedan starten 1999 har den givit sig hän åt idioti och kanadensisk patafysik, samtal och brus, visuell poesi och ljudpoesi, nonsens och fiktiva språk, poetiska potentialer hos alternativa ortografier, montage och collage, redaktionell estetik och biomaterialitet. Genom essäer, poesi, kritik, översättningar och nyskrivna texter och konstprojekt vill vi vidga och differentiera reflektionen kring och arbetet med poesi, kritik, konst och teori idag och imorgon.”



A Shoal of Mackerel

A Shoal of Mackerel is an independent non-profitable publishing house, specializing in small editions, run by artists for artists. A Shoal of Mackerel was founded in Glasgow 2004 by Harald Turek and since November 2006 has been run by Alex Bettencourt, Mari Lagerquist, Lina Persson & Harald Turek. A Shoal of Mackerel is currently based both in Glasgow and Göteborg. The publishing house participates in book fairs, workshops and is the host for publishing events. Books hold certain qualities; the ability to fold and unfold, handy formats, it holds the anticipation involved looking through a book. However, most importantly, they contain the room that an open book creates with the viewer/reader. This room can both be intimate and shared by others. An artists' book can be all this but also negate the same. It's an artwork where the format of the book/printed matter is part of the work. Published artists: Jakob von Anckarsvärd, Johanna Björkqvist, Jim Colquhoun, Blair Cunningham, Elin Helena Evertsdottir, Alhena Katsof, Conor Kelly, Lily Kerrigan, Marcus Lagerquist, Mari Lagerquist, Sonja Lotta, Mark McEvoy, Holger Mohaupt, Lina Persson, Janetka Platun, Helen Shaddock, Benjamin Simpson aka Doctor Simpo, Cecilia Stenbom, Joanna Thede, Harald Turek, Emmett Walsh, Hugh Watt, Sara Welsh, Eleanor Whittles.

SPACE POETRY



Forlaget SPACE POETRY blev startet i 1980 af en gruppe yngre kunstnere, som med følelsen af genialitet og samtidig at være udenfor kunstlivet i Danmark (vi havde slået os ned ude på landet i Nordjylland) gjorde det nødvendigt, at vi markerede os. Først med kunstbogen KONTAINER og året efter i 1981 ved at starte kunsttidsskriftet PIST PROTTA.

I første omgang måtte vi erkende at det ikke havde den forventede effekt. Vi blev ikke berømte, ikke engang kendte.

Vi opdagede dog at bogen og ikke mindst PIST PROTTA var et nyt rum for kunst og eksperimenter, et lille billigt og transportabelt galleri.

PIST PROTTA er udkommet med 63 numre, alle i forskelligt format, lige som trykteknik, opsætning, typografi, indbinding osv. har skiftet. Et eksperiment med tidsskriftet som medie.

PIST PROTTA laves af: Jesper Fabricius, Åse Eg Jørgensen, Kbh. og Jesper Rasmussen, Århus.

Samtidig har forlaget SPACE POETRY udgivet en lang række kunstbøger med forskellige kunstnere, tillige med digtsamlinger, fotobøger, dvd'er mm.

T T T

Ti Teser om Tidsskrifter

1. »Kunstens virkemiddel er underliggørelsens virkemiddel og den vanskeliggjorte forms virkemiddel, som øger vanskeligheden og længden af perceptionsprocessen, for i kunsten er perceptionsprocessen et mål i sig selv og må derfor forlænges.«
2. »Kultur er ikke et emne eller et område. Kulturjournalistikk er en tone, en atmosfære, en måde å se virkeligheten på.«
3. »If I were black, and I lived here/ I'd want to be a big man in the FBI or the CIA/ But as I'm not – and of course I don't/ And as I'm free – white and twenty-one/ I don't need more power than I've got/ Except for some times when I'm broke.«
4. »Omgangen med kultur skaber kunnen, mens forbruget af massekultur ikke efterlader sig spor; den formidler en slags erfaring, som ikke kumuleres, men regredierer.«
5. »Via vægten af det samlede journalistiske felt, hviler økonomien tungt på alle de kulturelle produktionsfelter.«

6. »Nothing that is initially of interest to more than seven people can ever change the consciousness of the masses.«

7. »A piece of paper with nothing on it has a definite economic value. If you print a poem on it, this value is lost.«

8. »Du må gå til kroppen, til sangen, til glæden ved den litterære aktivitet, før du overhovedet kan begynde at 'bruge' litteraturen til noget som helst. Når folk kalder Joyce og f.eks. hans »Wake« arrogant, er det dette, de glemmer: Det her er en mulighed, kære ven, en satans generøs mulighed for din fantasi og din hjerne og din krop – ja, du kan gerne læse det højt.«

9. »Formidling af litteratur, over hele landet og til alle læsere – også dem for hvem al litteratur er smal.«

10. »Definisjoner// En levende mann på en levende hest møter en/ levende kvinne som holder en levende hund i bånd.// Den svarte kjolen eller den hvite kjolen? Store/ sko eller små?«



Torpedo is a non-profit (project-based) organization devoted to the promotion and production of artists' books, art theory and critical readers in contemporary art. Situated in Hausmannsgate, Oslo, Torpedo is both a publisher and a bookstore, and occasionally a venue for exhibitions and concerts related to book launches and the process of publishing, or discursive activities like panel discussions and debates. Founded in 2005 by artists and art workers, Torpedo came about after the execution of the former bookstore at the Museum of Contemporary Art in 2004, a result of the political merging of five major museums and institutions into the National Museum of Art, Design and Architecture. With the continued trend of shutting down independent bookstores for the benefit and domination of bigger and fewer traders, Torpedo is emphasizing the interest in strengthening the field of production and distribution of artists' books and small publishers publications in Norway. This also reflects our work internationally on distribution, presentation and collaborations with artists, critics, writers, institutions and curators.

As a publisher, Torpedo Press' program range from fanzine productions to essay series and artists' books. Additional activities include research and curatorial practice aiming to investigate historical and contemporary production of printed matter, and different strategies in publishing.

Torpedo is partially funded by Arts Council Norway, The Freedom of Expression Federation and Nordic Culture Point.

Udstilling

Verbale Pupiller er en udstilling med værker fra 28 danske og udenlandske billedkunstnere. Kunstnerne arbejder i deres værker med forskellige bogmæssigheder i form af tekst, bog-lighed, narration og lignende - og trækker referencer til såvel bogen, litteraturen, skriften og resten af arrangementet Verbale Pupiller. Installeringen af udstillingen giver mindelser om den måde bøger opstilles og ordnes på; efter forskellige, måske ikke altid helt gennemskuelige, systematikker og principper. Udstillingen er som en vandring langs en meget lang bogreol, hvor man, mens man måske ledte efter noget helt andet, kan distraheres og falde over noget uventet nyt og ukendt.

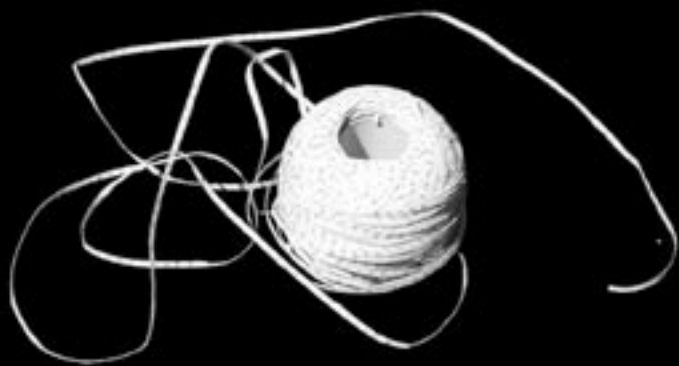
Monica Aasprong

Soldatmarkedet

Soldatmarkedet er et tekstarbeid i ulike deler. Arbeidet startet i 2003, og er et forsøk på å nærme seg selve tittelordet med ulike tekstlige midler. En diktsamling med denne tittelen er utkommet på N.W. Damm & Søn, en pamflett på Biblioteket Gasspedal, og fragmenter er publisert i tidsskrifter, ved opplesninger og utstillinger. Blant annet har arbeider vært vist på Skulpturens Hus i Stockholm (2005), Hordaland Kunstsenter i Bergen (2005), Babel Art Space i Trondheim (2007), og senest ved Simon Fraser University Gallery i Vancouver, Canada (2008). Nettinstallasjoner fins på Nypoesi.net og AfsnitP (“Ord i øjet”).

