

Hvem er bange for neoavantgarden?

**Avantgardestrategier i skandinaviske prosaværker på 90-
og 00-tallet**

Af Susanne Christensen

Mastergradsopgave i almen litteraturvidenskab

Høsten 2006, Universitetet i Bergen

Tusind tak til de følgende for venlig assistance undervejs igennem arbejdet med opgaven:

Julie Bjørchmar, Mariann Enge, Mathias Danbolt, Maja Elverkilde, Henning Gärtner, Karin Haugen, Kari Jegerstedt, Audun Lindholm, Arild Linneberg, Claus Beck-Nielsen (1963-2001), Ingrid Nielsen, Gro Jørstad Nielsen, Tommy Olsson, Mikkel Bolt Rasmussen, Kjetil Røed og Therese Tungen.

Indholdsfortegnelse

Kap. 1 Indledning	4
1.1 Situationistisk Internationale, den sidste avantgarde	6
1.2 Om opgaven	9
1.3 Peter Bürger på banen	11
1.4 Det uorganiske værk	13
1.5 Læsemåder	14
Kap. 2 På sporet af Bürgers teori	16
2.1 Peter Bürgers <i>Theorie der Avantgarde</i>	17
2.2 Autonomitankens historiske baggrund	17
2.3 Fra essens til diskurs	19
2.4 Bürgers teleologi	21
2.5 Bürgers moderationer	22
2.6 <i>The Shock of the New</i> som populærkultur	23
2.7 Bürger anno 2005	26
2.8 Gentagelsens teater	27
Kap. 3 Pablo Henrik Llambias' roman <i>Rådhus</i>	29
3.1 <i>Rådhus</i> som overflødighedshorn	30
3.2 Overskridelsen tolereres repressivt	31
3.3 There is something rotten	32
3.4 Avantgardestrategier – referencialitetens genkomst	33
Kap. 4 Claus Beck-Nielsens værkelighed	37
4.1 Grænseerfaringen: <i>Vejlederne</i>	40
4.2 Skriftkræft: <i>Selvudslettelser</i>	42
4.3 Reduktionen Claus Nielsen dukker op	44
4.4 The end of Claus Beck-Nielsen	45
4.5 Nielsen i undtagelsestilstanden	52
4.6 Et <i>démocratie en venir</i>	53
4.7 Nielsen og mikroutopierne	56
Kap. 5 En slags konklusion: Nielsens teatrale dødsværk	60
5.1 En taktisk neoavantgarde	61
5.2 Ingen yderside: <i>subtle displacements</i>	62
Litteraturliste	65

Kapitel 1

Indledning

Forfattere er ikke hvad de har været. Eller rettere, *fiktionen* er ikke hvad den har været. En god og vel afrundet fiktionsfortælling pakket ind i et smagfuldt omslag sælger sjældent via sin blotte og bare litterære kvaliteter, nej, en vis *iscenesættelse* følger gerne med, sådan som den følger med ethvert produkt. Forfattere kan forsøge at fravælge kulturindustriens fiktioner om dem, om Forfatterpersonligheden, eller de kan spille med på disse fiktioner, spille *mod* dem.

Men der er vel ingen af de litterære værker som jeg skal omtale i denne opgave som ikke i sidste ende, uden problemer, kan kaldes gode og vel afrundede fortællinger pakket ind i et smagfuldt omslag – eller? Pablo Henrik Llambias' *Rådhus* (1997) kan næppe kaldes *vel afrundet*: vi har at gøre med en heterogen kollektion af fragmenter som til dels består af en konkret undersøgelse ("*field work*") som udføres og dokumenteres plus et appendiks som består af fotografier. Med hensyn til forfatteren som før kaldte sig Claus Beck-Nielsen¹ befinder vi os også et godt stykke fra den klassiske afrundede værkform. Nielsen, hvis hele værk vi skal studere, ikke som værk alene, men som værk og *livsform*, tager – som Llambias – en god del af avantgardens gester op i en reaktualisering af de historiske avantgarders ellers så inderligt kuldsejlede projekter. Dermed får vi former – og forfattere – som ikke *helt* ser ud som oplysningstidens ideelle forfatter: et troværdigt smilende forfatteransigt stirrer venligt ud på os fra bogens omslag – tillidsvækkende, åndrig, parat til at oplyse og vejlede befolkningen.

¹ I forbindelse med bogprojektet *Claus Beck Nielsen (1963-2001) En biografi* (2003) afgik Nielsen ved døden og alt der tilbage nu, hævdes det vedholdende, er *forvalteren* af Nielsens værk.

Nielsens forfatterportræt i *Selvudslettelser* (2002) er en fold-ud plakat forestillende et sølle skravl af en ynkelig, sygeligt udseende krop. Nielsens litterære værker ligner mere *performances*, de stopper ikke ved værket, men skrider – så vidt vi kan se – på spektakulær og til tider tragisk vis langt ind i den skrøbelige og helt private forfatterkrop. De symbolske repræsentationers dobbeltsystemer smadres rituel, ord bliver til kød – eller hvad? Der flirtes i hvert fald med tanken hos de nævnte forfattere – vi ser en slags *genkomst af det reelle*: en form for sprække, et slags sår, der åbner sig midt i den hypermoderne verdens glatte og gennemdesignede overflader – en slags *modstand* åbenbarer sig.

Forfatteren som før kaldte sig Claus Beck-Nielsen er som en strøm af aktivitet. Hans litterære projekter bliver sværere og sværere at afgrænse på alle ledder og kanter – fra den biofaktiske forfatterkrop, fra *hinanden*. I skrivende stund er jeg inden for den seneste måned stødt på Nielsen i aktion hele to gange, han lader sig ikke fiksere, han er ikke noget godt studieobjekt overhovedet, Nielsen er *trouble*: Jeg møder ham først på The Lab på Vesterbrogade i København den 7. september: han læser på teatralisk vis op fra *Selvudslettelser* til tonerne af Carl Gustav Mahler. Efter endt oplæsning skal vi stille os i kø i gården udenfor. Her brænder der et bål. Nielsen giver os bøger, det er *Selvudslettelser*, vi skal rive bogen op og kaste den på bålet. Nogle af os protesterer, nogen vil stikke af med en bog, men Nielsen kommer efter os – bøgerne skal brændes. Hvorfor? Jo, *Selvudslettelser* har ikke vist sig levedygtig på markedet, derfor skal bogen destrueres. Og det i form af et synligt ritual i offentligheden, en spektakulær iscenesættelse – ikke gemt væk fra vores blikke, anonymt på en forbrændingsanstalt et sted, sådan som det jo ellers foregår.

Bare en uges tid senere opdager jeg Nielsen² på nettet: på netsiden <http://www.lettertoiran.com> poserer Nielsen med sin makker Rasmussen som vi kender dem fra *Selvmondsaktionen*, med glatte pokeransigter og i stive grå jakkesæt – de læser et brev op, stilet til Irans præsident. I løbet af september måned har jeg altså mødt Nielsen dels i færd med at destruere sin kunst og travlt optaget med en aktion, en direkte intervention i den aktuelle historisk-politiske situation i verden, i dag. Disse to billeder af Nielsen understøtter mistanken om at han bl.a. har ladet sig påvirke af *den sidste avantgarde*, situationisterne.

Mikkel Bolt Rasmussen skriver i bogen *Den sidste avantgarde – Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik* (2004) om Guy Debord og situationisterne, en avantgardistisk gruppering som udfoldede sine aktiviteter i det korte, men intense tidsrum 1957-1972, og om hvordan SI udførte analyser af den historiske situation. Bolt skriver:

Analysen blev udført med det formål at udarbejde strategier for konkret intervention i det virvar af kræfter, som var på spil i den historiske situation. På denne måde var situationsanalysen et løfte om indgreb i den såkaldt økonomiske og politiske virkelighed, kapitalismens sidste instans eller dens karakter af brutale kendsgerninger, som netop krævede ikke blot interpretation, men handling. (Bolt, 2004: 23)

Jeg skal, før jeg præsenterer opgaven nærmere, redegøre kort for hvad denne sidste avantgarde, SI, mente de kunne gøre via disse indgreb og aktioner rettet mod det Debord betegnede som *skuespilsamfundet*, et udtryk som i høj grad indeholder en kritik som både retter sig mod samfundet og mod den kunst – de falske repræsentationer – som det producerer.

1.1 Situationistisk Internationale, den sidste avantgarde

² Han hvis seneste skønlitterære udgivelse *Selvmondsaktionen* (2005) udkom med den umulige forfatterreference www.clausbecknielsen.net på forsiden.

Den tyske litteraturprofessor Peter Bürger skriver ikke om Guy Debord og situationisterne i sin *Theorie der Avantgarde* der kom på tysk i 1974. Grunden til dette kan måske være at situationisterne i stigende grad, igennem de seksten intense år de er aktive, definerer sig som politiske aktivister og ikke som avantgardister. Gradvist forlader SI den avantgardistiske positur hvor det gælder om at skabe anti-kunst, destruere eller *omdirigere* kunst, en udvikling der kulminerer i ungdomsoprøret i Paris i 1968. Blot fire år senere er opløsningsprocessen afsluttet, SI har langsomt men sikkert opløst sig indefra: en nådesløs eksklusionsspiral har reduceret medlemsantallet. Slutteligt drager Guy Debord, deres uofficielle og stærkt *uvillige* leder, ind i tavsheden.

Men før det kæmper SI en gæv kamp mod det som Debord i sit hovedværk fra 1967 benævner *La Société du Spectacle*, skuespilsamfundet. Ifølge Debord er kunsten er ikke længere medvirkende i en proces som bekæmper det borgerlige samfunds formålsrationalisme ved at negere vareproduktionen, kunsten er selv blevet en vare. I skuespilsamfundet kan man ikke længere kende original fra kopi, kunsten er blevet *rekupereret* af kapitalismen og henviser ikke længere til et reelt ønske om forandring fra billede; repræsentation, til handling; revolution.

Den bombastiske teleologiske historieforståelse, drevet af en utopisk længsel, der er kendt fra Hegels filosofi, og teorier om kunstens død,³ er til stede som del af SIs grundsyn. SI mener at kunsten er reduceret til ideologiske manøvrer og ikke længere baserer sig på kreative ressourcer som flyder frit og er del af hverdagslivet. Tegnet er tomt, det er holdt op med at referere til nogen form for mening og – som Jean Baudrillard⁴ senere skal formulere det – så henviser billeder til billeder i en virusagtig akkumulation: en simulakrumverden, et skuespilsamfund. Det som SI kan

³ I G. W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, 1807.

⁴ F.eks. i Jean Baudrillard: *Symbolic Exchange and Death* fra 1976.

gøre med dette er at forsøge at ramme de glatte designede overflader, at forsøge at slå sprækker ind til noget mere autentisk. Symbolerne er *næsten* ens på overfladen, om det gælder *rekuperation*, billeder som engang var oprindelige, men som nu er ”stjålet” af kapitalismen, eller om det gælder *appropriation*, en modstandstaktik som går på at *tilbagestjæle* billederne fra ”fjenden” ved at vende og dreje på dem (*détournement*). Disse forandringer er næsten ikke til at se: det er de små, men væsentlige forvrængninger, som synes at komme *indefra* kapitalismens egne symbolsystemer, der skal få monstret til at kollapse.

Men oftest forlades de symbolske systemer helt til fordel for møder, situationer og relationer.⁵ Modstanden akkumuleres i kraft af kollektive begivenheder, *ritualer*, snarere end i lukkede systemer hvor individet alt for let kan reduceres til konsument. SIs levetid var kort og intens, de var *den sidste avantgarde* – efter 1972 levede deres idéer bl.a. videre i punkbevægelsen og i anti-globaliseringsbevægelserne som vi kender i dag, en udvikling som både Sadie Plant (1992) og Greil Marcus (1989) har skrevet glimrende om.

SI har også sat sig spor i kunsten, og op gennem 90erne og ind i det nye årtusinde rumsterede nyfortolkninger af de gamle avantgardeteorier med tiltagende styrke, dette foregår *også* – som vi skal se om lidt – i den nordiske samtidslitteratur hvor bl.a. af førnævnte Pablo Henrik Llambias, Claus Beck-Nielsen, Abo Rasul (alias billedkunstner Matias Faldbakken) og Jörgen Gassilewski alle opererer med reaktualiserede versioner af diverse avantgardestrategiske gester. Både tematisk og æstetisk producerer de nævnte forfattere værker som krydser over ind i et socialt felt, værker som er *uorganiske* (Bürgers definition som jeg skal vende tilbage til), værker som tager performative strategier i brug i en bastardisering af romanformen – og ikke mindst, bidrager til en fortsat diskussion af den historiske avantgardes projekter.

1.2 Om opgaven

Jeg skal i det følgende se nærmere på romaner af Pablo Henrik Llambias og Claus Beck-Nielsen, Abo Rasuls og Jörgen Gassilewskis værker vil jeg blot strejfe ind omkring. Ingen af disse lader sig selvsagt begrænse af et stempel med det ellers nok så misbrugte og trætte ord ”avantgarde”. Jeg ønsker forsøgsvis at behandle værkerne i forhold til en *tradition* og en *debat* og en *æstetik* som kan benævnes avantgardistisk, men med bevidstheden om at dette blot er én indgangsvinkel ud af mange. Min undersøgelse lader sig af praktiske årsager begrænse til prosa, og den påfaldende overvægt at mandlige udøvere i dette felt får jeg desværre ikke plads til at diskutere nærmere: et interessant studie som fordyber sig i de historiske avantgarder og kønsspørgsmålet er i øvrigt *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-garde* (1990) af Susan Rubin Suleiman.

Heller ikke vil jeg gå nærmere ind på de messianske undertoner – eller den *citaterbrug* – som Claus Beck-Nielsen benytter sig af i forhold til en mulig *religiøs* klangbund i sit værk. Den avantgardistiske overskridelse fra repræsentationen til livsformen parallelføres ikke sjældent med en kristen mytologi: ordet der bliver kød. De religiøse eller spirituelle dimensioner er også til stede i en af Nielsens foregangsmænd, billedkunstneren og aktivisten Joseph Beuys’ værker og happenings.