Soldatmarkedet er en måte å forholde seg til hvordan skrift og bilde er blitt brukt i vår kultur. I den religiøse tradisjonen ser man en streben mot at skriften og bildet skal formidle det samme, at maleren og evangelisten har samme oppgave. Kristus-ikonet er det billedlige uttrykk for inkarnasjonen, slik ikonet skal fremme bønner og kirkemaleriet skal formidle evangelieteksten. Forholdet mellom tekst og bilde er nå langt mer komplisert, og jeg fått en fordypet interesse for ulike tiders måter å oppbevare og omgås tekst på, alt fra lagringsmetoder/lagringskapasitet, til kopiering og avskrift, i det hele tatt behandlingen av tekstlige kilder, hvordan de traderes, formidles og re-presenteres.

For fullstendig publikasjonsliste, se: www.monicaaasprong.no




Anders Bonnesen

Untitled, shredded literature

Anders Bonnesen er optaget af skulpturens materielle sammenfald med sprog og litteratur. Hans værker er forankret i hverdagsting, som transformeres skulpturelt. Skala, proces og oversættelse er nogle af de temaer, der arbejdes med.

Magnus Thorø Clausen

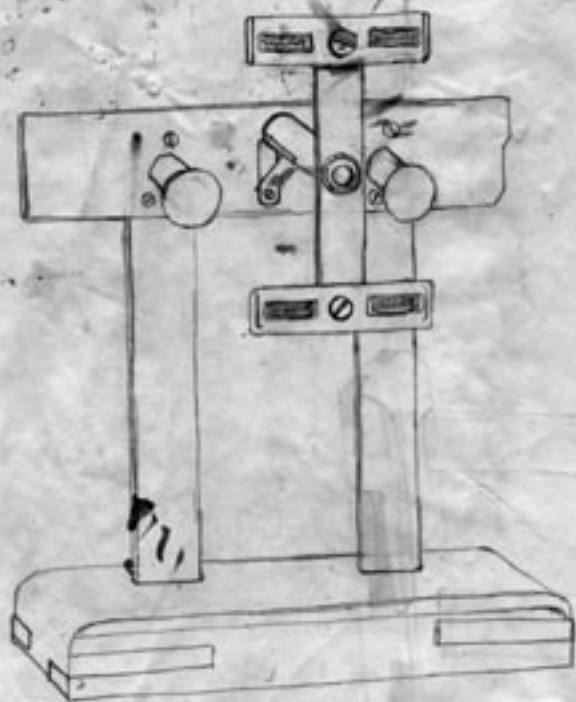


If I had to live my
life again, I'd
make the same
art works,
only sooner

Jacob Borges

Quote Remake

Jacob is a Copenhagen based conceptual artist and co-founder of the nonprofit exhibition space Koh-i-noor. His work revolves around a subjective viewing of the systems that we use to comprehend the world and the reactions to living within these systems through readymade based sculptures, photos and text pieces. Jacob views the surrounding world as a construction.



Jan Bäcklund

Pohlsk dans (sønderhoning eller galgebakkenpolsk)

Sagen vedrører en deduktion af et regelsæt til et navnløst spil, hvor spillebrættet kaldes "arkivet". Dette spillebræt består af 16 felter samt "Galgebakken", som befinder sig uden for planen, hvor dommerne, i form af to brødre, hænger på deres galge. Disse dommere kan ikke kommunikere, kun konversere. De udsiger deres domme ud fra egne interne og autonome "sansfunktioner". Selve spillet består af 20 "identiteter" og et lidt større antal "brikker". Såvel identiteterne som brikkerne forholder sig i en mange-til-mange relation til spillets deltagere. Modsat deltagerne, befinder identiteterne og brikkerne sig inde i det konkavt formede spillebræt, som var de inde i en cymbal eller i en skrivemaskines typekurv. På grund af denne topologiske krængning er dommernes udsagn ikke interpreterbare for deltagerne (de bliver fraserede ved hjælp af et slags maskinesprog, lidt ligesom Frans af Assisis, eller fuglenes sprog), går indimellem så megen tid til fortolkning af såvel regler som domme, at det kan virke, som om spillet er gået helt i stå. Det er dog ikke tilfældet, da deltagerne kun er projektioner af de identiteter, brikker og tildragelser, som udspiller sig i arkivet. Det lyder kompliceret, og er det uheldigvis også. Men for at lette forståelsen har vi forsøgt at aftegne et udvalg af nogle momenter i dette navnløse spil.



Gyldendals Bogklub

Forbedrede Bogomslag

Denne serie værker består af små udklip fra gamle pornohæfter limet på forskellige bogomslag.

Flere af dem har tidligere været vist på udstillingen "Forbedrede Bogomslag" i Danske Grafikeres hus sidste år. (s.m. A Kassen der viste "Gulv")

Udklippene danner, hvad der kunne ligne en tegneserie i fotografier, men kan også opfattes som små story boards til små filmstykker. Små poetiske film, erotiske komedier.

Bøgerne danner baggrund, som fysisk flade, som betydning, som æstetisk betydning.

Enkeltvis peger udklippene på ligheden med formel abstrakt malerkunst. Det kendte, der bliver uigenkendeligt, bliver til linieføring og farve, til umiddelbar formglæde.

Til sammen peges der på billedet som alfabet, på Eisenstein's teorier om klipning.

Læs billederne. De er et sprog. Et af de sprog vi bor i.

*Denne bog handler om personlig mod, og
derfor er den tilegnet*

Betty Douglas Wilson

Signe Frederiksen

Dedikationer

WITH
GRATITUDE
I INSCRIBE
THIS SECOND BOOK
TO MY NEW FRIENDS
IN THE NORTH OF EUROPE
AND TO ALL OTHER FRIENDS
AT HOME IN THE BRITISH ISLES

JEG ER EN DUM DØNDIGE

JEG SKAL NÅ ALLTID

Gudrun Hasle

Uden titel
(Markader på mit tøj)

I 2005 fjernede jeg alle synlige mærkater fra mit tøj og erstattede dem med mine egne broderede tekster. Disse tekster var alle små sætninger, der selvironisk relaterede sig til mig eget liv.

Jeg arbejdede med den tese, at kunstneren bærer kunstinstitutionen med sig i kraft af sin titel. Jeg følte ikke at street art investerede nok, og derfor ønskede jeg at konfrontere beskueren direkte og umiddelbart stå til ansvar for mine tanker. Ved at pege på mig selv, ville jeg pege på resten af verden.



34

Two men wearing clogs in the snowy weather, stamp their soles together to warm their feet.

Counted, Weighed, Divided

Heltoft often uses external instructions or highly imaginative stories as an important tool in producing new work. For example, since 2006 he has established an ongoing project, which is based on a book of poems by Raymond Roussel. In order to produce drawings for this book, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, 1928, a series of 59 instructions were given verbally by Roussel via a private detective bureau to the illustrator Henri A. Zo. Heltoft then recreates these drawing in a new interpretation. By treating the drawings as historical documents, with all their interpretive ambiguities, Heltoft re-enacts these early surrealistic *mise en scenes* within the context of photography and a new century.



Sculptures in Palampur, India

I was in the park with a fellow student of mine discussing the distinction between work and leisure. Travelling is a part of her art practice. I am not too fond of change, which I think is an inevitable aspect of travelling. To me the most productive circumstances seem to be when nothing happens. Nevertheless, categorizing travelling as work satisfied my expectations of being efficient. Also the thought of having an art practice divided into two seemed appealing. Like archaeology consisting of deskwork and fieldwork. I wondered what an Indiana Jones kind of artist would be like and tried to imagine myself as an archaeologist discovering new pieces of art in a foreign country.

Earlier this summer I read an essay by the artist Pind¹. Among other things it dealt with how to approach making art. A subject that I am afraid sometimes occupies me more than actually producing art. Constantin Brâncuși's *Endless Column* is mentioned as a piece that all "true" conceptual artists plagiarize. It made me recall a proposal for a public sculpture (to replace the Jørgen Haugen Sørensen sculpture at Skt. Hans Torv) I made last year being convinced that there are certain things one must do as an artist. A Brâncuși reference appears to be another one of those things. In a very pragmatic way a three weeks vacation in India with my girlfriend could fit very well into my notion of being a productive conceptual Indiana Jones kind of artist bringing back new finds.

¹ From his exhibition *This Title is an Artwork of Mine* at Overgaden 2009.

HVEM EJER

MIDTEN

af



PARADIS

GYLDENDAL

Peter Holst Henckel

Cut Up Library

Cut Up Library er en fortløbende serie af fotografier påbegyndt i 2003. Hvert fotografi viser en "bog" sammensat af dele og brudstykker fra andre bøger, således, at der dannes en ny bog m. forsidebillede og ikke mindst titel. I sin helhed danner serien mao. et nyt, alternativt – og imaginært – bibliotek af samlede bøger med titler som både gør os nysgerrige efter at læse dem, samtidig med at vi genkender og genkalder os nogle af de bøger de stammer fra.

Peter Holst Henckels kunstneriske praksis udspiller sig i krydsfeltet mellem æstetik, politik og poesi. Ofte balancerer værkerne hårfint på grænsen mellem et enkelt, klart udtryk og en konceptuel fortættet kompleksitet af betydning. Det umiddelbart enkle udtryk inviterer beskueren til selv at interagere med værket og tage del i betydningsproduktionen. For Peter Holst Henckel er der ingen modsætning mellem form og indhold, æstetik og betydning. Tværtimod spejler værkets formelle og samfundsmæssige dimensioner sig til stadighed i hinanden og danner derved nye figurer, nye betydninger og nye spørgsmål. Mødet med værkerne inviterer derved publikum til overvejelser omkring forholdet mellem æstetik og den historisk/politiske kontekst den optræder i.

Andy's

DENMARK STREET • LONDON W1G 6NU

Tel: 0171 916 5080 Fax: 0171 916 5714

E-mail: aguitar@atlas.co.uk

Page: <http://www.atlas.co.uk/andyguitar/index.htm>

Andy J. Mendoza

MANAGER/BUSINESS
Barnetts Novelties

14 Elgin Crescent
Notting Hill
London W11 1JL

Tel: 0171 916 5080
Fax: 0171 916 5714

Hilarius Hofstede

Paleo Psycho Pop

"All over London, Andy's News, Andy's Motors, Andy's Fishbar, Andy's Hairstyles, Andy's Barbershop, Andy's Kebab House, Andy's Supermarket, Andy's Electronics, Andy's Dry Cleaners, Andy Gas Deliveries, Andy's Driving School, Andy's Greek Taverna, Andy's Cafe and Takeaway, Andy's Hair Dressing Saloon, and ultimately Andy Guitar Centre and Workshop in Denmark Street brings the Factory Spirit closer to the Hamletarian Music-hall, pop-beef to the funk-bone ..."

From "The State of Denmark Street",
in *Paleo Psycho Pop Writings*, Trashface 2009.



ON ČUVA BRIGADU PLATOU ODREDOVANO ŠLJENIČEM I SMOU NA POKLONU KLJUČU PRIMA
DEKRETOU NOVINO CIGARET,

Amel Ibrahimovic

Sketchbook from Kolding Public Library

Description of everyday life at Kolding Public Library. Kolding is my Danish home town, and the library has been very important to me



They do not ask the librarian (Fonda) if they have any local history material. Rather, they place handfuls of books into empty shelves without consulting the staff members. The staff members (Katharine Hepburn) and they are shocked by the librarians when they discuss his "poetic writings."

PHILADELPHIA STORY (1940)

Jane Fonda and Robert DeNiro are blue collar workers who lean on each other for support. Fonda, a recent widow, helps DeNiro learn to read. In a scene he parades through the public library picking up every book he sees and proudly reading aloud passages from each. The librarian (Dorothy Duckworth) scolds him with "Shhhh, this is a library," to which he responds "Yes! This is my library!"

STANLEY AND IRIS (1990)



Bette Davis is a small-town librarian. She devoted 25 years to building the library from a small room behind a bar into a beautiful ivy-covered edifice. She wants to add a children's wing to the building and the town council agrees to support her on one condition: that she removes a book on communism from the library shelves. She refuses and is fired.

STORM CENTER (1956)

Elsebeth Jørgensen

Unpacking My Library XIII: Somewhere in Hollywood...

Video-installation: Still-image montage about
bookspaces and librarians in movies.

Elsebeth Jørgensen works in a conceptual, research based and site related way. She works with montage both as concept, method and form. Her interest is to investigate ideas about site, memory and narrative structures. How history is produced as a constant flow between cultural and individual processes. That sites and cultural memory can be discussed as complex constructions of fictions and facts. Her works include photography, video, installation, text and sound. Visual documentation is a large part of her practice besides longterm research at different archives. www.mappingmemory.net

Selected works: *"Unpacking My Library #III: Loveaffairs of a Bibliomaniac"*: 3rd Ars Baltica Triennial of Photographic Art, 2003-05; Pori Art Museum, Malmö Art Hall, Art Centre Vilnius, Bergen Art Hall. *"Cinemagic Tour"*, 2003-09: Deveron Arts, Scotland, Overgaden Institute of Contemporary Art, Cph, The City Gallery - Tallinn Art Hall, *"Filmic Realities"*: Heidelberger Kunstverein, "HEAVEN: Athens Biennale 2009". 2005-07: *"Unofficial Deposited Records"*: Tate Modern, London – commission w. Pia Rönicke. 2008-09: *"Viewpoint: Montage of Possible Locations for an Unrealized Movie"*: "Technically Sweet", Participants Inc. & Anthology Film Archives New York & Overgaden Institute of Contemporary Art. *"Crystal Palace: Notes from the Archive"*: "Guld & Grønne Skove", Carlsberg, 2009. Member of "Den Frie Sammenslutning".



Conceptual Cathedrals

Hvem har adgang til viden? Hvem beslutter hvad der er værd af gemme og hvad der er irrelevant for den kollektive erindring? Er der personer hvis historie ikke er en del af historieskrivningen?

I kølvandet på 11. september lancerede den amerikanske regering the USA PATRIOTS Act hvilket fik store konsekvenser for låneres ret til intellektuel frihed og anonymitet. Lignende lovændringer har fundet sted i Danmark og rejser spørgsmål om civiles rettighed til anonymitet over for staten hvad angår adgang til viden.

I Conceptual Cathedrals bliver arkivet og biblioteket symboler på viden og magt. Disse institutioner undersøges af en række personkarakterer der repræsenterer forskellige positioner og ideologiske tilgange til distributionen, kategoriseringen, inkluderingen, og adgangen til viden og historieskrivning. Synsvinklerne er baseret på interviews med virkelige personer som på forskellig vis har en relation til bevaringen og distributionen af viden. I videoen fungerer disse udsagn som statements leveret af ikke-skuespillere der iscenesættes i forskellige bibliotekers og arkivers arkitektur.

A dark, grayscale photograph of a road winding through a landscape. The road is in the foreground, curving to the right. On the left side of the road, there are trees and a utility pole. On the right side, there is a fence and more trees. In the background, there are hills or mountains under a cloudy sky. The overall mood is somber and reflective.

I had already lost what I was supposed to lose

Jeuno JE Kim

Scrivener

A road trip movie of a single African woman on a mission to discover the causes behind her lover's mysterious death. On the drive between Pretoria and Sutherland, she finds that he had stolen her handwriting and language, giving them away to strangers whose lives she now depended on for her own survival.