Men dette er en todelt opgave. Før jeg begiver mig ud i en nærmere undersøgelse af værkerne, vil jeg kaste blikket på Peter Bürgers avantgardeteori. Ikke så meget for teorien i sig selv, men for at se på den som *det* vigtigste grundlag for de opgør og nyfortolkninger af avantgarderne som bl.a. amerikanske Hal Foster har stået for op gennem 90erne. Og ikke mindst, for at fokusere på en *teoriudvikling* snarere end en enkeltstående teori.

⁵ Den franske kunsthistoriker Nicolas Bourriauds begreb om *relationel æstetik* vil jeg vende tilbage til i kapitel 4.

Peter Bürgers undersøgelse af avantgarderne former sig *historistisk*, hvilket vil sige at han tror på æstetikken som historisk situeret og ikke løsrevet fra verden i en ideal sfære. Men det kan alligevel tage sig ud som holdt han sig tæt til Hegels tese om kunstens afslutning: kunsten har ikke samme funktion i fremtiden som den har haft tidligere, selv om kunstproduktionen kan vise sig at fortsætte *posthistorisk*, som Arthur Danto udtrykker det i sit essay "Kunstens afslutning" (2006). Danto opsummerer:

Tilsvarende hevder Hegel at historiens energier i en viss periode var sammenfallende med kunstens energier. Men vi har nå nådd et punkt der kunsten og historien må bevege seg i ulike retninger, og selv om kunsten vil fortsette å eksistere i det jeg har omtalt som en posthistorisk form, vil den ikke ha noen historisk betydning. (Danto 2006: 89)

Kunsten er altså i al fremtid overladt til sin skæbne som indholdstomt flimmer i skuespilsamfundet. Danto spinder videre på pessimismen: "Vi ser i dag at kunsten har mistet all historisk retning. Vi kan spørre oss om dette bare er midlertidig – om kunsten nok en gang vil innta en historisk kurs – eller om denne destruktive tilstanden *er* dens fremtid: en kulturell entropi." (Danto 2006: 89).

Men dette er måske noget den litteratur, jeg har valgt at fokusere på her, har et svar på. F.eks. handler Jörgen Gassilewskis roman *Göteborgshändelserna* (2005) om demonstrationerne og balladen i Göteborg i 2001 i anledning af WTO-mødet og Nielsens roman *Selvmondsaktionen* dokumenterer en *performance* som intervenserer i den undtagelsestilstand som amerikanernes invasion efterlod Irak i. Disse forfattere kan fremvise kunstneriske strategier som trækker på den historiske avantgardes erfaringer i et forsøg på at placere værkerne midt i det vi kan betegne som "tidens strøm". Men for Nielsen ser projektet ud til at være større end det enkelte værk: allerede i 2001 skriver han et ny-avantgardistisk værk *Selvudslettelser* der former sig som et kunstens *endgame*, en parodi på den opløsning der råder i en posthistorisk tid.

Pablo Henrik Llambias' *Rådhus* er også et værk som svært lader sig afgrænse og som synes at placere sig midt i sin samtid. Bogen åbner op for en bredere diskussion af de socialdemokratiske visioner om lighed i det danske samfund, som fra 60erne til 90- og 00erne ifølge ham udvikler sig til en slags skandinavisk fundamentalisme hvor ”the Scandinavian difference-levelling engine” (Llambias i Lars Bang Larsen 2004: 270) udjævner alt, ikke blot med demokratisk *lighed* som det ønskede utopiske resultat, men med en skræmmende og repressiv *enshed* som yderste konsekvens.

Men den verdenshistorie der henvises til, specielt i Llambias' *Rådhus* og til dels også igennem Nielsens værk, er langt fra nogen essentiel enhedslig verdensånd der viser sig bagved virkeligheden. Det er snarere en *konstrueret* virkelighed, en virkelighed som fungerer ud fra en *kontrakt*.⁶ Virkeligheden er en aftale vi forhandler os frem til – og som dermed også kan anfægtes da der ingen objektiv sandhed findes andet end den vi har *besluttet* os til. Og her kommer demokratitanken for alvor ind, både som en vigtig samfundsmæssig mulighed som det er værd at forsvare, men også som en tro på det åbne anti-autoritære værk hvor læseren opfordres til at være aktivt medskabende.

1.3 Peter Bürger på banen

Med andre ord genintroducerer de nævnte værker en utopisk drift, en længsel efter et paradigmeskifte der tilsyneladende bliver ved at returnere: vi kalder det *virkelighedshunger*, vi kalder det en politisk eller etisk eller *performativ vending*, vi kalder det kunsten i et udvidet felt. Erika Fischer-Lichte annoncerer i essayet ”Performance art and ritual: bodies in performance” (1997) paradigmeskiftet væk fra en tegnkultur der udtrykker sig via symboler til en performativ

⁶ Den danske litteraturprofessor Poul Behrendt omtaler i bogen *Dobbelkontrakten* (2006) Beck-Nielsens værk (det ene af to hovedeksempler) som gørende brug af en *æstetisk nydannelse*, en kontrakt som indgås med læseren på to planer; et skjult og et synligt. Fiktive eller fordrejede påstande om forfatterens eget liv indgår som et ekstra performativ lag i

rituel kultur. Hun læser de udvalgte performances af bl.a. Joseph Beuys som tegn på dybere og mere grundlæggende ændringer i kulturen:

The performances created by individual artists over the last thirty years alluding to or transforming rituals seek to secure and accelerate the passage of Western culture from the state of a prevailingly material culture to a new performative culture. This passage is also to be understood as a passage from the given order of knowledge, the given sign-concept, as well as a semiotic process, towards a new, yet undefined order of knowledge. The performances, thus, operate as the signature of a time of transition. (Fischer-Lichte i Philip Auslander 2003: 249)

Peter Bürger er dog en af dem som viser sig mere skeptisk og knapt så fremtidsvendt. Som han så stramt formulerer det: nu er det selve det avantgardestrategiske *brud* der er etableret som værk, selve dette brud flourerer nu som løsrevet repræsentation i skuespilsamfundet. Det er avantgarden selv og dens revolutionære gestus som nu forekommer over alt som en spektakulær eventyrsfortælling, et simulakrum.⁷ Og Bürger er ubøjelig: ”Neoavantgarden institusjonaliserer avantgarden som kunst og negerer dermed de genuine avantgardistiske intensjoner” (Bürger 1998: 98).

Det er svært ikke at lade sig provokere af Bürgers vedholdende afvisninger, mange har (som nævnt) følt trang til at revurdere hans avantgardeteori. For eksempel taler den amerikanske kunsthistoriker Hal Foster om *de diskrete forskydningers* avantgarde, en avantgarde der stadig opererer kritisk, men med en helt anden dynamik end Bürgers historiserende og dikotomiserende version: ”[F]rom grand oppositions to subtle displacements” (Foster 1996: 25). I sin reaktualisering af Freuds begreb om *Nachträglichkeit*, fortrængningens gentagelsestvang, bygger Foster også videre på Adornos

værket. Bogen fører til tider en kriminalromanagtig, tabloid tone og Beck-Nielsen har givet sit modsvar i artikelen ”Dr. Behrendts monster” som står på tryk i *Kritik* nummer 180/2006.

⁷ En lignende argumentation findes i Frederik Stjernfelt og Søren Ulrik Thomsens debatbog *Kritik af den negative opbyggelighed* (2005), dette som bidrag i den konservative kulturkamp som føres i Danmark netop nu.

overvejelse fra 1966, tilføjelsen i hageparentesen er en illustration af Fosters omskrivning:

”Philosophy [or the avant-garde], which once seemed absolute, lives on because the moment to realize it was missed.”

Men hvordan fremkommer det kontekst- og historieopkoblede værk, hvordan gennemføres overskridelsen mellem værket og verden – og er der tale om en reel overskridelse (hvad det nu end præcist vil sige) eller et neoavantgardistisk *citāt*, en iscenesættelse, en *virkelighedseffekt*?

Udbruddene synes at forekomme både på et værkmæssigt niveau og på et ontologisk niveau. Før jeg læser Bürger's værk, hans kritikeres svar og hans egne modereringer nærmere, vil jeg zoome ind på hans beskrivelser af det *uorganiske værk*.

1.4 Det uorganiske værk

Den historiske avantgarde udløser en krise i forhold til forestillingen om det organiske værk som et afrundet hele hvor delene på harmonisk vis lader sig underordne. Det er med dadaisternes *happenings* at værkkategorien – i hvert fald for en tid – likvideres. Kunsten rykkes ud af sin museumsvenlige objektposition, den bliver til *handling*. Men angrebet på kunstinstitutionen fejler, chokeffekterne institutionaliseres. Men alt er nu ikke tabt ifølge Bürger, de historiske avantgarders gennembrud har synliggjort institutionen som institution: ”Selv om den totale tilbageføring av kunsten til livspraksis slo feil, så er kunstverket kommet i en ny relasjon til virkeligheten.” (Bürger 1998: 150).

Men hvad er det uorganiske værk hvis det ikke er symbolsk? Bürger bruger Walter Benjamins allegoribegreb fra *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1963), det uorganiske værk er *allegorisk*.

Den avantgardistiske kunstner river sit materiale ud af en kontekst og sætter fragmenterne sammen

så de danner en ny splintret betydning, allegorien ligger tæt op ad *montagen*, og Bürger slår fast: "[B]ildet står ikke lenger i forhold til virkeligheten på den måten som er karakteristisk for det organiske kunstverket: De henviser ikke lenger til virkeligheten som tegn, de *er* virkeligheten." (Bürger 1998: 121). Den klassiske forståelse af værket som en levende enhed er der ingen spor af længere, denne forståelse betragtes af avantgardisten som *falsk forsoning* mellem subjekt og objekt. Og dette uorganiske værk fremtvinger også nye *receptionsmåder* – i stedet for at afsøge værket for betydning i hermeneutisk forstand tvinges vi nu til at forstå værket ud fra dets *konstruktionsprincipper*.

1.5 Læsemåder

Og så er vi efterhånden tilbage til Erika Fischer-Lichtes performative vending og muligheden for en litteratur der krydser over og ud i et socialt felt. Jon Helt Haarder formulerer det således i Kritik 168/169: "Der er tale om en litteratur, der ikke har forholdet til offentligheden som en forstyrrende biomstændighed, men som kunstnerisk valplads." Og videre: "Bogen indgår i en slags tværmedialt teaterstykke, hvor privat og offentligt ligesom i de reality-format, vi kender fra tv, er foldet ind i hinanden. Bogen er sidste del af en langstrakt installation med offentligheden som rammesættende kunstinstitution." (Haarder i Kritik 2004: 66). Men så har vi pludselig at gøre med underlig og atypisk forfatterfremfærd! Et litterært receptionsapparat som læser hermeneutisk⁸ vil nødvendigvis gå galt i byen stillet overfor ny-avantgardistiske performative strategier.

Abo Rasuls to romaner *The Cockahola Company* (2001) og *Macht und Rebel* (2002) var f.eks. tæt på at kortslutte det skønlitterære receptionsapparat i Norge da de udkom. Ifølge litterat Eirik

⁸ Og videre end det: som begrænser sig til en optik præget af en smalt defineret litteraturvidenskabelighed. Avantgardeværker fremtvinger en læsemåde som inkluderer samfundsanalyse og som kan bevæge sig tværfagligt, som f.eks. er i stand til at inddrage metoder fra kunsthistorie og teatervidenskab. *Cultural studies*- og *visual culture*-traditionerne virker dermed bedre rustet end den fagspecifikke formelt orienterede litteraturvidenskab.

Vassenden er romanerne så elendig skrevet⁹ at der kun kan være tale om en slags listigt konstrueret konceptkunst. Billedkunstner Matias Faldbakken, som gemmer sig bag pseudonymet Abo Rasul, antyder da også sin strategi i teksten ”Upopulær” (Faldbakken 2001) hvor han omtaler sin virksomhed som *cross over*, altså en slags *kunstnerisk aktivisme* hvor der sker en slags tværestetisk forflytning mellem kunstneriske felter så som billedkunstens og litteraturens, en praksis som har direkte reference til de historiske avantgarder. Hos Faldbakken bliver bogens *objekt karakter* og dens lanciering og modtagelse (*the spectacle*) mere interessant end det som Vassenden søger efter, dette specifikt litterære.

Faldbakken var i 2002 på visit i Norli boghandel i Bergen i anledning af lanceringen af *Macht und Rebel* og agerede her side om side med to ”rigtige” forfattere. Mindst én person blandt publikum anede en radikal og grundlæggende forskel i forfatterfremfærd:

Rasul var modsat sine kollegaer på ingen måde interesseret i at præsentere engagerede udlægninger af sine hovedpersoners indre landskaber og ønskede tilsyneladende kun at tale om sin bog som et objekt i offentligheden – som om bogen var en slags test eller performance rettet mod os, det litterære publikum. (Christensen i *Vreng* 2005: 24)

Og her virker det til at Bürger er på samme linie, det avantgardistiske værk ”unddrar seg en tradisjonell hermeneutisk fremgangsmåte” (Bürger 1998: 126) og som han siger videre: ”En av de avgjørende forandringer i utviklingen av kunsten som ble iverksatt av de historiske avantgardebevegelsene, består i den nye resepsjonstypen som det avantgardistiske kunstverket fremprovoserte.” Det åbne værk er ikke bare demokratisk – det kræver også noget af læseren, det kræver nye læserammer; et sæt nye læsestrategier.

⁹ Eirik Vassenden leder melankolsk efter ”det specifikt litterære” i essayet ”Vi må ikke like det – Abo Rasul og kunstens implosjon” (Vassenden 2004).

Kapitel 2

På sporet af Bürgers teori

Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* er et værk som har stået som en autoritet på området lige siden udgivelsen. Bürger fokuserer hér på det han betegner som ”den historiske avantgarde” – en heterogen mængde af kunstneriske grupperinger som havde sit spillerum i 1910erne og 1920erne: russiske konstruktivister, parisiske surrealistere og dadaister på Cabaret Voltaire i Zürich. Bürgers teori om avantgarden er ikke det eneste værk som har forsøgt en klarlægning af avantgarderne, bl.a. har Renato Poggioli skrevet sin version i 1962. Det almindeligste udgangspunkt for revision af teorierne om avantgarderne tager dog afsæt i en kritik af hovedværket, Bürgers.