Erika

Jacob Nielsen & Jonas Seeberg

McLuhan's Typewriter

Since 1867, people have used the typewriter not only for printing manuscripts but creating works of art. In the 1890s, typewriter manufacturers and secretarial agencies organized public speed typing competitions. They also organized competitions for typewriter drawings. The earliest preserved example of typewriter art was made in 1898 by a woman named Flora Stacey. Not much is known about Flora Stacey except that she was probably a secretary. Her framed picture of a butterfly was published in the October 15th, 1898, edition of Pitman's Phonetic Journal.

Typewriter art was a popular art medium in the 1950s to the 1970s. There are many wonderful examples of typewriter art found in Alan Riddell's book, *Typewriter Art* (London, 1975). Some of the images are colorized by using tinted ink ribbon. Several of the images are abstract. A few of the images are portraits (Queen Elizabeth, the Duke of Edinburgh, Gandhi, Winston Churchill, and Henri Chopin).

From: *The History of ASCII (Text) Art*. Joan G. Stark (2001)

Jørgen Michaelsen

Sphinxter's Innervation

Sphinxter's Innervation: sfinksterens innervation. Sfinksen er et fabeldyr, der stiller den forbipasserende vanskelige gåder, som må besvares med livet som indsats. Sfinkteren er en muskel, der forhindrer mad, afføring eller urin i at komme længere i systemet end ønskeligt på det givne tidspunkt. Ordene sfinks og sfinkter kommer begge af det græske *sfingein*, at omklamre. Sfinksen omklammer sin gåde, sfinkteren omklammer fødeemnerne under fordøjelse. Billedtitlens sfinkster, der i sig selv er en fabelagtig hybrid konstruktion, er innerveret, dvs. forsynet med nerver, der overfører impulser fra centralnervesystemet. *Sphinxter's Innervation* er opdelt i to billedfelter. Til venstre fremstilles innervationen på skematisk måde; vi ser, hvorledes organet på forskellige punkter er forbundet med nerver, der bestemmer organets funktion. Disse nerver er isoleret fra det omgivende legeme i særlige rør. Til højre står blot enden af disse rør tilbage; såvel organ som innervation er blevet fjernet. Omtrent hvor man måtte forvente at finde stedet for den 'postcolone' udladning, ses Julius Bomholt. Her er han en ung socialdemokrat. Han er påvirket af den marxistiske analyse og meget idealistisk. Senere i historien vil Bomholt grundlægge det danske Kulturministerium ud fra bl.a. følgende vurdering: "Socialdemokratiet er modstander af enhver tendens til nivellerings. Det må erkendes, at det ofte — og ikke mindst på kulturelt område — er eneren, der går i spidsen. Der må derfor altid være rummelig plads for *eksperimentet*, ikke blot på det videnskabelige område, men på alle kulturlig-



vets felter. De store institutioner har pligt til at give plads for eksperimentet, så at der aldrig indtræder en autoritetsbetonet stivhed i form af vanehandling og vanetænkning. Det frie og måske til tider udfordrende eksperiment kan bane vej for goder, der engang bliver alles eje.” Endvidere skriver Julius Bomholt følgende: “Demokratiet er ikke som en maskine, der kan fuldkomment mengøres og derefter fungere så nogenlunde af sig selv. Det er snarere som et organisk væv, der ikke kan leve, medmindre der stadigt tilføres nye næringsstoffer. Den demokratiske samfundsform kræver opdragelse og skoling af hver ny generation. Der kræves ikke blot forståelse af demokratiets idé, men en høj grad af saglig dygtighed for at bringe alle samfundets — ofte komplicerede — funktioner i et harmonisk indbyrdes forhold. Hvis interessen svækkes, er den autoritære statsform allerede på vej.”

Jørgen Michaelsen.

København, oktober 2009

Marginalia

Hver bog har sin læser. Ikke så sjældent efterlader læseren spor efter sig i bøgerne. For den læser der følger efter, i sporene på den, eller de, foregående læsere, vil de undertiden rigtig mange spor i form af understregninger, overstregninger, kommentarer, tolkninger, korrektioner o.lign., foreligge som et yderligere tekstlag i læsningen. Undertiden som et anvendeligt og brugbart lag. Undertiden som et ubrugeligt og distraherende lag.

Andre gange findes der i bøgerne andre spor, i form af huskelister, fotos, breve og lignende genstande, der er blevet brugt som bogmærker eller som en markering af måske særligt vigtige passager - eller måske er bogen blevet anvendt som det, man troede var et sikkert gemmested for vigtige ting.

Andre gange findes spor, der formentlig er utilsigtede: kaffepletter, tobaksstumper, en klasket flue, en bussemand, eller som bibliotekaren Timothy Ryback, der under en gennemgang af de bøger fra Adolf Hitlers privatbibliotek, som findes i Library of Congress - imellem side 160 og 161 i *Osborn, Max: Berlins Aufstiege zur Weltstadt*, 380 pg. ill., Verlag von Reimar Hobbing, Berlin 1929 - finder "a wiry inch-long black hair that appears to be from a moustache".

more around, taking up too much space.

Now the closet is used the way it was build for. Though most of the clothes are still in stacks on the shelf above the row of coat hangers, I do not have so much to hang on them, and still have clothes lying in stacks in the bottom and on the shelf above, but it is in some order now. The clean clothes on the shelf, what makes sense to hang hangs, and in the bottom the laundry is forming a pile, and it makes sense to me to use the closets space like that.

I bought two blouses and a jumper while I was here, a pack of five socks and some underwear. I did not bring enough clothes when I came; I had no space for more. Adding to the amount of clothes to fit into the closet seems like a natural consequence of living, to get socks when you find yourself running out of clean ones too often, and to get a long sleeved blouse when the weather or the situation fits it. On the other hand it might also be to fill up more of the space with a kind you can actually bring with you to another place, wherever you go carry a bit of your own visible space with you.



The space you create around you

Værket der er præsenteret på Verbale Pupiller, lavet i 2008, er baseret på foto og tekst som en del andre værker i min praksis.

Jeg interesserer mig for hvordan man som individ relaterer sig til ens omgivelser. I dette tilfælde hvordan man skaber et rum omkring sig.

Jeg tager som oftest udgangspunkt i min egen person, i visse tilfælde inddrages andre personer.

- en vigtig del af min praksis er fokus på at gøre sig sine overvejelser, reaktioner og antagelser bevidst.



Torben Ribe

Dummy

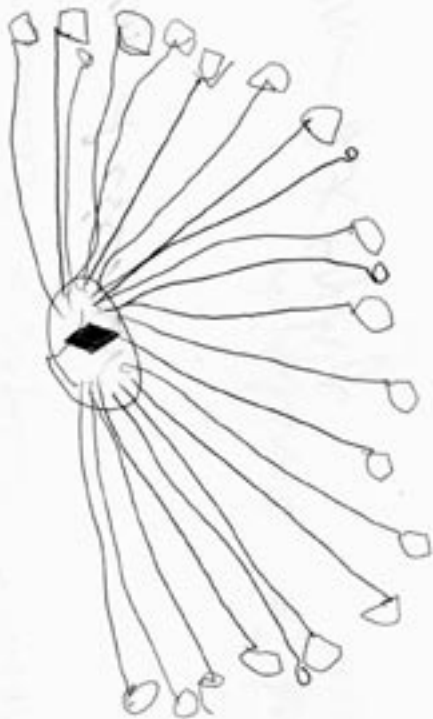
Dummy er en serie af bøger fra 2009 med et oplag på 62 stk. De er lavet i forskellige byggematerialer (krydsfiner, MDF, spånplade, melamin m.m.) og nogle er efterbehandlet med lak, maling og farveblyant. Bøgerne varierer mellem store og små, tykke og tynde, findes både i høj- og bredformat, og nogle har antydninger af simple geometriske illustrationer, men de fleste er blot monokrome. Der er fræset en enkelt linje til venstre på hver bogs forside, for at indikere ryggen på bogen. Alle bøger har en forside og en bagside. Der er hverken titel, forfatter eller billeder på nogle af dem.

Indices

The installation consists of 105 transparent plastic bags containing “zaroum” pieces, that is objects and texts, combined or separate. Most of the pieces are composed in English, French, Swedish and German. In the exhibition, several of these texts have been combined with different found objects. The rusty items make me think of history, of time, and of transitoriness. The found object is useless, and sympathetically has lost its initial function. As such, it is liberated from its obligation of serving a specific purpose and free to be interpreted in new terms. During travels in Romania I got acquainted with Roma who told of the deportation to Transnistria 1942-44, and it was partly bearing in mind the rather unknown Roma Holocaust [*Samudaripen*], but also other victims of the Holocaust and of new racism that I made many of the pieces.

The texts for some of the pieces (schwarze milch/ black milk, dein aschenens haar/ your ashen hair, der spielt mit den schlangen/ he plays with the serpents, spielt süsser den tod/ play sweeter death’s music) are fragments from Paul Celan’s poem “Todesfuge” (Fugue of Death).

Also exhibited are nine melted and deformed vinyl records. The titles are taken from the still readable fragments of text on the records (L. Pigarelli, “Era una notte che pioveva” or Bach, “Zwiesgespräch”).



Jeg tænker på en gammel akvarel af en sø der gik ild i, hvordan jeg blev rasende og at det var derfor jeg lavede ildebranden. Jeg kunne ikke få tegningen til at fungere, den kunne ikke blive som jeg kunne forestille mig den skulle være. Jeg ledte efter tegningen fordi jeg igen blev rasende og ikke kunne få det til at fungere (jeg tænker på hvordan jeg engang lærte primalterapi, og i sommers gennemgik mine første bevægelser i danseterapi).

Tegningen var forsvundet og efter at have ledt forgæves, forsøgte jeg at lave den igen efter hvad jeg kunne huske; sø, ild og vandfarve. Senere forsøgte jeg mig med blyantstegninger. Søen vendte sig om og blev til et bjerg og i bredeste forstand egentlig til en cirkel.

Endnu senere påbegyndte jeg en vævning af det motiv jeg huskede, væbnet med en underlig tålmodighed der forekom søen fremmed.

Mand sidst i trediverne

Af Kirstine Strømberg 2009

Mand sidst i trediverne: ca. 188 cm høj, middel af bygning, kort mørkebrunt hår, iført blå cowboybukser, hvid t-shirt, sort jakke og hvide sneakers.

Underetagen af en kunstbygning i en gammel havneby. En trappe leder fra underetagen op til overetagen. En åbning i væggen til højre for trappen leder ind i et mørkt videorum. Imellem trappen og videorummet hænger en grundplan, ved siden af denne en skiltning af en slangevinderrulle der er bag en låge i væggen. Gulvet er lyst ubehandlet træ. Fire kantede søjler midt i rummet støtter loftet. I loftet er der elektrisk belysning og ovenlysvinduer som giver lys til underetagens ca. 480 kvm.

Mellem d. 22. og d. 25. oktober:

Mand sidst i trediverne træder ned i underetagen fra trappen, han stopper op og kigger rundt i rummet.

Hans opmærksomhed fanges af en person i rummet. Han betragter værkerne på væggen men tænker på denne person.

Han kigger en sidste gang på værkerne og forsvinder op ad trappen.

Kirstine Strømberg

Mand sidst i trediverne

Jeg arbejder inden for et performativt felt, hvor jeg bruger tekst som dokumentation og beskrivelse af situationer jeg enten har eller vil iscenesætte. Denne beskrivelse hænger jeg ofte op det sted hvor jeg iscenesætter situationen.

I arbejdet med disse iscenesættelser er jeg blandt andet optaget af fiktion, forestilling og virkelighed.

ES
AG
OG AF

CROWS ARE BLACK BIRDS
AND BLACKBIRDS ARE ALSO
BUT A CROW IN THE SNOW
IS SO MUCH THE MORE CO

SELV EN
TRÆKFULG KAN
GLEMME SIN
TRÆKRUTE

AN EXAL
A WATCH
NIGHT
A PARLI
A BOUG
PHERSA
AN UNK
RAVEN

DEG SA PÅ EN
SOL SORT AT EN
AND ER EN FUGL

MADE DEN DREJER
HOVEDET PÅ NÅR
DEN SIDDER UNDER
EN BUSK MED ET
ØJE PÅ HVER SIDE

I CAN SEE THE
BUZZARDS I CAN
HEAR THE CROWS
I GOT 1 MORE
MINUTE TO GO

ØRNEN
ÅBNER SIN
SILKEMUND

WOMPPY

REDWINGED BLACKBIRD
YELLOWHEADED BLACKBIRD

FUGLENE PÅ
PÅRØRER
SOMMER

AFTENFALK
NATHEJRE

R
ID
ORE
E

A BIRD DOES NOT
SING BECAUSE
IT HAS AN
ANSWER BUT
BECAUSE IT
HAS A SONG

FUGLENE ER
HER SOM EN
MADE AT
GLEMME PÅ

SORT AND
SORT KLIRE
SORT KRAGE
SORT LERKE
SORT MEJSE
SORT SPETTE
SORT STØK
SORT TERNE

SW
SW

THEY
CAN
PUN

Bird is a Word

Jeg arbejder fortrinsvis med ord. Ord på papir. Enkelte gange video og readymades. I øjeblikket arbejder jeg med træsnit og linoleums-tryk, materialets implicite æstetik og de politiske og naturkulturelle strenge, disse slår på. For mine værkers tekst gælder det, at den oftest er fundet på internettet via krydssøgninger af f.eks. ordene birds og politics. Det er ikke dada, men et styret redskab. Andre gange er det nærmest formelle opslag i fugle-, flora- og faunabøger Det er afsøgninger af mulige sammenhænge og meninger. Jeg laver disse afsøgninger med ord, der får mine sko til at trykke. Jeg kan se, at jeg de senere år har kredset om noget af politisk art og at jeg, sikkert fordi jeg har siddet og kigget ud af vinduet i mit kolonihavehus og desuden er søn af en fjerkræavler, er blevet fascineret af begrebet fugl. Ikke som en ornitologisk beskuer er det, men mere med fuglen som metaforisk budbringer for budskabet. Jeg har også brugt en ko og en hund, flere udstoppede fugle og overvejer i skrivende stund en prærieulv.

Christian Vind

12 dage

Brev til Lasse Krog Møller

Kære Lasse

Jeg glædede mig meget til at rejse 12 dage til New York midt i maj 2009. Jeg ved ikke, hvad de egentlige beavæggrunde for turen var – de var vage. Jeg havde kun en ide om at tage en tilfældig subway linje, stå af et vilkårligt sted, finde en diner, sidde i en bås af rød imiteret læder med refill kaffe og fylde en notesbog med ord - hvad der faldt mig ind. Det var vist den egentlige forestilling. Jeg havde stort set ikke forberedt mig, som jeg normalt vis gør, udover at have købt en digtsamling *Digte fra New York* og medbragt min konvolutskabelon.

Jeg har arbejdet on/off med konvolutter siden 2001, i starten som multiples, editerede fotokopier, siden udelukkende i meget små oplag eller unika, altid med håndstempelt titel udført med stempelsættet, jeg købte i Hanoi.

I 2001 var jeg med arkæolog Trine Borake, i hendes bil, på vej over Sydsjælland, for at se en udgravning på Møn. Vi besøgte på vejen Vallø Slot, for at se håndværker-graffitterne fra 1500-tallet på sandstensportalen. Nogle uger senere sendte hun mig en turist souvenir kaldet Vallø billeder. Det var syv originale fotografier i en lille konvolut i formatet 7x9 cm, hun havde fundet på et loppemarked i Haderslev. Konvolutten var af den slags, man sikkert også kunne købe ved Himmelbjerget, Rundetårn eller i Sydtyrol.

Men tilbage til New York. Jeg var ikke interesseret i at se billedkunst, men endte alligevel med at ”fylde armen”, som en gammel narkoman, fra Kykladerne i Metropolitan museet over en Picasso-

tegning af et gammelt chatol med proveniens tilbage til hans chauffør i en dubios kunsthandel og et par objekter af Hayley Tompkins' bemalede grene. Ikke så meget, bare lidt, meget lidt, men nok.