Bürger diskuterer i sin *Theorie der Avantgarde* det kollektiv af filosoffer der hører til den såkaldte Frankfurterskole: de vigtigste er her Theodor W. Adorno og Walter Benjamin. Men på trods af det følgende konstaterende udsagn som det skulle være muligt at opnå et vist mål af enighed omkring, så er det et faktum at Bürgers avantgardeteori op gennem 1990erne har mødt et stigende kritisk pres. Dietrich Scheunemann skriver i forordet til sin bog *European Avant-garde: New Perspectives* (2000) følgende før han melder sig i det kritiske kor:

For 25 years Peter Bürger’s Theory of the Avant-Garde has shaped our understanding of these movements and has provided the frame for the discussion of its innovations and manifestations. It is to Bürger’s credit that an integrating platform for the study of the avant-garde and a set of categories for the analysis of its artistic production has been established. (Scheunemann 2000: 7)

2.1 Bürgers *Theorie der Avantgarde*

For det første virker det som om Bürger i sin avantgardeteori eksklusivt ønsker at gå i dialog med sin germanistiske arv uden at lade sig influere videre af begivenhederne i Paris i 1968. I denne by er ungdomsoprøret bare seks år tidligere – på mange måder med udgangspunkt i de to situationistiske hovedværker¹⁰ som kom året før – eksploderet i et politisk og kunstnerisk oprør som også fører en ren teoriexplosion med sig. Det er bemærkelsesværdigt hvor uinteresseret Bürger er i disse ellers nok så historiske begivenheder, men måske har han kig på ungdomsoprørets amerikanske forbilleder: oprøret synes på et basalt niveau paradoksalt nok at udtrykke kritik mod de populærkulturelle repræsentationer, en kritik som samtidig er en potentiel åbning, en assimilation i demokratiets (eller ”demokratiets”) navn, af kulturindustriens ikoner og repræsentationer. Men lad os nu se nærmere på Bürgers teori.

2.2 Autonomitankens historiske baggrund

Bürger drømmer om en indoptagelse af den historiske avantgardes erfaringer i dannelsen af en læsemåde som i sin grund er anti-hermeneutisk, en læsemåde som bevæger sig i mellemrummet mellem hermeneutikken og formalismen, ja, han hævder endda at litteraturvidenskaben allerede er nået til dette punkt (Bürger1998: 125). Teori kan ifølge Bürger kun være historisk situeret, altså viser han en forståelse af værket som fremkommet i et spil mellem æstetisk refleksion og den aktuelle historiske kontekst. En kontekst som i den nuværende situation i stor grad er lig med den kunstinstitution som værket skabes ind i og eventuelt op imod.

Bürger gennemgår den historiske baggrund for begrebet om kunstens autonomi – altså kunsten som et uafhængigt delsystem i samfundet: et alternativt men i-verden forekommende kredsløb som

¹⁰ Guy Debords *La société du spectacle* (1967) og Raoul Vaneigems *Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1967).

udmærker sig ved en produktion af funktionsløse objekter, en funktionsløshed som markerer afstand til et borgerligt samfund der hylder formålsrationalistiske normer. Bürger inddeler sin gennemgang af autonomitankens historie i tre faser:

Første fase ligger tilbage i oplysningstiden hvor hofkunsten afsværges det håndværksmæssige. Man ønsker at overskride materialistiske forklaringer på åndelige fænomener. Engageret kunst er ikke ”ægte” ”kunst”. Man opbygger herredømmets aura i en bestræbelse på at skille sig ud fra massernes reception. Anden fase ligger i 1800-tallet hvor samlebetegnelsen ”kunst” opstår i og med at kunstinstitutionen vokser frem, ”kunst” bliver således lettere at forvalte – og autonomien retter sig nu mere specifikt mod selve kunstobjektet. Med baggrund i Kants tanker om den interesseløse smagsdom foregår der en æstetisk løsrivelse fra profitmaksimeringen, samfundsproduktionen.

Men i dét Bürger kalder autonomiens tredje historiske fase kommer denne tilbagetrækningsstrategi under pres. Oprøret mod det borgerlige samfund er blevet til affirmation i og med denne tilbagetrukne position. Kunsten må have konsekvens for subjektet. Kunsten er blevet spektakulær – her ligger Bürgers analyse i forlængelse af Guy Debords. Det er nu kunstens funktion at *neutralisere* kritik, at uddanne det borgerlige subjekt. Dette er ifølge Bürger bevæggrunden for den historiske avantgarde, et virkelighedshungrende oprør mod den tilbagetrukne kunstnerholdning og en kunst som er blevet til et tomt *show* for borgerdyret. De historiske avantgarder er kunstens indbyggede *selvkritik* som nu træder i funktion.

Den historiske avantgarde fejlede i forhold til sine intentioner, men som Scheunemann antyder i det følgende så svæver Bürger til tider i en sfære som hellere vil teoretisere over historien end rent faktisk at læse den ind i teorien: ”It was not a self-inflicted ”faliure of sublating art into the practice

of life”, but the political forces of European Fascism and Stalinist cultural politics which strangled the avant-garde and its further development in the 1930s.” (Scheunemann 2000: 9).

Men Bürger er nådesløs, den historiske avantgarde fejlede og den kunst som blomstrede op efter anden verdenskrig var blot en bleg rekonstrueret imitation: ”Neoavantgarden institusjonaliserer avantgarden som kunst og negerer dermed de *genuine* avantgardistiske intensjoner.” (Bürger 1998: 98, min kursivering). Ikke alene handler efterkrigstidens avantgarder i *ond tro*, men disses tomme repetitioner af den historiske avantgardes intentioner er faktisk med til, mener Bürger i citatet her, at *afløse* den formulerede institutionskritik ved at installere avantgardeværkets brud som et autonomt værk der friktionsfrit kan gøres til et dødt kunstobjekt egnet for udstilling.

2.3 Fra essens til diskurs

Som Scheunemann er inde på i det følgende citat så fremstår det som om Bürger tror på en universalteori, at hans tekst er skrevet med henblik på en formulering af en sådan universalteori: ”To approach the avant-garde this way means that the formularic description of the avant-garde’s assumed intention which Peter Bürger imposed on some of the movements, whilst excluding others from closer investigation because they did not fit the formula, will be abandoned altogether.” (Scheunemann 2000: 16). De grundige læsninger og debatter med Frankfurterskolen skal udmunde i en teori som kan passe på samtlige fænomener der kan presses ind under avantgardeparaplyen. Bürger slår gentagne gange fast at intentionen var én, den samme: at destruere den falske og af institutionen skabte autonomi og reintegrere kunsten i livspraksis.

Bürger peger i kraft af sit ordvalg på forestillingen om det ”genuine” – her klinger indsigterne fra Benjamins essay ”Kunsten i reproduktionens tidsalder” (1975) med, vi kan i hvert fald konstatere at

den gode gamle krig mellem *originalen* og *kopien* også præger Bürgeres refleksion. Men her er det vigtigt at bemærke at også Benjamins essay knytter sig til en specifik historisk kontekst: i 1936, hvor teksten blev skrevet, herskede der stor uro i forhold til hvilke konsekvenser fotografiets opfindelse og fremvækst ville få. I dag ser billedet imidlertid ganske anderledes ud. Det forholdsvist enkle spil mellem to modsætninger har opløst sig i et langt mere komplekst scenario af næsten ens udseende rekonstruerede og approprierede objekter (som jeg også er inde på i det indledende afsnit om situationisterne) hvis karakter først kan bestemmes når *intention* og *brug* afklares. Jeg skal vende tilbage til dette i det konkluderende afsnit.

Om det er Benjamin som klinger med når Bürger henviser til *det genuine* så er det i hvert fald også Karl Marx som parafraseres: tragedien efterfølges af farcen. Neoavantgardens protest perciperes som et kunstobjekt, oprøret er stivnet til *simulakrum*, til *citats* – en citationspraksis der for Bürger blot er *tom repetition*: ”Neoavantgarden, som på ny iscenesætter det avantgardistiske bruddet med traditionen, bliver til en happening som er tom for mening og derved tillader enhver mulig meningsdannelse.” (Bürger 1998: 103). Med andre ord, *anything goes* – and who cares.

Rosalind E. Krauss nærmer sig et svar til Bürger i essayet ”Avantgardens Originalitet” (2002). Her beskriver hun hvordan skulptøren Auguste Rodin havde ansat folk til, ved hjælp af gipsforme, at reproducere hans skulpturer. Rodins arbejdsmetode er dermed ikke så forskellig fra Andy Warhols som masseproducerede sine silketryk på mekanisk vis. Krauss påpeger at hemmeligheden ikke ligger i produktionsmåden, men snarere i den *originalitetens diskurs* som var rundt om Rodin – det er *denne* som skabte den ”originale kunstner” Rodin. Og således åbner Krauss op for muligheden af en nylæsning af relationen mellem et ”originalt ophav” – som f.eks. den historiske avantgarde – og dennes ”falske afkom”, eksemplificeret ved neoavantgarden.

Dette er et helt kompleks av kulturelle praksiser, blant andre en avmytologiserende kritikk og en virkelig postmodernistisk kunst, som begge higer mot å unngå modernismens grunnsetninger, mot å oppheve dem ved å avdekke deres fiktive forutsetninger. Det er fra et slik eiendommelig, nytt perspektiv vi ser tilbake på den modernistiske opprinnelsen og kan se den splintres i endeløse replikasjoner. (Krauss 2002: 109)

2.4 Bürgers teleologi

Den amerikanske kunsthistoriker Hal Foster har sammen med sine medredaktører i tidsskriftet *October* Benjamin Buchloh og Rosalind E. Krauss ført an i 1990-ernes og det nye millenniums Bürger-kritik og begyndende reformulering af avantgarden. En af deres indvendinger mod Bürgers avantgardeteori går på det teleologiske syn på kunsthistorien som Bürger godt nok eksplicit bekjemper når han siger: ”En slik evulosjonistisk oppfatning ville udlette det motsigelsesfulle ved historiske prosesser til fordel for forestillingen om en utvikling som skrider lineært fremover.” (Bürger 1998: 34), men som stadig viser sig i den evolutionistiske måte hvorpå han beretter. Historien, og med den kunsthistorien, fremvises som én enhedslig lineært fremadskridende proces, en effekt af Bürgers marxistisk-hegelianske standpunkt. Foster kommenterer: ”Above all else it is this persistent historicism that condemns contemporary art as belated, redundant, repetitious.” (Foster 1996: 10). Foster kritiserer Bürger for at fortælle historien ud fra en logik som nærmer sig den biologiske temporalitet. Fosters egen formulering tager utgangspunkt i det han kalder *deferred action*, et begreb som er grundet i Freuds teori om *Nachträglichkeit* – det fortrængtes evige genkomst og reaktualisering: ”[H]istorical and neo-avant-gardes are constituted in a similar way, as a continual process of protension and retention, a complex relay of anticipated futures and reconstructed pasts – in short, in a deferred action that throws over any simple scheme of before and after, cause and effect, origin and repetition.” (Foster 1996: 29).

Foster foreslår udfra idéen om *deferred action* følgende, på linie med Adorno-citatet som jeg brugte tidligere: "[R]ather than cancel the project of the historical avant-garde, might the neo-avant-garde comprehend it for the first time?" (Foster 1996: 15). Også Fosters beskrivelse af neoavantgardens dynamiske princip er grundlæggende anderledes end Bürgerers: "As a result contemporary artists concerned to develop the institutional analysis of the second neo-avant-garde have moved away from grand *oppositions* to subtle *displacements* [...] and/or strategic *collaborations* with different groups [...]." (Foster 1996: 25).

2.5 Bürgerers moderationer

Peter Bürger skriver i 1987 et essay om Joseph Beuys med den sigende titel "Josef Beuys – en avantgardist etter avantgardens slutt", en titel som tydelig lægger op til et selvrefleksivt tilbageblik på den avantgardeteori Bürger skrev i 1974. I dette essay fremgår det at Bürger nu har en forståelse for avantgardernes indbyggede skæbne, at netop den *heroiske* og ikke den *tragiske* fejling (som før var den eneste han så) er en vigtig komponent i de utopiske projekter som blev søsat under avantgardens mangfoldige faner.

I sit essay om Joseph Beuys bløder Bürger da også op på den stramme enten/eller-logik som afslører sig som del af grundlaget i *Theorie der Avantgardes* syn på kunsthistorien. Bürger åbner muligheden for ambivalensers spil gennem en belysning af Beuys som avantgardist efter avantgardernes endeligt. Men på trods af selvkritikken bekæmper Bürger vedholdende det han forstår som neoavantgardens postmoderne opløsning af virkelighedsreferencer og kunstnersubjekt, bl. a. med støtte i Roland Barthes' udvikling fra essayet "Forfatterens død" (1968) til den selvbiografiske *Camera Lucida* (1980).

Bürger ser Beuys som en kunstner der arbejder på *grænsen* og i *mellemrummet* mellem diskurser. Beuys' brug af materialerne fedt og filt stammer bl.a. fra en individuel mytologi¹¹ og ud af dette biografiske, virkelighedsreferende mytestof springer så faktisk teorien, tankerne om en social plastik og en kunstnerisk praksis som bruger fedtet som symbol på skiftende tilstande (kolde; stivnede og varme; flydende) i et socialt rum mellem mennesker.

Bürger slutter essayet med en patosfyldt hyldest til det auratiske kunstnersubjekt – en bevægelse i teksten som tager Beuys med retur ind i en tragisk, sorgbearbejdende modernistisk diskurs: Beuys fandt *svaret*, men vi så det ikke før Beuys var død. I Bürgers hyldest til Beuys som en grænsefigur der – fra et punkt i Bürgers egen samtid – repræsenterer en sidste autentisk avantgardistisk gestus, kan vi også ane et kunstsyn der definerer kunsten som stående i kontrast til det hverdagslige:

Når det esoteriske og populære parres på denne måten, kan man anta at kunsten fortsatt vil være i stand til å foreta de udbrudd som vil sette den *i modsetning til det dagligdagse*. Når Beuys opptar i seg det avantgardistiske prosjektet om kunstens opphevelse og samtidig hele tiden holder seg tilbake, idet han opererer ut fra den usikre grensen mellom kunst og ikke-kunst, viser dette at kunstnerens praksis ligger foran teoretikerens berettigede angst. (Bürger 1998: 190, min kursivering)

Men det hverdagslige er ikke nødvendigvis den neoavantgardistiske kunsts definerende modsætning. Neoavantgarden sprænger sig ikke ud af hverdagens trivialiteter, men indoptager snarere disse i sine *happenings*, noget jeg vil komme nærmere ind på i kapitel 4 i gennemgangen af Claus Beck-Nielsens værker.

2.6 *The Shock of the New* som populærkultur

¹¹ Beuys styrtede med et fly under anden verdenskrig og blev reddet af tatarer, et nomadisk folk, som pakkede ham ind i de nævnte materialer, fedt og filt.

Bürger skriver i *Theorie der Avantgarde* om hvordan den historiske avantgarde brugte *chokeffekten* i deres værker, med et *brag* skulle det nye introduceres, en sansning eller en indsigt som ramte som et lyn og havde en desautomatiserende indvirkning på tilskueren: ”Sjokket tilstrebes som stimulans til å endre adferden, det er middelet for å bryte gjennom den estetiske immanensen og å påbegynne en forandring av mottagerens livspraksis.” (Bürger 1998: 124). Men når vi når til efterkrigstidens neoavantgarde ser det anderledes ud – ja, ting begynder ikke så lidt at ligne nutiden hvor mediernes informationsbombardementer står i fare for at efterlade os blinde og døve selv for de virkeligste katastrofer: ”Et sjokk som nærmest allerede er institusjonalisert, turde aller minst virke tilbake på mottakerens livspraksis; det bliver ”konsumert” (Bürger 1998: 125), en observation det er svært at se sig uenig i. Men Bürgers kritik er stadig påfaldende uspecifik.

I 2002 publicerer det danske tidsskrift *Passepartout* et temanummer om neoavantgarden: her står bl.a. Bürgers essay ”Avantgardist efter avantgardernes endeligt: Joseph Beuys” på tryk i en ny version hvor Bürger svarer på den kritik som går på at hans teorier forbliver underligt lukkede om sig selv, at han sjældent rent faktisk giver sig af med at læse den samtidige neoavantgardes udtryk. I Bürgers omskrivning af essayet peger han nu direkte på en tydelig samtidig neoavantgardistisk ytring:

I Berlin blev der i 1999 fremvist ny engelsk kunst fra samlingen Saatchi under titlen *Sensation*: f. eks. en ko, der var blevet skåret i skiver og lagt i formaldehyd [Damien Hirst], eller forskellige sammenvoksede tvillingefigurer i grønne omgivelser eller et blodigt dyrekranium omgivet af levende og døde fluer. Den slags kan åbenbart pirre afstumpede gemytter med et anstrøg af det ækle. Sådan noget har kun meget lidt at gøre med kunst. Det drejer sig om et rent markedsfænomen. (Bürger i *Passepartout*, 2002: 26)

Charles Saatchis udstilling *Sensation* var en slags gennembrud for en gruppe kunstnere kendt under betegnelsen yBa (”young British artists”). Damien Hirst og Tracey Emin er blandt disse og det er

sandt at en vis chokeffekt igen blev taget i brug af denne gruppe. Hirsts udstoppede dyr i formaldehyd og Emins famøse og prisvindende værk *My Bed* (1999) – tilsyneladende hendes helt private og meget snuskede seng udstillet – er kendte værker fra denne gruppe. Her går det abjektale og det spektakulære hånd i hånd, og Bürger fnyser: ”Måske kan vi ikke se vor tids epokale kunst, fordi vi er blændet af Saatchis sensationer og verdenskunstens fantom.” (Bürger i *Passepartout* 2002: 27).

En mulig inspirationskilde for disse kunstnere kunne tænkes at være Hal Fosters genlæsning af Bürger og revitalisering af den avantgardistiske gestus i *The Return of the Real* (1996). I titelessayet skriver Foster om forskellige læsninger af Andy Warhols popkunst: de fleste af de franske poststrukturalister læser popkunsten som udtryk for det ultimative simulakrum, som ren overflade. Foster foreslår imidlertid en anden læsning, under overskriften *traumatisk realisme*: Warhol agerer chokeret subjektivitet under det strategiske motto: ”If you enter it totally you might expose it.” Markedsøkonomien og den mekaniske masseproduktion har efterladt mennesket i en choktilstand hvor en tvangsmæssig repetition af adfærdsmønstre er resultatet. Det som har kraft til at prikke hul i disse mønstre er *det reelle*, altså eruptioner fra det før-sproglige, som både skjules og fikseres via den maniske adfærd.

Det er her at en sprække i den symbolske orden kan opstå, i kunsten kan dette materialisere sig som det Barthes kalder *punctum* i sin bog *Camera Lucida*: et element i billedfladen som har samme effekt som var der en sprække eller et hul det reelle kan spøge igennem, et punkt som også vækker en paradoksal fascination. Hvis en strategisk neoavantgarde rent faktisk kan ramme et lammet skuespilsamfund på denne måde, så findes der hændelser i verden som gør disse ytringer rangen stridig, men som formes – måske endda skabes – af medier med andre interesser end at mane til

folkelig handling. Katastrofer på endeløs *repeat* kan sagtens have en hypnoticerende, passiviserende effekt: være med til at holde en befolkning nede i angstdrevet tryghedskonsum.

2.7 Bürger anno 2005

Hvor Bürger befinder sig i en selvkritisk modus i forhold til sin teori i ”Josef Beuys – en avantgardist etter avantgardens slutt”, er en nyere kommentar ”Til kritikken af neoavantgarden” (2005) snarere et eksempel på kritisk læsning af en kunstners værk – det er konceptkunstneren Daniel Buren som må stå som kroneksemplet på en rekonstrueret neoavantgardisme. Gradvist læser Bürger i mindre grad værkerne som illustrationer af en teori. Men stadig, i konfrontationerne med kunstkritikerne på *October*, synes den underliggende præmis at være forestillingen om Europa som bærer af Historien og Amerika (repræsenteret ved neoavantgarden og *October*-folkene) som personificeringen af en slags ahistorisk fremtid drevet af et tomt kapitalistisk begær. Det hjælper ikke at kunstscenens frontlinier efter anden verdenskrig flytter til Amerika hvor de nye stjerner f.eks. hedder Jackson Pollock og Andy Warhol.

I essayet ”Til kritikken af neoavantgarden” argumenterer Bürger for at den neoavantgardistiske institutionskritik kun er mulig fordi institutionen indvilliger i at deltage. Som endnu et kapitel i kunstens selvkritik fremtræder den neoavantgardistiske gestus nu som et integreret værk, et samarbejde om en iscenesættelse af kritikken som *sensation*, som tomt *media-spectacle*. Når Daniel Buren går til fysisk angreb på en Jackson Pollock-udstilling, så mener Bürger at Buren først og fremmest etablerer bruddet som værk og videre, etablerer sit eget navn som et indholdstomt varemærke. Burens aktioner og installationer formår at være dekorative og forstyrrende, men *ikke* kritiske: ”Burens værk opløser sig i et dekorativt mønster knyttet til hans navn og en institutionskritisk diskurs.” (Bürger i Tania Ørum 2005: 81). Det bliver tydeligt at efterkrigens

dematerialisering af kunstobjektet – udtrykket er kunstkritiker Lucy R. Lippards – er hvad Bürger sigter til, det vi efterhånden kan henvide til som *den historiske neoavantgarde* (konceptkunst, popkunst, minimalisme, fluxus), specifikke amerikanske fænomener (men ofte skabt af europæiske kunstnere i eksil). Men disse imponerer ikke den vedholdent ubøjelige Bürger: ”Nu som før har vi med kunstobjekter at gøre.” (Bürger i Tania Ørum 2005: 82).

2.8 Gentagelsens teater

Bürger genbekræfter altså sin kritik af neoavantgarden. Men den lineære logik som hans historisering og dermed også hans afvisning baserer sig på, er netop den hans kritikere angriber. Hal Foster retter Bürgers enhedsliggørende definitioner til rhizomatisk flertalsform, de historiske avantgard-er, og taler om repetitionens princip via Fosters begreb om *deferred action*. Foster taler om en strategisk avantgarde som opererer *indefra* institutionen, fra et punkt hvor dikotomierne mellem institution og avantgarde ikke længere er så interessant – måske er det selve forestillingen om institutionens *yderside* som står for fald? Hvis vi ser på Fosters læsning af Warhol, hans begreb om *traumatisk realisme*, så befinder kritikkens objekt sig nu *under huden* og ikke på sikker afstand, set fra et punkt svævende i abstrakt *udenfor*. Andy Warhol *agerer* sin kritik ved at fremvise sig som en robot drevet af mekanisk gentagelsestvang, på den måde er han også *medskyldig* på en anden måde end det romantiske subjekt som på heroisk vis går op imod kæmpen, Institutionen.

Hos Llambias – som vi skal læse om i næste kapitel – ses en institutionskritik som går meget længere end til at anklage kunstinstitutionens begreb om autonomi som værende falsk. Den institution Llambias kritiserer i *Rådhus er forvaltningen* mere overordnet, de mekanismer som producerer virkelighed, en produktion vi alle tager del i og som vi derfor også har mulighed for at gribe ind i, i kraft af vores demokratiske ret.

Nielsens værk, som jeg skal gennemgå i det følgende, former sig som et langt karnevalsoptog der parodierer og håner den vestlige lineære logik. Romanen *Selvudslettelser* former sig som et hysterisk *talk show*, et massemedieringens karneval, et *skriftens* karneval. Og senere skal hans forfatterskab udvikle sig i *teatral* retning, som en lang ustoppelig *reality*-serie, som en række af aktioner rettet mod skuespilsamfundet. Denne logik bryder både sammen ved hjælp af fiktionens agent, figuren Claus Nielsen i *En biografi*, men den bryder også sammen *indeni* Nielsen selv når han i *Selvmondsaktionen* befinder sig midt i den irakiske undtagelsestilstand. Nielsen aktionerer mod skuespilsamfundets falske repræsentationer med kræfter hentet fra et *repetitionens teater* som filosofen Gilles Deleuze skriver om i *Différence et répétition*: "The theatre of repetition is opposed to the theatre of representation, just as movement is opposed to the concept and the representation which refers it back to the concept." (Deleuze 1994: 10). Den marxistisk-hegelianske logik, som også Bürger opererer ud fra, er den som kritiseres af Deleuze. Og det som holdes frem som et alternativ er netop *gentagelsens teater* som Deleuze hér mener "heltene" kan bruge til at skabe *nyt* ud fra – som talte han helst specifikt om neoavantgarderne:

When Marx also criticizes the abstract false movement or mediation of the Heglians, he finds himself drawn to an idea, which he indicates rather than develops, an essentially "theatrical" idea: to the extent that history is theatre, then repetition, along with the tragic and the comic within repetition, forms a condition of movement under which the "actors" or the "heroes" produce something effectively new in history. (Deleuze 1994: 10)

Kapitel 3

Pablo Henrik Llambias' roman *Rådhus*

Pablo Henrik Llambias udgav i 1997 romanen *Rådhus*, hans anden udgivelse efter novellesamlingen *Hun har en altan* (1996). Siden har Llambias udgivet fem romaner, senest *Et ukendt barn* (2005) og derud over en del tekster og værker i andre genrer og kunstarter. Det er imidlertid *Rådhus* som er interessepunktet i denne opgave, *Rådhus* som i udgangspunktet er Llambias' afgangsprøve fra Kunstakademiet¹² i København. *Rådhus* er ved første øjekast en nok så uspektakulær udgivelse, en samling kortere tekster hvoraf en del af disse præsenteres som drømme og en del som dokumentarisk materiale som er blevet til på en rejse rundt i Danmark med det formål at interviewe ansatte på landets 275 rådhus angående de kunstværker der på næsten obligatorisk vis indgår i grundplanen for et rådhus og dets nærmiljø.

Et appendiks følger teksten hvor alle Danmarks rådhus er fotograferet og sat op i kronologisk rækkefølge efter det år rådhuset er bygget i. Fotografierne er uspektakulære, holdt i sort/hvid og taget i et standardiseret perspektiv. Der er fokus på indgangspartierne og vi ser tydeligt hvor almen vurderingen af et skulpturelt kunstværks nødvendige placering er, vi ser uden undtagelse et slags symbolsk arrangement, vældig ofte med en skulptur som det centrale element. Appendikset bærer præg af en systematisk, næsten maskinel, undersøgelse. Et forskningsprojekt ikke så forskelligt fra de vi ser i alskens biologiske opslagsværker, kategoriseringsformen er praktisk, dette kunne være insekter eller sommerfugle eller græsarter. Undersøgelsen fremstår videnskabelig, men ikke

¹² Alle de fire forfattere som jeg fokuserer på i denne opgave kommer i øvrigt fra andre felter end det strengt litterære: Llambias, Rasul og Gassilewski er uddannede billedkunstnere og Beck-Nielsen har sin baggrund i scenekunsten.

demonstrativt videnskabelig. Vi ser de ting vi skal se her: de arkitektoniske valg – og det mest slående, når vi zoomer ud og ser rådhusene side om side: den utrolige *lighed*.

3.1 Rådhus som overflødigshorn

Af de 17 små tekststykker som udgør *Rådhus* er to af disse placeret udenfor hoveddelen som en slags intro, disse to små tekster er ”Overflødigshornet” (præsenteres som nedskrivningen af en drøm) og ”Den ordblinde løve” (en hverdagslig beretning om et middagsselskab). I

”Overflødigshornet” befinder jeg-fortælleren sig i en fremmed mands hus hvor han går rundt og iagttager interiøret med speciel fokus på de mange nipsgenstande. Ordvalget er tendentiøst, det tales om ”tingenes rette hierarkiske sammenhæng” (Llambias 1997: 8) og den nipsgenstand som jeg-fortælleren tager op og begynder at pille ved indtil genstanden begynder at desintegrere betegnes som ”dette klassiske og familiebetyngede klenodie” (Llambias 1997: 8). Der eksisterer en bestemt orden i dette hus og den indtrængende har kraft til at forstyrre denne orden. Handlingen er dog ikke bevidst destruktiv, snarere er den dybt skamfuld.