Jeg tog til Massachusetts, for på alt for kort tid at studere Richard Winthers eksperimentale fotografier. Det gjorde stort indtryk. En onsdag så jeg DIA Art Foundation Beacon oppe ad Hudson floden, og alting mindede mig om Stonehenge. American hollow.

Tilbage på Manhattan. Brugte flere timer i boglader og antikvariat. Købte Steve McCafferys *Seven pages missing - uncollected texts*, *DOT Magazines* og *Dope Menace* af Stephan Gertz, men ledte forgæves efter Wallace Bermans *Semina culture*. Købte også Paul Thek for øvrigt.

Og jeg skrev, temmelig uinteressert i indholdet, men det fyldte mig med en vis tilfredsstillelse at se siderne fyldes af skrift. Jeg kunne lide at se min hånd skrive og bogstaverne den afsatte.

Meget indadvendt, passede min tjans, drev om uden noget andet formål end at gå, skrev gadenavne ned, navnet på et tikroners marked. Uden mål og med. Pludselige indskydelser. Erindringer i noteform som flashbacks, ideer til arbejde, som jeg måske eller måske ikke får lavet. Gloede op i luften en hel dag i Central Park, læste Klaus Høecks digte *Honeymoon* og havde næsten paranormale oplevelser med det.

Havde ikke lyst til at opleve noget som helst, bare være, en slags introvert turist, ikke interesseret i at snakke med nogen eller få noget at vide. Passe min skrivetjans, lægge udvalgte genstande, avisudklip, enkle malerier i konvolutter, håndskårne. Af åndssvage små dimensioner.

Jeg kom sent ind på hotellet. Lod tv'et køre, drak øl og skar konvolutter ud, gav dem titler. Det virkede meningsfyldt. Og desuagtet, at det lyder pisse hamrende patetisk, så søgte jeg ikke, men fandt.

Venlig Hilsen
Christian



C.I.R.K.A.
Center for Infrahuman Research, Kommunikation
og Analyse

”... Efter arbejdet med forsøgsopstilling 137a, konstaterede forsker-teamet, at vi med fordel kunne, og måske endda burde, lave en endnu grundigere læsning og gennemgang af et endnu mere omfattende tekstkorpus. Der kan ikke længere herske tvivl om, at det er lykkedes os at etablere en kanal til perception af dyrenes sprog og således skal opgaven med at oversætte og formidle dyrenes meddelelser tages alvorligt.

Det er os magtpåliggende, at dette ærinde udføres med størst mulig flid og saglighed og derfor er denne nye forsøgsopstilling af en mere omfattende og krævende karakter, både hvad angår empiri og teknologi.

Vi må dog tage et skridt ad gangen og forholde os til såvel de fantastiske og overraskende meningsfulde betydninger i forsøgene, som de barske realiteter og ydre omstændigheder ved at gennemføre så kostbare, tidskrævende og komplicerede forsøg, som disse har vist sig at være ...”

Blue · Aniline blue · Azure blue · Baby blue · Berlin blue · Bluish black
blue · Cerulean blue · China Blue · Cobalt blue · Copenhagen blue · Cobalt
blue · Cyan blue · Dark blue · Deep blue · Indigo · Iron blue · Light blue
ne blue · Midnight blue · Navy blue · Neon blue · Ocean blue · Opal
blue · Periwinkle blue · Petrol blue · Plum blue · Potash blue · Powder blue
blue · Sapphire blue · Sky blue · Smoke blue · Turquoise blue · Ultramarine
· Red · Blazing red · Blood red · Bordeaux · Brick red · Burnt Sienna
red · Carmine red · Cherry red · Chestnut red · Chinese red · Copper red
· Dark red · Fire Engine red · Flame red · Foxy red · Garish red · Garnet
red · Jeweller's rouge · Light red · Magenta · Neon red · Orange red · Orange
· Rust red · Ruby · Salmon pink · Scarlet red · Signal red · Terracotta · Terra
· Vermillion · Wine red · Green · Agate green · Apple green · Asparagus
Bluish green · Bottle green · Bright green · Chartreuse · Chlorophyll
green · Dark green · Deep green · Emerald green · Fir sprigs · Grass green
Leaf green · Light green · Lime green · Linden green · Malachite green
· Moss green · Myrtle green · Neon green · Olive green · Pea green · Pea
green · Sap green · Sea green · Soft green · Thistle green · Turquoise green
Aniline black · Carbon black · Coal black · Deep black · Ebony · Ink
black · Matte black · Midnight black · Pitch black · Platinum black · Platinum
Rose · Baby pink · Coral pink · Delicate pink · Flesh pink · Hot pink
Pale pink · Pink · Salmon pink · Shocking pink · Yellow · Brazen yellow
yellow · Cadmium yellow · Canary yellow · Corn yellow · Curry · Dark
· Honey · Indian yellow · Lemon yellow · Light yellow · Mustard yellow
Quinoline yellow · Reddish yellow · Saffron yellow · Straw yellow
Cremnitz white · Dazzling white · Eggshell white · Ivory white · Off
white · Neutral white · Opaque white · Pearl white · Persian White · Plaster
· Satin white · Silver white · Snow white · Titanium white · White lead · White
purple · Eggplant · Lavender · Lilac · Magenta · Mauve · Purple · Purple
Amber brown · Auburn · Black brown · Chestnut brown · Chocolate brown
brown · Coffee brown · Copper brown · Dark brown · Earth brown · Fawn
hogany · Mink brown · Nut brown · Red brown · Rust brown · Sable brown
Dyke brown · Grey · Anthracite grey · Ash grey · Cement grey · Charcoal
grey · Dove grey · Field grey · Gunmetal · Iron grey · Light grey · Mouse

Pernille Kapper Williams

Untitled
(Tableau DCCVII & Tableau DCLXXIII)

Zwei DIN A4-Blätter auf der Wand. Das rechte Blatt enthält die Auflistung der Namen sämtlicher in einem deutschsprachigen Farblexikon enthaltenen Farbtypen. Auf dem linken Blatt hat Kapper Williams diese Namen in die englische Sprache übersetzt bzw. die englischen Entsprechungen der Farbbezeichnungen aufgelistet. Diese Liste fällt deutlich geringer aus, weil es für viele der Farbbezeichnungen entweder keine Übersetzung gibt oder überhaupt keine Bezeichnung in englischer Sprache. Zudem werden in vielen Übersetzungen geografische bzw. nationale Unterschiede und Prägungen sichtbar, wie zum Beispiel im Falle von Berliner Blau, das in englischer Sprache auf das Pendant Copenhagen blue stößt. Die Arbeit steht in einer Reihe von anderen Werken, die untersuchen, wie Standardisierungen oder Zuordnungen bestimmter Designs, Stile und Bezeichnungen letztlich immer Resultate politischer Kontexte sowie Geschichte sind. Die römischen Ziffern am Kopf der Blätter bezeichnen jeweils die Anzahl der auf dem Blatt gelisteten Farben.

Soren Grammel, 2009

Biografi

Monica Aasprong

f. 1969, er en norsk digter bosat i Stockholm. Aasprong har redigeret en række forskellige tidsskrifter og oversat en mængde skønlitteratur. Hun debuterede med romanen mellem *Alex Gobulev og meg*. Arbejdet med hendes seneste værk *Soldatmarkedet* påbegyndtes i 2003 og er blevet konkretiseret i lyd og billede, samt udfoldet i pamfletter og tidsskrifter, og udkom som bog i 2006.

Charles Bernstein

f. 1950, er digter, teoretiker og redaktør. Bernstein er en af den samtidige amerikanske poesis vigtigste navne med mere end 30 digtsamlinger bl.a. *The Sophist* (1987), *Dark City* (1994) og senest, *Girly Man* (2006), en række essaysamlinger bl.a. *My Way. Speeches and Poems* (1999) og hans engagement som redaktør på det betydningsfulde tidsskrift *L=A=N=G=U=A=G=E*. Bernstein er professor ved University of Pennsylvania, stifter af en række netværker og arkiver, som EPC (Electronic Poetry Center) og Penn Sound.