Genstanden er en prydgjenstand fra Afrika, det er ikke usædvanligt at finde lignende genstande i borgerlige hjem, som en rest af den modernistiske arv: den vildskab og fetisering af det eksotiske som f.eks. de franske surrealistiske dyrkede i 1920'erne. Det vilde stod for det oprindelige, blev eksponent for en længsel, et symptom på en modernitet i voldsom acceleration som efterlader mennesket rodløst og autensitetshungrende. Nipsgenstanden fra Afrika har imidlertid mistet sin aura, den står støvet hen i rummet som et andet kitschprodukt. Men noget sker ved berøringen, genstanden begynder at desintegrere, en desintegreringsproces som snart med en mareridtsagtig logik løber ud af kontrol. Genstanden multiplicerer uhæmmet, situationen er smertefuld, som et *flow* af heterogenitet strømmer genstandens dele ud mellem den indtrængendes fingre. Trods det

ydre naturmateriale (læder) gemmer der sig uendelige mængder af skruer og møtrikker i genstandens indre.

3.2 Overskridelsen tolereres repressivt

Teksten bliver til en metarefektiv beretning om *Rådhus* og bogens konstruktion som afslører sig, værket har dermed en form som svarer til Peter Bürgers beskrivelse af *det uorganiske værk*. *Rådhus* kan ikke samle sig til en helhed, men flyder afsted som et overflødigshorn af betydningsdannelse. Denne og også den næste beretning ”Den ordblinde løve” kan anskues som allegorier der fremviser måder at fortælle på. Men hvad sker der med nipsgenstanden til slut, kan denne strøm gøre noget i forhold til den orden der eksisterer i huset? Nej, med en indsigt som Herbert Marcuse formulerer det i sit essay ”Repressive Tolerance” (1969) så er strømmen i sidste ende ikke til fare for nogen, overskridelsen tolereres repressivt, den accepteres ihjel:

Og så kom han. Mens det stod på sit allerværste. Mens tingen aldrig havde været mere usamlet. Husets ejer kom ind i hall'en. Og jeg stod og ventede på at få at vide, at det ikke betød noget. At tingen alligevel var gået i stykker i forvejen. Og det ville han sige. Mens møtrikker flød i stride strømme ud over kanten af skålen og ned på gulvet i et vandfald, jeg vidste ikke var til at stoppe. Men det ville ikke gøre noget. (Llambias 1997: 10)

I den anden konstruktionsafslørende beretning ”Den ordblinde løve” præsenteres vi for en ny facet af fortælleren i *Rådhus*. Fortælleren viser sig nemlig her som noget andet og mere end en person der *gør* noget, en karakteriserende handling, sådan som tilfældet er i ”Overflødigshornet.” I ”Den ordblinde løve” er fortælleren til middagsselskab og skal præsentere sig, sådan som konventionen byder os at indgå i det sociale spil om identitet: man fortæller små historier og *party jokes*, causerer underholdende over temaet *Hvem er jeg*. Fortælleren er ukomfortabel med dette spil og overvejer en række forskellige rollepositioner: overspillede, underspillede, abjektale. Da han til sidst spilder rødvin på dugen genkender vi ham som *den skamfulde avantgardist*. Det lykkes ham ikke at indtage

nogen form for kategoriserbar identitet: han er så uformelig som rødvinspletten på dugen. Hverken objektet, værket eller dets skaber klarer at samle sig til en harmonisk helhed i denne bog – nu er vi advaret.

3.3 There is something rotten ...

Herefter er det at brudstykker fra rådhusundersøgelsen begynder at dukke op (dette sammen med tekststykker som ligner udskrifter fra lydbånd, noget jeg skal vende tilbage til i det følgende afsnit). Spørgsmålet som stilles til rådhuspersonalet hver gang er som følger: ”Hvem bygger for hvem og hvorfor ser det sådan ud?” Der spørges, i en let konverserende tone, til magtens arkitektur som et konkret udtryk for en bestemt fordeling af værdier. Rådhusets indgangsparti – hvor altså kunsten som oftest har sin faste plads – udgør en slags scenografi, et demokratisk *look* som synes at tilstræbe en harmonisk fordeling af elementer, et scenario hvor kunsten kan indgå som et element der *symboliserer* kreativitet. Men dermed ses det også tydeligt hvordan kunstobjektet, skulpturen, lader sig forvalte, hvordan skulpturen indgår som et dekorativt møbel i scenografien.

Den uro *Rådhus* efterhånden fyldes af minder om følelsen af at være i et *spøgelseshus*, et *råddent* hus: for erstatter denne symbolske scenografi noget andet, noget som engang var? F.eks. en kunst eller kreativitet der flyder frit som en del af basis, som en del af hverdagslivet. Er kunsten som symbol – i form af den obligatoriske skulptur udenfor Danmarks rådhus – blevet til et ikke-refererende og tomt tegn, et *simulakrum*?

Midt i disse undersøgelser forstår vi at et forstyrrende element har entereret scenen, nemlig vores forsker. Når han stiller sine spørgsmål så gør han det – får vi nu at vide – iført en Pjerrot-dragt i blå satin, noget som vækker omgivelsernes undren, noget som står i fare for at undergrave den alvor og

autoritet som man måtte forvente af en forsker med rationaliteten og objektiviteten som sine idealer. Som et blinkende advarselssignal skiller figuren sig ud, den figur som netop stiller spørgsmål om rådhusenes udseende: Hvorfor opstår harmonisering, standardisering? Hvordan kan det være at denne bemærkelsesværdige *enshed* synes at skyde frem overalt? Som fandtes der en *maskine* som producerer ensshed, en *Scandinavian difference-levelling engine* (et udtryk jeg skal vende tilbage til). Pjerrot-dragten indikerer *slapstick*, leg, et fremmed element. Vores forsker er en slags *fiktionens agent* som træder ret ud af en anden dimension, som er dumpet ned som fra en fremmed planet.

Og den Pjerrot-dragt-iførte forsker skal da også snart ende, med associationer til surrealismen, som en *begærets* figur: han ledes med let overbærenhed videre til en kontordame i kælderetagen som viser sig at være nok så destabiliseret: hun er beruset og forfører vores Pjerrot-dragt-iførte forsker som midt i det hele må spørge sig om rådhuset er blevet til en ”offentlig institution i overskridende betydning” (Llambias 1997: 26), hvilket vil sige et horehus. Som i Lars von Triers *Riget* (1995) synes grunden under huset at gemme på drifter og impulser som ikke så let lader sig forvalte og styre.

3.4 Avantgardestrategier – referencialitetens genkomst

Måden hvorpå Llambias i *Rådhus* spørger til kunstens institutionalisering, og den markante drift mod en konfrontation med skuespilsamfundets tomme repræsentationer, med udspring i en slags utopisk længsel efter kunstens genforening med hverdagslivet, ligger fint i tråd med Bürgers beskrivelse af den historiske avantgardes intentioner. Grundlaget for Bürgers forskning er bl.a. de parisiske surrealistere som i 1920erne har André Breton som sin centrale figur. Både dadaister og surrealistere arbejder på det tidspunkt med kunsten i det Rosalind Krauss langt senere refererer til som et *udvidet felt*, hvilket vil sige at værkformen ikke længere består i et enhedsligt objekt som let

lader sig begrænse og dermed også egner sig godt for institutionalisering: udstilling og salg. Roland Barthes henviser til samme brud i sit essay "Fra værk til tekst" (2004) når han beskriver det klassiske værk som helhedsligt og harmonisk versus den avantgardistiske teksts åbne og uafsluttede, hybride karakter. Teksten indgår i et spil med virkeligheden så vel som med læseren, som Bürger siger det (også citeret tidligere): "[B]ildet [eller teksten] står ikke lenger i forhold til virkeligheden på den måde som er karakteristisk for det organiske kunstværket: De henviser ikke lenger til virkeligheden som tegn, de *er* virkeligheden."

Hvordan denne *væren virkelighed* viser sig i de tidlige dadaistiske og surrealistiske værker (og senere, igen og igen, som spor vi kan kalde *avantgardestrategier*, reaktualiseringer af den historiske avantgardes indsigter), ses bl.a. i måden maleriet nu inddrager andre elementer, så som *avispapir*, og således bliver til *collageværker*. Stumperne af avispapir refererer til mere end en rent æstetisk form, de referer til historien og til akutte eksistentielle situationer, f.eks. krigens meningsløshed. Dette var især dadaisternes felt, at fremvise den totale opløsning af al sproglig mening i et nihilistisk vrøvlekor, at fremvise sproget som et rent lydligt fænomen. Dette som en måde at gensvare første verdenskrig på, at iscenesætte denne meningsopløsning som reaktion, som protest.

Surrealisternes virkelighedsfascination havde en ganske anden og mere utopisk, auratisk karakter. André Breton udgiver i 1928 romanen *Nadja* som på programmatisk vis er en beretning om flanørens tilfældige møder i byen, om *amour fou*, begærets galskab som åbner døren til *en anden virkelighed*. Det som er interessant i forhold til Pablo Henrik Llambias' værk er imidlertid brugen af fotografier: *Nadja* er gennemillustreret af fotografier der, som en slags virkelighedseffekt, fletter den fantastiske beretning sammen med det vi må identificere som et referencielt lag, et dokumentarisk spor. Et andet nyere værk som lig Llambias' bruger fotografier er W. G. Sebalds

Austerlitz (2001) og i en skandinavisk sammenhæng kan også Nikolaj Frobenius' *Teori og praksis* (2004) nævnes.

Men det er ikke bare det indmonterede appendiks med fotografier af Danmarks rådhus som peger *Rådhus* ud som et eksempel på virkelighedshungrende avantgardestrategier i fri udfoldelse.

Hovedteksten veksler mellem beskrivelser af drømme og dagdrømme, små fortællinger som inddrager hverdagslivets mere basale elementer (så som barnefødsler, urin, gråd, død) og det vi må identificere som et dokumentariske spor. Det er dette dokumentariske spor som beskriver den egentlige undersøgelse, en undersøgelse fotografierne er med til at overbevise os om *vitterligt* har fundet sted. Teksten folder sig i disse passager ud som rene udskrifter fra lydbånd af de interviews som forfatteren foretager – det er resultatet af forskningen, der ligger til grund for romanteksten, som her vises frem. Teksterne fremstår som maskinelt nedskrevne, dette understreges når båndet pludselig stopper og teksten således også må stoppe midt i en sætning uden nogen form for afrundet afslutning. Ikke engang et punktum er at spore – der er ingen ende på denne tekst, den kan bare afbrydes og siden fortsætte.

Disse åbenlyse referencer til værkets konstruktion, afsløringen af dets uløselige sammenhæng med verden, beskriver Llambias i et interview som en *etisk* position: ”Værket skal ikke lade som om, det står udenfor.”¹³ Her positionerer en avantgarderealisme sig op imod en mere naturalistisk realismeform, en naturalisme som Llambias videre i samme interview udpeger Lars Saabye Christensens roman *Halvbroren* (2002) som eksponent for når en dansk filmmand ud fra rent statistiske beregninger gives navnet Torben:

¹³ Interview med Llambias, tidsskriftet *Reception* (netudgave): http://www.reception.hum.ku.dk/arkiv/nr_56/llambias.htm.

Han kalder ham Torben, fordi det peger på danskhed. Men for mig peger det også på forfatterens tanker, og der er et link ud af bogen via det navn; forfatteren har afsløret sig selv. Der ligger et postkolonialistisk regnestykke bagved, og det kan jeg selvfølgelig sige, fordi jeg hedder Pablo. (Llambias i *Reception*, netudgave)

I antologien (Lars Bang Larsen 2004) som fulgte udstillingen *Fundamentalisms of the New Order* taler Llambias om *Rådhus* og om skandinavisk fundamentalisme. Det skandinaviske er et *look*, en stil. Det socialdemokratiske projekt har siden 60erne været homogenisering af befolkningen, alle skulle have lige muligheder. Offentlige bygninger ser derfor ens ud og der er altid en skulptur udenfor rådhuset – rådhusene er: "[M]onuments of the effort to eliminate difference" siger Llambias (Llambias i Lars Bang Larsen 2004: 269). Han taler om en "Scandinavian difference-levelling engine." Danske værdier er blevet eksternaliserede og derfor bliver *fremtræden* altafgørende. Tegnene må vise at intet har ændret sig (her taler Llambias med Debord og Baudrillard). Samfundet kan ikke producere indhold så det reproducerer tegn. Men dette skuespilsamfunds glatte overflader må konfronteres.

Llambias taler i antologien *Eg. Jag. Jeg* om hvordan litteraturen kan mobilisere mod den teatralitet som skuespilsamfundet opererer via. Det er bl.a. i synet på litteraturen som *socialt objekt* at en ny etisk position åbner sig i relationen mellem forfatter og omverden. Llambias bruger Erlend Loe som eksempel (Beck-Nielsen, som næste kapitel handler om, kunne også være et eksempel), Llambias formulerer det således:

Læser man dem [Erlend Loes værker] som litterære værker, er spørgsmålet om Erlend Loes tilknytning til disse trivielt. Men ser man dem som sociale objekter, er forbindelsen pludselig relevant. Erlend Loe er selv et socialt objekt og kan ikke undgå at træde i forbindelse med det sociale objekt, han har afleveret, nemlig bogen. Det skaber i mine øjne et nyt forum for læsningen af også andre litterære værker. Det giver en ny måde at anskue litteraturens og forfatterens forbindelse til omverdenen på. (Llambias 2004: 117)

Kapitel 4

Claus Beck-Nielsens værkelighed

Forfatteren, skuespilleren, aktivisten og musikeren som tidligere lød navnet Claus Beck-Nielsen har gjort sit forfatterskab til et veritabelt katalog over avantgardestrategier. Nielsens forfatterskab viser sig også som en lang drivende bevægelse væk fra det enhedslige værk – og også som et kontinuerligt *dødsværk*, især fra *Selvudslettelser over Claus Beck-Nielsen (1963-2001) En biografi* til *Selvmondsaktionen* viser Nielsen en bevægelse der med stor kraft bevist peger frem mod døden. Således skriver jeg (som nævnt) denne opgave om en mand der erklærede sig død i 2001 og resterne jeg referer til er de som varetages af *forvalteren* af det som er tilbage efter Nielsen.

Som Roland Barthes slår fast i sit essay "Forfatterens død" (1968): "Læserens fødsel skal betales med forfatterens død." (Barthes 2004: 183) – den åbne værkform som den avantgardistiske tekst udformer sig som vender sig væk fra ophavet, forfatterstemmen, og depersonaliserer sig til en slags tekstmaskine som først begynder at leve og producere betydning når læseren træder ind som aktivt medskabende. Barthes siger videre i "Fra værk til tekst": "[D]ens [altså tekstens] konstituerende bevægelse er gennemkrydsningen (den kan ikke mindst gennemkrydse værket, flere værker)." (Barthes 2004: 259). Nielsens værker hænger i stigende grad sammen, dette skal jeg vende tilbage til, men også relationen mellem forfatter og værk er værd at bemærke. Den deterritorialiserede (altså ophavsløse) tekst indskriver forfatteren, men: "Han bliver så at sige en papirforfatter, hans liv er ikke længere oprindelsen til fortællingerne, men en fortælling, der konkurrerer med værket." (Barthes 2004: 265). Som Nielsen selv formulerer det: "Jeg mener virkelig – og stik imod det

dekonstruktive litteratursyn – at litteraturen har en blodig og levende forbindelse til resten af verden” (Nielsen i *Ildfisken* 2003: 27). I indledningen til *En biografi* lyder det således:

Men et sted må man trække en grænse, ellers tager historien slet ikke form. I stedet for historien om et menneske vil der hvert øjeblik bare være uoverskuelige mængder af materiale og ansatser til historier, der stritter i alle retninger. Og dette kaos er måske, i virkeligheden, sandheden. Men sandhed kan man ikke fortælle. (Nielsen 2003: 8)

Både Llambias og Nielsen går ganske langt i forhold til at simulere en organisk relation mellem værk og verden. Uden at proklamere forfatteren som *ophavet* til teksten så er forfatteren snarere dette *papirjeg*, altså et *diskursivt felt* som kan indflettes i teksten. Som Llambias siger det: ”Jeg leger med idéen om subjektet som andet og mere end diskursivt.”¹⁴ Der hvor strukturalismen viser teksten som et lukket system der bekæmpes de stivnede repræsentationer nu via denne åbne dør til et muligt felt. Der opereres strategisk i mellemrummet *mellem* diskurser, sådan som vi også ser det hos Joseph Beuys og hos Roland Barthes selv: det reelle er returneret, men det er i *mulighedens* form.

For at studere Nielsens værk må vi altså tage mindst tre ting i betragtning: den første ting er værkernes underlige organisme-simulerende *sammenhæng*. Fra *Vejlederne* (1997) til *Horneland* (1999, denne bog vil jeg ikke behandle i denne opgave) er stilen højmodernistisk, lagdelte tekstflader og lange flydende sætninger. Det er først med *Selvudslettelser* at udbrudsforsøgene bliver tydelige. Fra og med *Selvudslettelser* kan forfatterskabet betragtes som ét langt Houdini-nummer, en kæde af gentagne udbrudsforsøg der resulterer i værker som har en helt anden struktur end de foregående to udgivelser. Ikke mindst begynder værkerne at hænge sammen på en besynderlig måde. Figuren – eller *reduktionen* – af forfatteren, Claus Nielsen, en mager spøgelsesagtig muselmand af en omkringvandrende junkie-lignende figur, dukker for første gang op

i *Selvudslettelse* og skal i den følgende bog med den gravstenslignende anti-titel *Claus Beck-Nielsen (1963-2001) En biografi* indtage hovedrollen. Hvor Claus Nielsen er en skyggefigur, en fejl i systemet, abjektal og destabiliserende, er den næste figur stik det modsatte: ideel. I *Selvmondsaktionen* rejser de to ideelle europæere ind i krigszonen, ind i den undtagelsestilstand som er Irak efter Amerikanernes invasion. Og *Selvmondsaktionen* citerer og opsummerer – rummer – de foregående værker, *Selvmondsaktionen* simulerer en organisk forbindelse til det øvrige forfatterskab, en simulation som slutteligt splittes op og afsløres som iscenesættelse, konstruktion.

De øvrige to ting vi må tage i betragtning er den biofaktiske forfatters plastiske – eller risikovillige – bevægelighed med hensyn til at flette sig ind i fiktionens univers. Hvordan kan han det? Jo, som Barthes formulerer det så kan han det hvis han ikke alene betragter *kunsten* som et væv, et diskursivt felt, men også *sig selv*, altså sit biofaktiske jeg, som et inessentielt papirjag der kan klippes op og sættes sammen som en anden surrealistisk avispapirscollage. Imidlertid, den eksistentielle vægt som hviler over et værk som *En biografi* siger os noget som graden af forpligtelse. En sådan collageteknik, så at sige realiseret på den nøgne krop – hiver med sig og hvilke dødsensalvorlige konsekvenser collagelegen faktisk kan føre til. Et jublende *anything goes*, en hedonistisk postmodernisme, ser vi ikke meget til her. At skrive sig selv, at skrive manuskriptet til sin egen eksistens, handler ikke om *free shopping*, men snarere om en dyb eksistentiel udfordring. Snarere end flugt fra ansvar betyder det den endelige og ultimativt forpligtende handling.

Og det som er forskellen her, mener jeg, er netop genkomsten af *muligheden* for eksistensen som essentiel, altså en position som ikke støtter sig definitivt til en enkelt forklaringsmodel som igen, i sidste ende, må støtte sig op ad sin egen negation: identiteten/virkeligheden er en konstruktion, at

¹⁴ http://www.hum.au.dk/nordisk/realisme/docs/tekster/llambias_virkeligheds.pdf.

sige dette i trods, at sige dette op imod forestillingen om det essentielle – nej, valget både hos Llambias og Nielsen ser ud til at være en konstruktivisme som vælger at holde døren åben, som bevæger sig i et mellemrum, et system som villigt lader sig modsige af skyggesystemer, som villigt lader sig *hjemsoøge*. Men nu er det vist på tide at se nærmere på Nielsens værker hvoraf jeg i det følgende skal strejfe ind omkring den første bog *Vejlederne* og ellers vægtlægge de tre udbrudsværker *Selvudslettelser*, *En biografi* og *Selvmondsaktionen* som både netop det, kæder af avantgardestrategiske udbrud fra det lukkede værks rum, og som en kæde af (næsten og tilsyneladende) sammenhængende dødsværker.

4.1 Grænseerfaringen: *Vejlederne*

Selvudslettelser er Beck-Nielsens første skridt ud i en anderledes værkform, men allerede i forfatterens første udgivelse, *Vejlederne*, udfoldes forbavsende mange af forfatterskabets grundtemaer.¹⁵ Et af disse er uden tvivl identiteten som et mangfold, grænseerfaringen og teksten som et teatralt optog, en drivende processuel bevægelse mod Den Anden og/eller mod døden. Jeg skal først se på *værkets form* der kan anskues som en konsekvens af de mange identitetsfordoblinger, grænseafsøgninger og den længsel der retter sig mod relationen til læseren. Det er vigtigt allerede her at nævne at teksterne i *Selvudslettelser* munder ud i et telefonnummer, forfatterens daværende private nummer, og et fotografisk appendiks som viser os et plakatstort forfatterportræt som giver os et helt andet indtryk end hvad vi er vant til fra den øvrige, respektable forfatterstab: idealiserede portrætter som skal vise forfatteren som kreativ og tillidsvækkende, gerne med en vis åndelig myndighed. Dernæst skal jeg se på *Selvudslettelser* som en satire der angriber

¹⁵ Både *Vejlederne* og Llambias' *Rådhus* kan ses på som "urtekster" i Nielsens forfatterskab. Llambias' roman kan mistænkes at være et af forbillederne for Nielsens videre arbejde med en romantekst som på konceptuel vis bygges sammen med *field work*, dokumentarisk materiale stammende fra en performance eller en aktion.

forestillingen om historien som en enhedslig og lineært fremadskridende beretning, som et *endgame* og som et *show*, som performance.

Nielsens debut *Vejlederne* åbner med denne sætning: ”Han forestiller sig, at han er Jacob. Han er i Jacob, og Jacob er i ham, og Jacob begynder at udvide sig ...”. *Vejlederne* består af to længere noveller: ”Den anden dreng” og ”Afløseren”. ”Den anden dreng” er en dystre beretning om tre børn der leger en uskyldig leg, en leg der også er potentielt dødsensalvorlig: på et allegorisk niveau handler den om personlighedsfordoblinger og -forvrængninger. Det *unheimliche* møde med Den Anden er flyttet til et andet niveau i ”Afløseren” hvor en vestlig turist ryger på en slags *dérive* i et fjernt arabisk land hvor han, helt tilfældigt og meget uheldigt, pludselig befinder sig i situationer hvor han indgår som misbrugende overmenneske i forhold til sine omgivelser. Det er først i og med kontakten med en prostitueret, kontakten med en fattig arabisk befolkning, at vores hvide, vestlige mand kan komme overraskende bag på sig selv. Det er først når han står midt i den overskridende handling, midt i misbruget, at han kan se på sig selv og sige: ”[S]ådan er han altså” (Nielsen 1997: 98).

Grænseerfaringen, om den så er nok så ignorant i forhold til Den Andens ve og vel, kommer som en epifani, en pludselig erkendelse af egen identitet. Det er en *væren* som realiseres i kraft af *handlingen* snarere end som et platonisk ideal der eksisterer i en egen sfære og som aldrig testes mod realiteten. Således formulerer forfatteren også selv sin poetik eller sit livsmotto, som en kæde af udprøvninger, *erfaringer* – altså nok så fysiske handlinger – der fører frem til Det Nye, en genkendelig utopisme som Nielsen deler med den historiske avantgarde:

Når man erklærer Claus Beck-Nielsen død, og i *Selvudslettelser* forsøger at skrive sig helt ud af sproget, så er det også et forsøg på at *erfare* noget omkring identitet og skyde alle de der

forestillinger om identitet i stykker. Ikke for at der ikke skal være noget tilbage, eller for at alt skal være lige godt, men for at der kan komme noget andet til syne. (Nielsen i Vagant 4/2004: 52)

Fordoblingerne og de intime, dog potentielt monstrøse og skræmmende, erfaringer i mødet med Den Anden går igen gennem hele forfatterskabet, og selve udlægningen af grænseerfaringen som den beskrives i ”Afløseren” går helt konkret igen som citat (”Sådan er jeg åbenbart”) i den tredje bog fra Beck-Nielsen som jeg skal se på i det følgende. Igennem hele forfatterskabet finder vi langt hellere end Eneren, individet, jeg’et, en figur som er *dobbelt*: vi ser det i den tætte relation til Jacob i *Vejlederne*, til Herr Stelter i *Selvudslettelser*, til reduktionen Claus Nielsen i *En biografi* og til Rasmussen i *Selvmondsaktionen*. Når det er et (tragi-)komisk makkerpar der er tale om (og ikke en *unheimlich*, monstrøs og grænsesprængende relation – som Lautreamonts paraply og symaskine der mødes på et operationsbord) så er det er nærliggende at associere til den vestlige kanon: Shakespeares Rosenkrands og Gyldenstjerne i *Hamlet* (ca. 1600), Cervantes’ Don Quixote og Sancho Panza i *Don Quixote* (1605) og Becketts Vladimir og Estragon i *Waiting for Godot* (1952).

4.2 Skriftkræft: *Selvudslettelser*

Selvudsletteler åbner med denne formulering: ”Da jeg løbende indtager visse positioner ... ” Her introduceres et jeg i bevægelse, et jeg som indtager positioner: disse positioner kan være retoriske, men et ekko lyder også både fra krigsterminologien (hvorfra udtrykket ”avantgarde” jo også stammer) og fra modeverdenen, en strategisk position eller: at posere, *strike a pose* – altså at *agere*. Tiden er *out of joint* i *Selvudslettelser* og tempoet højt: det basale handlingsgrundlag er spinkelt, et jeg – hvis navn konstant muterer – sendes på en mission der udformer sig som en vild *roadmovie* hvor et makkerpar (Nielsen og en uniformsbeklædt semi-nazist Herr Stelter) drøner gennem Danmark på en mission defineret af en fiktiv dansk tabloidavis Dagbladet: at jage, finde og fotografere – eller på anden måde fikser – tidsånden.

Men hvad er det for en tidsånd der er tale om? Et citat fra den kroatisk forfatter Dubravka Ugresic sætter os måske på sporet, hun beskriver situationen i ex-Jugoslavien efter Balkankrigene i 1990'erne således i essaysamlingen *The Culture of Lies* (1995): "In the circular temporal mish-mash suddenly everything we ever knew and everything we shall know has sprung to life and gained its right to existence" (Ugresic 1995: 83-84). Selv i *Selvudslettelsers* forsidedesign får vi et hint om hvordan det er gået med den lineære fortælling og eksistensen som defineret ud fra en tidsakse: forfattersignaturen former sig som et rektangulært hus, en rumlig arkitektur: som den slags legetøj hvor bogstaver, tal eller et motiv er inddelt i felter som kan flyttes rundt på en lille plade indtil regnestykket "går op" eller til motivet fremkommer helhedsligt, således er også forfattersignaturen præsenteret på forsiden af *Selvudslettelser*: anti-lineært, rumligt organiseret.

Men hvad sker der med historien (så vel som Historien i Ugresics tilfælde) når en tidsmæssig organisering pludselig former sig rumligt i stedet? Jo, vi ser det 20. århundredes rekvisitter i en hvirvelstorm, præcis sådan virker teksten: den indtager løbende visse positioner og disse positioner eller *poseringer*, masker, stammer fra det 20. århundredes idéhistoriske landskaber. Teksten virker som omskrevet eller *parodieret* filosofi eller historie – og det *sprogfelt* som er bogens gennemgående jeg er så radikalt *in flux* at navnet muterer fra det biofaktiske Beck-Nielsen til Buch-Nielsen til Bach-Jessen og så videre. Brokker af vestlig mentalitetshistorie fylder teksten, mens formen er farcens: læseren kan næsten fornemme hvordan talk showets dåselatter og trommehvirvler akkompagnerer den *slapstick*-agtige handling. Og midt i det hele, med en modeshowets logik, poserer dette muterende post-menneskelige sprogfelt Nielsen som en inkarnation af selve den postmoderne tidsånd: *trans-gender* iført diverse kjoler og senere, i plateausko og ligskjorte.