Lars Kiel Bertelsen

Kunsthistoriker, teoretiker og redaktør, ansat som lektor ved Afdeling for Kunsthistorie (AU). Har skrevet bogen *Fotografiets grå mytologi* (2002). Redaktør på løbstedstidsskriftet ARK. Endvidere chefarkivar hos Samlingen af anonymt fotografisk materiale (SAFOM).

Mikkel Bolt

f. 1973, er kunsthistoriker og teoretiker, ansat som lektor ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Han har publiceret bøger og artikler om avantgarden, den revolutionære tradition, samtidskunst og antiterrorisme. Seneste bogudgivelse *Avantgardens selvmord* (forlaget 28/6, 2009).

Anders Bonnesen

f. 1976. Skulptør. Bor og arbejder i Kbh.

Jacob Borges

Born in 1977 the year of the first Star Wars movie. Elvis died that year. He was born on the same date as Pierre-Auguste Renoir. He was a painter. Jacob is not.

Gitte Broeng

f. 1973, forfatter. Har oversat 8 digte fra Jan Erik Volds kykelipi til tidsskriftet *Den Blå Port* (#82), hvor hun også er medredaktør. Bidrager desuden med et remix-digt til *Varmestafetten – En bok om Jan Erik Vold*, red. Bendik Wold, Gyl-dendal, Oslo, 2009.

Lars Bukdahl

f. 1968, forfatter og kritiker, har udgivet digtsamlinger og skrevet litteraturkritik, blandt andet det nutidslitteraturhistoriske værk *Generationsmaskinen* (2004). Anmelder ved *Weekendavisen*, modtog i 2008 som den første Kunstrådets formidlingspris.

Jan Bäcklund

f. 1966 i Västerås, 30 km syd for Sala, Sverige. Ryger og dilettanttegner. Ansat som lektor i kunsthistorie og kunstteori ved Kunstakademiet i København. Arbejder i øvrigt på en universalencyklopedi. Det lyder næsten som en kontaktannonce.

Jesper Fabricius

f. 1957 Rudkøbing. Har siden 1979 arbejdet som kunstner, startede i 1980 forlaget Space Poetry og i 1981 Kunstdidsskriftet *Pist Prottas* s.m. bl.a. Jesper Rasmussen og Åse Eg Jørgensen. I perioden 1987- 91 gik Jesper Fabricius på Den Danske Filmskole på klippelinien. Han har siden lavet en række eksperimentelle kortfilm. bl.a. *Secession* 1995, *Landsbykirker* s.m. Jesper Rasmussen 1997, *Sex* s.m. Tal R 2007. Han har også lavet en række kunstbøger bl.a. *Malere maler*

malerier 1988, *Unge Kunstnerbohømer i slutningen af 70'erne* 1991, *Se dig for din idiot*, 2003 samt *Kunsthæfte 1 - 18* 1998 - 2008.

Signe Frederiksen

f. 1987. 2007 - begynder at samle dedikationer

Rasmus Graff

f. 1983, forfatter og redaktør. Har blandt andet udgivet hæfterne *Patchwork* og *Som levende begravet her*. Medstifter af hedengangne forlag 28/6, og tidligere redaktionsmedlem på forlaget Arena.

Kasper Hesselbjerg

2006-2007: Kunsthøjskolen på Ærø. 2007-2013: Det Kgl. Danske Kunstakademi

Gudrun Hasle

Jeg er lige fyldt 30 år og jeg føler stadig ikke, at jeg har styr på mit liv. Jeg er bange for, at jeg aldrig kommer til at føle mig helt voksen. Jeg er nok en evig autoritetsløs person, der flyder rundt i evig mistillid til mig selv og i mine øjne, bliver jeg nok aldrig god nok

Ulrik Heltoft

f. 1973. Bor og arbejder i København. 1999-2001: MFA, Yale University, 1995-2001: Det Kgl. Danske Kunstakademi.

Peter Holst Henckel

f. 1966 bor og arbejder i København. Han er uddannet fra Det Kongelige Danske Kunstakademi i 1987-92. Har deltaget på en lang række solo- og gruppeudstillinger i ind- og udland. Senest soloudstillingen *Why Do Leaves Change Colour in the Fall?*

Hilarius Hofstede

After exhibitions such as *MAD Tour*, *POPRISE* and *Polynesian Instant Geography*, Hofstede continued his work in DK with *The State of Denmark Street*, *Bison Caravan*, *Natural Born History* and *POP GUN*. Published: *De Markies Van Water*, *Microsoft Mon Amour* and *PPP* (writings). Currently he is working on *P.I.G.* in the Musée de la Chasse et de la Nature in Paris.

Marianne Ping Huang

Instituteder ved Institut for Kunst og Kulturvidenskab på Københavns Universitet. Har blandt andet redigeret *En tradition af opbrud : avantgardernes tradition og politik*, samt udgivet et utal af tidsskriftartikler.

Amel Ibrahimovic

Amel Ibrahimovic (f. 1977 i Bosnien) kom til Danmark som flygtning i 1993. Han er uddannet fra Det Fynske Kunstakademi i 2003 og var gæstestuderende samme år ved Städelschule/Hochschule für Bildende Künste i Frankfurt. Ibrahimovic bor og arbejder i København.

Christoffer Ugilt Jensen

f. 1983, stud mag, forfatter og medarrangør af Verbale Pupiller. Har udgivet digte i div. tidsskrifter. Arrangør af Oplæsningsrække på LYNfabrikken 2007-2009.

Elsebeth Jørgensen

Visual Artist. Born: 1970. Works and lives in Copenhagen. Education: 1995-2002: The Royal Academy of Fine Arts, Copenhagen. Collaborations w. Sofie Thorsen, Claus Handberg Christensen, Pia Rönicke.

Website: www.mappingmemory.net

Kristine Kabel

f. 1976, cand. mag i dansk og filosofi og adjunkt i Professionshøjskolen UCC. Anmelder på Litlive og har skrevet artikler om især litteratur til forskellige tidskrifter, redaktør af *Den Blå Port* 2005-2008.

Jane Jin Kaisen

Jane Jin Kaisen (f.1980) er billedkunstner og arbejder researchbaseret og interdisciplinært med video, performance, tekst, installation, og fotografi. Hun blev adopteret fra Sydkorea til Danmark og er p.t. bosat i Los Angeles. Jane Jin er uddannet fra Det Kgl. Danske Kunstakademi, The Whitney Independent Study Program i New York og UCLA i Los Angeles.

Fra et postkolonialt og feministisk perspektiv undersøger Jane Jin i sin billedkunstneriske praksis hvorledes historie og ideologi konstrueres. Hun tager ofte brug af overlappende narrativer og historiske kilder, kulturelle koder, ritualer og stereotyper i sin kunst. Denne arbejdsmetode er influeret af discipliner såsom psykoanalyse, antropologi og lingvistik. Jane Jin har udstillet, performet, og præsenteret sin kunst i en række forskellige kontekster i Europa, Asien, USA, og Sydamerika.

Stefan Kjerkegaard

ph.d., Nordisk Institut, Aarhus Universitet. Forfatter til flere bøger og artikler, primært om nyere dansk litteratur, bl.a. bogen *Hørbylundemanden. Introduktion til Per Højholts forfatterskab*, der udkommer i løbet af 2009.

Jeuno JE Kim

Jeuno JE Kim is a visual artist based in Malmö and Seoul.

Mathias Kokholm

f. 1983, er kunstnerisk og administrativ leder af Verbale Pupiller. Redaktør på forlaget/tidsskriftet * (*asterisk*), indehaver af forlaget Edition After Hand og har

været involveret i forlaget 28/6 og pladeselskabet Geiger Records. Kokholm har bidraget med artikler, essays og andet i tidsskrifter, antologier og udstillingskataloger, derudover fungerer han som redaktør på *Litlive* og har senest været gæsteredaktør på tidsskriftet *Kritiker* (#11 (2009)).