4.3 Reduktionen Claus Nielsen dukker op

Selvudslettelser opløser sig i et veritabelt karnevalistisk avantgarde-optog. Spillet med identitetsfordoblinger og navnemutationer er med til at forøge graden af tabu-sprængende, urene forbindelser som indgås på alle niveauer. At skrive *sig* ud af sproget, som Nielsen formulerer det i interviewet som citeres ovenfor, kulminerer i en iscenesættelse af tekstens (skriftkraftens/skriftkræftens) spring direkte ud af bogen, så at sige. Vi kan bare tage telefonen og ringe til forfatteren, han koster det og det og desuden så ser han ud som et lig og er slet ikke nogen troværdig lederfigur som kan føre befolkningen mod den åndelige oplysnings velsignelser: plakaten bagerst i bogen giver et skrækindjagende indtryk af sygdom og fysisk og mental fallit. Ingen liste over litterære priser og udmærkninger følger, snarere en vanskabt lille liste over forfatterens fejlede forsøg på optagelse i diverse kunstinstitutioner. På billedet synes den ekstremt magre mands kød næsten at åbne sig i vædskende sygdomssår, køddet åbner sig i kraft af sin begyndende opløsning, det er som har det åbnet sig for om muligt at gå i forbindelse med noget andet end sig selv.

Men kunstens bliven til livsform hos Nielsen virker alligevel altid både akut og inderlig og dybt paradoksal: relationen til den historiske avantgardes projekt er ambivalent og netop *den*, avantgarden, slipper i hvert fald *ikke* for at blive parodieret i *Selvudslettelser*. Nielsen formulerer selv den ambivalente relation således:

Skriften skyder på én gang indad og udad, samtidig med at problematisere det biografiske, det private og det personlige, så leverer den en kritik af hele fremskridtstanken og samtidig af avantgardebegrebet. Bogen er beslægtet med nogle avantgarde-strategier, som den så kritiserer voldsomt i samme bevægelse. (Nielsen i *Ildfisken* 2003: 23).

Midt i det hele dukker en karakter op som et andet spøgelse: ”En tynd fyr med Apple-reklamekasket” (Nielsen 2002: 95). Dette er det første vi ser til Claus Nielsen som skal blive af vigtighed i Niensens næste litterære projekt *En biografi*. Claus Nielsen er ingen rolle, ingen maske, ingen repræsentation, men en *reduktion* af forfatteren Claus Beck-Nielsen, noget jeg vender tilbage til i det følgende afsnit. Her først et citat fra *Selvudslettelse* – det vilde ridt gennem landet på jagt efter tidsånden har ført Nielsen og Herr Stelter til den vandrende sandklit Råbjerg Mile i Nordjylland, et nok så surrealistisk landskab. Her indhentes avantgarden endelig af massemedierne i et flimmer af bibelcitater (Nielsen som en slags Messias-figur spilles ud) og en absurd skurren mellem den eksistentielt søgende og journalistikkens præmisser.

Ja, das war's. Drømmen om at være avantgarde er endegyldigt forbi. Omkring os vrirler det vandrende ørkensand med studieværter, producere og kamerafolk. Vi, der før var så langt ude med støvet hvirvlende i kabinen omkring os, er nu godt på vej til at blive en god historie af den slags, der hænger på hver anden døgnkiosk og basker. Mens politiet ser til fra toppen af de omkringvandrende klitter, slippes den i al hast dannede opinion løs med hænderne fulde af sten på sten, endelig er dagen oprunden! den yderste! lydmanden slår en sidste streg i sandet og giver tegn. Så ringer mobiltelefonen.

-Undskyld.

Og jeg, der troede, at jeg i det mindste havde, om ikke rykket, så i al fald omfortolket den deadline, som alle i denne så genanntent Kultur bevidstløst har taget for givet, står pludselig med Silkestråden i hånden.

-Hvad bliver det til? spørger han, som om han helt har glemt, hvor personligt det her, det er.

-Jeg har fat i noget fundamentalt, tror jeg, med svag røst.

-Bare det ikke bliver for langt.

-Nej, nej, siger jeg blændet af lyset i stenkasternes øjne,

-Hvad mener du?

-Halvtreds linier, siger han.

-Det er ikke muligt.

-Så kommer det ikke i, siger han.

-Ach! (Nielsen 2002: 63-64)

4.4 The end of Claus Beck-Nielsen

De værker jeg koncentrerer mig om i denne opgave synes at overskride de gamle modsætninger mellem institution og avantgarde, forfatterne synes ikke at bryde sig noget videre om Bürgers

melankolske længsel efter et autenticitetsstempel som kan placere dem sikkert i én af to kategorier, et stempel der kan afgøre hvilken kunst der er skabt *udenfor* og hvilken der er skabt *indenfor* institutionen. ”Mine” forfattere synes at kommentere Bürger direkte i deres værker – de skaber værker som tydeligvis har vældig lidt til fælles med det klassiske, afrundede værk, værker som snarere indskrives sig i en avantgardistisk tradition, værker som både i sin form citerer avantgarderne – men som også, kan man sige, *implicit tematiserer* stridighederne i de seneste års avantgardedebarer.

Hele Nielsens forfatterskab er præget af repetitive mønstre, af knopskydning, af *Nachträglichkeit*. Når vi ser på bogen med den mærkelige gravstenslignende titel *Claus Beck-Nielsen (1963-2001) En biografi* (ingen har tilsyneladende skrevet denne bog) og den bog der følger, *Selvmondsaktionen*, med Nielsens første bog *Vejlederne* i baghovedet, så er det let at komme til at se de to værker som forgreninger der har sit udspring i de to noveller som debuten består af. Der er en blodig forbindelse mellem det ”virkelige” og det ”værkelige” hos Nielsen som vi næsten ikke har set lignende før.

Claus Beck-Nielsen (1963-2001) En biografi har en hovedperson som vi allerede har truffet i *Selvudsløttelser*, reduktionen Claus Nielsen. Ved at kalde ham det, en *reduktion* og ikke en *rolle*, omgår Nielsen de dobbeltbindinger som vi ellers har vænnet os til at se mellem skuespilleren og rollen, masken. Blot en lille slimet klump toiletpapir under overlæben er Nielsens forklædning, udover det lasede tøj og Apple-kasketten, så diskret at vi kommer til at tænke på Fosters udtryk: ”subtle displacements” (Foster 1996: 25). Claus Nielsen er (modsat Claus Beck-Nielsen som er ung, lovende, gift forfatter bosiddende i en stor lejlighed på Østerbro) en sygelig socialklient med hukommelsestab som kommer personnummerløs til København fra Tyskland. I *En biografi* sættes

han i spil, i byrummet så vel som på medieoverfladerne, som en slags systemfejl, et spøgelse i maskinen.

En biografi er en collage, en mediemontage – vældig få tekster fremstår her som *skrevne*. De massemedier som er så krævende i *Selvudslettelser*, og hvis umulige krav om nyhedsværdi og et rasende højt tempo er i gang med at kvæle og/eller overgå alle eventuelle neoavantgarder, spiller også en hovedrolle i *En biografi*. Identiteten, ja selve kropsligheden, er for altid præget af medialiseringen i teknologisamfundet, som Marchall McLuhan siger det: Menneskets kropslighed udgrænses, idet den formes af omgangen med elektroniske medier. Som i Pablo Henrik Llambias' *Rådhus* baserer dele af *En biografi* sig på en performance som gør brug af byrummet. Faktisk kan man sige at selve værket afsluttes på side 88 i *En biografi*, resten af bogens 118 sider handler om *reaktionerne* på værket, *virkingen* af det – og ikke mindst, om *konsekvenserne*.

Den sygeligt tynde Claus Nielsen henvender sig til forskellige sociale institutioner, men bliver alle steder afvist, eller ekspederet videre, da han intet personnummer har. Det fællesskab han da har at støtte sig til er gadens, misbrugerne der hænger ud på Istedgade og i nærheden af Københavns Hovedbanegård. Claus Nielsen er et tomt tegn, en blank side. Det han ansøger det moderne danske samfund om er tildelelsen af noget eksklusivt, nemlig *identitet*, eksistens. Sproget der gengives i den stribe af avisartikler som dokumenterer Claus Nielsens færd er ofte abrupt, det er gadens sprog, det er et sprog som er mærket af noget – måske af døden, af noget som ikke kan udtales, mærket af de huller som Claus Nielsens bevidsthed er fuld af. Han geråder på kanten til før-sprogligt semiotisk kaos sådan som han angler det danske samfund om identitet, han er personificeringen af det

filosofen Giorgio Agamben kalder *det nøgne liv*,¹⁶ den bare kropslige eksistens som balancerer på kanten til usynlighed, på kanten til at være rent menneskeligt *affald*.

Claus Nielsen er ifølge Beck-Nielsen en figur som er reduceret på den måde at han er radikalt *aftryllet*, han er det nøgne liv som vandrer omkring uden mulighed for at opnå synlighed, eksistensberettigelse: han er dér, men han er usynlig – inkluderet og ekskluderet på samme tid. Som kom Claus Nielsen, som et andet spøgelse, direkte fra de tyske koncentrationslejre – og det er jo netop *lejren* som er Agambens hovedmetafor for tilstanden i den moderne verden, præget af biomagt, en slags magt som styrer og regulerer langt inde i individets krop og bevidsthed, bl.a. via massemedier og diverse offentlige forvaltninger. Claus Nielsen er den abjektale rest som hverken kan ekskluderes eller inkluderes i skuespilsamfundets glatte repræsentationssystemer. Claus Nielsen er ”en omvandrende utopi, der ikke kan få lov at finde sted” som Beck-Nielsen formulerer det i et interview:

For ved at gribe direkte ind i det sociale, ind i Tiden, mister man en af værkets politiske muligheder, nemlig det utopiske: at skabe en verden uden for verden, en anden verden, som al-anden-verden, den såkaldte *virkelige verden* så kan se sin mulige fremtid i. Claus Nielsen vandrer på grænsen mellem værket og verden, med sit manglende personnummer er han et hul i realiteten, en omvandrende utopi, der ikke kan få lov at finde sted. (Nielsen i *Ildfisken* 2003: 22)

Narkomanerne og indvandrene er de skikkelser i bybilledet som Claus Nielsen ligner mest. Da han søger lidt varme i et *hang-out* på Nørrebro, hvor der kun kommer somalier, siger man først afvisende til ham: ”Der er ingen deroppe, bare somali” (Nielsen 2003: 58). Somalierne er som Nielsen eksempler på *nøgne liv*, de inkluderes og ekskluderes i samme bevægelse. Da Claus Nielsen senere opsøger diverse ministerier møder han på kafkaesk vis en magt som åbenbarer sig som en

¹⁶ Agamben knytter i *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (1998) det nøgne liv til et individ som eksisterer i exil indenfor loven. Individet har bare et biologisk liv, men ingen politisk betydning.

labyrinth af ansvarsfraskrivelser, han ekspederes fra den ene til den anden til den tredje instans *ad absurdum*.

Forvalteren af Claus Beck-Nielsens eftermæle har udtalt i et interview til tidsskriftet Ildfisken at han altid forsøger at skrive midt i oplevelserne og at denne biografi ikke skrives retrospektivt, men processuelt. Her får forfatteren igen markeret afstand til de forskydninger som vi er vant til i symbolske, narrative kredsløb: denne tekst [*En biografi*] vil simulere at den skrives og handles synkront.

Den magre Claus Nielsen er så identitetshungrende at han tager et hvilket som helst navn til sig som han får tildelt: på et socialcenter får han et stykke papir i hånden hvor hans sag omtales som ”Journalnr. xx: Claus Nielsen.” Dette bliver umiddelbart (som et andet *object trouvé*) navnet på Nielsens performance. Senere bor vores unavngivne fortæller bag en dør hvorpå der står ”c/o Helge Bille” – et navn han umiddelbart tager til sig som sin signatur. Hvorfor? Jo, det er *de andre* som skriver ham, han skrives og læses.

Så eftersom det er det omgivende samfund som har den performative definitionsmagt til at skrive Claus Nielsen så bliver det da også en anonym arkivar der over telefonen fra Jylland intetanende udtaler den endelige dødsdom over ham. Det er en dødsdom som forvalteren af Nielsens eftermæle på skarpeste vis har holdt i hævd overfor sine omgivelser lige siden – så inderligt besværligt for alle os som gerne vil have et enkelt navn at forholde os til, vi korrigeres og tillades kun at henvise til Claus Beck-Nielsen hvis vi understreger at navnet peger på en afdød person: ”Claus Beck-Nielsen (1963-2001)”. I *En biografi* gives han navn, han skrives af andre. De kasuale årsagssammenhænge er vendt rundt; eksistensen fremkommer som konsekvens af navnet, ikke omvendt.

Men hvad sker der når dokumentationen af den performance som har navnet ”Journalnr. xx: Claus Nielsen” er slut på side 88 i *En biografi*? Jo, vi får en slags receptionshistorie, vi får beretningen om *effekterne* af værket. Og de er voldsomme. De avislæsere som følger med i dramaet om den hukommelsesløse Claus Nielsen geråder i stor forargelse, den kunstner som står bag er *kynisk*, den forventede fortælling nægter at udfolde sig: nemlig den beretning som Günther Wallraff står som den ypperste eksponent for i værket *Ganz unten* (1985), hvor Wallraffs heroiske, opsøgende journalistisk skrives med baggrund i et *real life*-rollespil som har til mål at afdække forholdene for tyrkiske gæstearbejdere i Tyskland. Denne historie kender vi fra tabloidaviserne, idealisten der risikerer sig selv for at afdække Sandheden om tingenes tilstand.