Thomas Hvid Kromann

f. 1974, forfatter og ph.d. på afhandlingen *Appropriering, system, bogobjekt : litterære afpersonaliseringsstrategier hos den danske tresseravantgarde 1964-1970*. Kromann har udgivet 5 skønlitterære værker, senest kortromanen *Hr. Toksvig* (2006).

Kamilla Löfström,

f. 1970, fast anmelder på *Information*, redaktionsmedlem på *Litlive*. Har blandt andet udgivet digter- portræt-/samtale- bogen *Motorvej til Babylon*.

Mads Mygind

f. 1984, stud mag, forfatter og medarrangør af *Verbale Pupiller*. Har udgivet digte i div. nordiske tidsskrifter. Arrangør af Oplæsningsrække på LYNfabrikken 2007-2009.

Jacob Nielsen

f. 1975. Bor og arbejder i København. Jacob Nielsen er uddannet på Det Jyske Kunstakademi samt ved Århus Universitet (Cand. It). Han arbejder med mediekunst i forskellige afskygninger - i form af video, lyd, installation og elektronisk musik. De senere år har hans interesse primært været centreret omkring softwareprogrammering og en kunstpraksis, hvor computerkode betragtes som det kunstneriske materiale - forstået i æstetisk, kulturel og konceptuel henseende.

Jørgen Michaelsen

billedkunstner og skribent (født 1961) har udstillet sit arbejde og offentliggjort tekster i Danmark og i andre lande. Fra 1990'ernes begyndelse har han udfoldet en praksis, der inddrager en mængde forskellige udtryksformer, herunder tekst, collage, video, objekt, maleri, lyd og printed matter. Man kan med fordel tage et kig på bogen *AUTO. Selected Writings 1993-2005* (2006), der indeholder en større mængde tekstarbejder om og af kunstneren. Senest har han udgivet *State of Nature. 500 Drawings and one text* (2009).

Martin Johs. Møller

f. 1982, forfatter, kritiker, blogger og forlagsmand. Har blandt andet skrevet bogen *Flytning* sammen med Christian Bjoljahn. Medstifter af forlaget 28/6 og anmelder på Information.

Blogger på <http://martinjm.blogspot.com>.

Lasse Krog Møller

Er primært optaget af indsamling, registrering, beskrivelse og kortlægning af verdens mere diminutive genstande og principper. Seneste udstillinger bl.a.: *Topaz, The Piccadilly Exhibition* og *Den herskende abe* [m. Anders Visti]. Bøger bl.a.: *I skoddenes verden* og *En fortløbende bibliografisk registrant*. Medstifter og -redaktør af forlaget og løsebladet *tidsskriftet* *[asterisk]

Jakob Østergaard Nielsen,

f. 1981, stud.mag., Afdeling for Æstetik og Kultur, AU, og redaktør på litteraturmagasinet *Standart*.

Karen Petersen

f.1980, blev uddannet fra Det Fynske Kunstakademi i 2006, har siden udstillet adskillige gange i København og Berlin, har yderligere deltaget i udstillinger i Stockholm og Japan og været medstifter af *The Berlin Office*. Arbejderne kon-

centrerer sig omkring personlige relationer, sameksistens og undersøgelsen af de strukturer der ligger bagom disse.

Torben Ribe

f. 1978 i Hobro, Danmark. Bor og arbejder i København. Uddannet på Det Kongelige Danske Kunstakademi i 2006. www.torbenribe.dk

Cia Rinne

f. 1973. Finlandssvensk forfatter. Har en MA i filosofi. Født i Göteborg, har boet i Finland, Tyskland og Danmark. Udgav *The Roma Journeys*, en dokumentarisk bog om roma-folket, sammen med fotograf Joakim Eskildsen. Rinne har udgivet digtsamlingerne *zaroum* (2001) og *notes for soloists* (2009), samt det digitale *archives zaroum* på afsnit (2008).

Nikolaj Rønhede

f. 1972, Cand. mag. i dansk og filosofi, tidligere redaktør på tidsskriftet *Apparatur* og skribent for *Graf*.

Anne-Mette Schultz

2008 - Det Kgl. Danske Kunstakademi

Jonas Seeberg

f. 1980. Bor og arbejder i København og Himmerland. Seeberg er uddannet ved Det Jyske Kunstakademi og Det Kongelige Danske Kunstakademi. Arbejder med internetrelaterede kunstformer herunder Net Art, ASCII Art, popups og Perl Poetry. Medstifter af normalitet.dk og roarsvej.net. Han interesserer sig bl.a. for computerkode som sprog med en særlig grammatik.

Martin Glaz Serup

født 1978, Cand.Mag i Moderne Kultur og uddannet på Forfatterskolen (2002-

2004). Debuterede i 2002 med digtsamlingen *Shylas ansigt* og har siden udgivet en række digte, børnebøger og optegnelser. Senest har han udgivet langdigtet *Trafikken er uvirkelig* (2007).

Svend-Allan Sørensen

f. 1975, uddannet på Det Fynske Kunstakademi 2002. Erhvervede sig jagttegn i 1992. Bor og arbejder i Odense.

Kirstine Strømberg

f. 1984. Blev færdiguddannet fra Det Fynske Kunstakademi i 2008. Bor og arbejder i Berlin.

Henrik Majlund Toft

f. 1971, cand.mag. i litteraturvidenskab. Oversætter og redaktør. Toft arbejder på en antologi om ny skandinavisk konkret poesi, som er planlagt at udkomme senere på året.

Christian Vind

Christian Vind er venstrehåndet og er født d. 4.2.1969, klokken 4.30 på Køge Hospital.

Anders Visti

Billedkunstner og forlægger. Født 1973. Bor og arbejder i Århus. Medstifter og -redaktør af forlaget og løbbladstidsskriftet * [asterisk].
www.andersvisti.com

Pernille Kapper Williams

Born 1973 in Odense, Denmark, lives and works currently in Brussels. Graduated from Städelschule - Hochschule für Bildende Künste, Frankfurt am Main in 2006. Recently shown at: Grazer Kunstverein, Graz (curated by Sø-

ren Grammel); Kunsthallen Brandts, Odense (curated by Sanne Kofod Olsen a.o.); Balice Hertling, Paris; Unfair Fair, Loto Arte, Rome (curated by Vincent Honoré); Evas Arche und der Feminist, Gavin Brown's Enterprise, New York; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf (curated by Vanessa Joan Müller). Currently preparing a solo show at Overgaden - Institute for Contemporary Art, Copenhagen (selection).

Mikkel Bruun Zangenberg

ph.d. i litteraturvidenskab fra KU, lektor i litteraturvidenskab på SDU, og anmelder på Politiken.

Alle de deltagende forlags web- og kontaktadresser findes på:
www.verbalepupiller.dk

De stjalne uncialer:

I: s. 13 er fra trøjenummeret siddende på fodboldspilleren Preben Elkjær, efter han har brændt sit straffespark i EM-semifinalen 1984.

F: s. 19 er fra kiosken Faldenedmandens skilt, J.M. Mørksgade 7, Århus.

R: s. 39 er fra Marcel Duchamps *Fountain* (1917), men hugget fra ARK nr. 50 (2001)

M: s. 57 er fra omslaget til *Finegans Wake* af James Joyce (Faber and Faber, 1939).

T: s. 77 er omslaget til tidsskriftet *ta'* #1 (1967).

I: s. 111 er fra den landsdækkende kæde Bog & Idé, Clemens bro, Århus.

K:s. 125 er fra Århus Kunstbygning, J.M. Mørksgade, Århus.

Verbale Pupiller

er støttet af:



norden
Nordisk Kulturfond



STATENS
KUNSTRÅD
DANISH ARTS COUNCIL



Kulturudviklingspuljen
Aarhus Kommune

Kultugesellschaft in Aarhus / DK

Goethe-Institut Dänemark

Samarbejdspartnere:

Århus Kunstbygning

Forfatterskolen

Litlive

Århus Universitet

Århus Kommunes Biblioteker

LYNfabrikken

Edition After Hand