Nielsen rammer dette lille narrativ med samme virkning som et desautomatiserende bombenedslag. For der kommer jo intet ud af det, det får aldrig konsekvenser alligevel, narrativet om verdens uretfærdighed gør intet andet end at skabe trygge læsere. Og det er *denne* tryghed som Nielsen rammer med sin performance, hans intention er ikke at afdække nogen Sandhed om den sociale uretfærdighed i verden,¹⁷ hans performance er primært rettet mod mediernes måde at fortælle historier på og de læsere som beror sig på denne virkelighedsrepræsentation – ja, som *abonnerer* på den, dag efter dag, de læsere som *varmer* sig ved den og som ved hvem de selv *er* defineret op imod denne fjerne sorte skygge, verdens uretfærdighed.

I stedet for at få serveret et forudsigeligt chok, som trygt kan konsumeres, ramler avislæserne ud i en *uafgørlighedszone* hvor forholdet mellem virkelighed og fiktion ikke længere er stabil. Og alt dette fordi der ingen ordentlig afrundet afslutning er på Nielsens performance, værket stopper bare,

¹⁷ Selvom dette, efter min overbevisning, er *del* af værket: som situationisternes aktioner så er også Nielsens dobbeltrettede.

der er ingen konklusion. Claus Nielsen holder bare op med at være Claus Nielsen fra det ene øjeblik til det andet og verdens sociale uretfærdighed – eller det sociale systems intolerance – kommenteres ikke eksplicit med et forudsigeligt “Dér kan I bare se!” Men den sprække som er opstået i de glatte medieoverflader *er* dér, og den tryghed på sig selv og verden, som avislæseren ellers føler, forbliver forrykket, forstyrret, rystet.

Men det virker faktisk som om forfatteren der agerer ”Journalnr. xx: Claus Nielsen” giver læserne ret: på de næste sider i *En biografi* finder han dagbøger, filer på computeren, opsøger som en sporhund Claus Nielsen, skyggen, reduktionen, for om muligt at forstå hvorfor denne konstruktion, en del af ham selv, fik denne effekt, hvordan Claus Nielsen kunne ryste folk sådan. Forfatterens *selviagttagelse* er hvad vi læser om efter side 88. Vi får læsernes reaktioner og efter det får vi forfatterens egen evaluering. *Er* Claus Nielsen en kynisk konstruktion? Forfatterens meditationer gør at han selv trækkes ud i uafgørlighedszonen. Langsomt ekspanderer hans egen iscenesættelse for til sidst at opsluge ham, for nu bliver legen med skygge-figuren alvor: forfatteren og skyggen bytter plads nu, præcist som det sker i H. C. Andersens novelle ”Skyggen” (1847) .

Den unge, lovende, gifte forfatter bosiddende i en stor lejlighed på Østerbro går på gaden for ikke at komme hjem igen, værket har konsekvenser helt ind i det private. På bagerste side af smudsomslaget på *En biografi* findes et fotografi, et billede som både er et brudebillede og et brudebillede: et bryllupsfotografi som er klippet i to. For dette er historiens fortsættelse, forfatterens ægteskab går i opløsning, han er ramt på et eksistentielt niveau, spillet er intet spil længere. Den virkning, som ramte avislæserne, rammer nu også dybt ind i forfatterens egen private biofaktiske eksistens. Og dette sker med (kærligheds-)døden som konsekvens, noget som bogens forsidekoncept også gør tydelig. Forfatteren tager værket på sig, så tungt som det nu er. Han lader

det ændre sig, han producerer ikke længere kunstobjekter som kan konsumeres, han *er* kunsten, dødsværket.

4.5 Nielsen i undtagelsestilstanden

Nielsens næste projekt bevæger sig fra det private, fra fortællingen om den skrøbelige medierede menneskekrop, til verdensscenen. Dette bogprojekt, som i den sluttelige romanform får titlen *Selvmondsaktionen – Beretningen om forsøget på at indføre Demokratiet i Irak i året 2004*,¹⁸ bliver til udaf en performance, sådan som det også sker i Llambias' *Rådhus* og Nielsens *En biografi*. *Selvmondsaktionen* er et stykke politisk aktivisme, en happening, som udmønter sig i et dokumentarisk¹⁹ spor der monteres ind i romanteksten. Nielsen og hans makker Thomas Skade Rasmussen klæder sig ud i lysegrå jakkesæt, som ideelle europæere, idealistiske diplomater, og i en aktion, der formmæssigt fremstår som en *détournement* af amerikanernes invasion af Irak i 2004, intervenerer de i den historiske situation. De rejser over grænsen til Irak, ind i undtagelsestilstanden, og agerer et vrængbillede, en parodi, parallelt med amerikanerne, som en kommentar: de bærer bogstavlig talt Demokratiet ind i Irak, i form af en sølvfarvet boks påskrevet ordene "The Democracy." De to rejser rundt i Irak og afholder 13 parlamentariske samlinger hvor et telt, det nomadiske parlament, slås op. Nielsen og Rasmussens idealistiske positur handler nemlig om kommunikation, om *mødet* med det irakiske folk. Det *demokratishow*, som de to rejser rundt med, former sig som et omrejsende cirkus, hvor hver parlamentariske samling nøje nedtegnes og disse skitser er trykt side om side med romanteksten: dette er *stage sets* eller små installationer, små

¹⁸ *Selvmondsaktionen – Beretningen om forsøget på at indføre Demokratiet i Irak i året 2004* blev nomineret til Nordisk Råds litteraturpris i 2005.

¹⁹ Af mere "rene" dokumentariske romaner kan nævnes Alexander Kluge: *Schlachtbeschreibung* (1967), Per Olov Enquist: *Legionärerna* (1968) og Steve Sem-Sandberg: *Theres* (2004), forskellen på disse værker og de i opgaven behandlede ligger i graden af konceptuel tilnærming til det dokumentariske stof. F.eks. ligger Jörgen Gassilewski i *Göteborgshändelserna* til tider nær Andy Warhols konceptuelle avantgarderealisme. Warhol lavede bl.a. i 1964 filmen *Empire* som bestod af en 8 timer lang uafbrudt optagelse af Empire State Building i New York. I 1968 udgav han en roman med titlen *A: A novel* som er en maskinel nedskrivning af en lydoptagelse som strækker sig over en dag i Warhol-superstjernen Ondines liv.

platforme hvor en *relationel æstetisk* kan udfolde sig, som et andet-system indeni systemet. Jeg skal i det følgende se på *Selvmondsaktionen* udfra den franske kunsthistoriker Nicolas Bourriauds begreb om relationel æstetik (Bourriaud, 1998): en slags kunstens sociale mellemrum der åbner sig i virkeligheden, som et andet-system indeni systemet.

4.6 Et *démocratie en venir*

Aktionen *The Democracy – Destination: Iraq* er først historien om udbruddet fra værkets lukkede rum. På Nielsens scene Das Beckværk i Gladsaxe udenfor København spilles hans stykke *Parlamentet* i 2004, dette samtidig med at amerikanerne invaderer Irak. En kæde af hændelser ekspanderer teaterstykket ud af teaterrummet og ud i hverdagsvirkeligheden, ind på Kongens Nytorv i København hvor en container højtideligt erklæres som irakisk territorium.

At sætte et sådant stykke i scene samtidig med at amerikanerne planlægger en demokratisering af Irak gør det meget nærliggende at forbinde de to ting, at tage ikke blot skuespillets historie, men også verdenshistorien på sig. Når man sætter en sådan forskning i scene så kan man enten bare blive inde i den, i værkets lukkede rum eller også kan man åbne det og se hvad der sker. [...] Men når man som os begynder at arbejde med de mere *porøse former*, så ender værket aldrig, så tager det aldrig endelig form, så fører det videre hele tiden. Akkurat ligesom verdenshistorien, som også blev ved, selv om Francis Fukuyama forsøgte at erklære den slut. (Nielsen i *Vagant* 4/2004: 44-45)

Den ene handling river den anden med sig og snart står Nielsen og Rasmussen klar i deres lysegrå jakkesæt, med en sølvfarvet boks imellem sig med ordene *The Democracy* trykt på siden:

Demokratiet skal nu indføres i Irak og de to rejser afsted.

Som Rosenkrands og Gyldenstjerne er det i Shakespeares *Hamlet*, således er Nielsen og Rasmussen et komisk element, de er klovne, men *wise* klovne. Deres rejser rundt i Irak, medbringende “demokratiforestillingen” (Nielsen 2005: 147), har en påfaldende lighed med det teater indeni

teatret som i *Hamlet* er med til at bringe sandheden om kongens død frem i lyset. Kunsten skal være som et spejl for verden, siger Shakespeare, og fra det punkt udspringer også Nielsen og Rasmussens idealisme. Igennem *Selvmondsaktionen* skal vi dog se denne mission mislykkes grundigt og et andet plot begynder at dukke frem, et plot som i sin struktur minder mere om f.eks. Paul Bowles' *The Sheltering Sky* (1949): den postkoloniale tragedie om det vestlige subjekt som flygter til Arabien for at undslippe den vestlige formålsrationalisme og som følgelig går til grunde i et irrationelt, socialt og psykologisk betinget, kaos. Dette er et tema som Nielsen også behandler i sin første udgivelse *Vejlederne*.

Men hvad er det for et show som er kommet til Basras, Amaras og Bagdads støvede gader? Nielsen og Rasmussen repræsenterer den ideale vestlige dialektiske bevægelse, den dramaturgi som også amerikanerne følger: at nedbrydelsen af det gamle irakiske regime via en periode med krig og ustabilitet, negativitet, kan bane vejen for et kommende demokratisk samfund. Nielsen og Rasmussen er både papfigurer som repræsenterer et princip og shakespeareske klovne, gøglere, avantgardister og, måske også, shamaner på en helende mission: kunstnere som rejser ind i krigszonen, ind i undtagelsestilstanden, ind i verdens åbne sår, for dér at udføre helende og rensende ritualer.

Hvis sølvboksen de to bærer med sig repræsenterer utopien om det ideale vestlige demokrati, hvad så med det nomadiske parlament? Det 13 parlamentssamlinger som Nielsen og Rasmussen gennemfører på deres rejse rundt i Irak foregår som nævnt i et telt, et vidt åbent igloo telt – deres version af et parlament.

[T]raditionelt er ethvert parlament centralt placeret, det er lukket og bevogtet, svært tilgængeligt, og meget stort og tungt. Det Nomadiske Parlament er det stik modsatte, det er gennemskydeligt

og gennemskueligt, hypermobilt og let tilgængeligt for alle og enhver. (Nielsen i *Vagant* 4/2004: 46).

Parlamentet skiller sig altså væsentligt ud fra de manifestationer som vi ellers kender fra de europæiske og amerikanske bybilleder. Magtens arkitektur, som vi også læser en kritik af i Llambias' *Rådhus*, bevæger sig ikke på et symbolsk plan, det er ikke en bombastisk arkitektonisk manifestation af magt som f.eks. World Trade Center repræsenterede, den moderne vestlige kapitalisme, det nomadiske parlament er "gennemskydeligt og gennemskueligt." Dermed er der også tale om et demokrati i bevægelse, i tilblivelse, som Jacques Derrida skriver det i *Specters of Marx* (1994): Nielsen og Rasmussens parlament er et *démocratie en venir*, et demokrati i konstant bevægelse som ikke stivner i pompøse magtsymboliserende bygværker. Et demokrati i form af en flydende, virksom substans, en kontinuérlig handlingsrække som i kraft af sit *flow* ivaretager de demokratiske idealers nødvendige uopnåelighed.

Den marxistisk-hegelianske dialektik er ikke længere gennemførbart, der er noget totaliserende og noget utidssvarende ved dette vestlige filosofiske paradigme, for enden af en lineær fortælling venter enten utopien eller endetidsmyten: *end of history* (Francis Fukuyama), *end of art* (Hegel, Danto) *and end of what-not*. Peter Bürger, som selv historiserer avantgarderne med en marxistisk-hegeliansk dialektik som grundstruktur, "møder" i Nielsen en neoavantgarde som ikke vil skrive historien om mennesket, *biografien*, eller historien om verden, *verdenshistorien*, ud fra et lineært, teleologisk princip, men som *alligevel* opererer kritisk. Bevægelsen i Nielsens værk er repetitionens, knopskydningens, tilblivelsens. Hans kunst følger et immanent, snarere end et transcendent princip, et princip som er rituel; performativt, snarere end symbolsk; repræsentativt.

Udover den omsorg som Nielsen vier til blyantskitserne af de 13 parlamentariske samlinger – som var der tale om scenehenvisninger, en bestemt æstetik: mødets, relationens, samtalens – så agerer sproget også i *Selvordsaktionen*. Rasmussen bliver til Nielsens fantasmagoriske Anden, hans uigennemtrængelighed bevirker at han fra Nielsens side hyldes i en kontinuerlig strøm af projicerede billeder som stammer fra den vestlige historie: Rasmussen portrætteres som en slags Tintin, en tegneseriehelt som med sit naive og friskfyrstige tegneserie-heltemod er ude for at erobre den fremmede eksotiske arabiske verden. Rasmussen tager sig på skift *arisk* og *imperialistisk* ud, han inkarnerer – i Nielsen øjne og dermed i Nielsens nedskrevne tekst – gestalter fra vores historie, fra overgrebene i Hitlers Tyskland til Kolonitidens ditto.

Når Nielsen nedskriver sine notater fra rejsen er disse tekstpassager holdt i den oprindelige version, skrevet på et tastatur som mangler de emblematiske danske bogstaver “æ”, “ø” og “å”. Nielsen skriver fra den anden side, mærket af det andet-sted hvor han befinder sig. Som i J. L. Austins lære om talehandlinger i *How to Do Things with Words* (1962): teksten *performer*, den udfører det samme som den siger – den agerer sin placering langt væk fra os, i et ikke-vestligt landskab.

4.7 Nielsen og mikroutopierne

Nielsen og Rasmussens overordnede mission er en parodierende gengivelse af amerikanernes, i hvert fald det som amerikanerne *fremviser* som værende deres mission, den spektakulære fortælling om de ædle intentioner bag invasionen der spreder sig via massemedierne: amerikanernes intention er at indføre demokratiet i Irak, som en anden gave. Men både de og deres europæiske paralleller ud i idealismen skal mislykkes, de fanges i en uendelig undtagelsestilstand, utopien nægter at udfolde sig. Men noget andet sker i kraft af Nielsen og Rasmussens aktion: små utopiske lommer (“zoner af

samtaler”, Nielsen 2005: 277) åbner sig, de 13 parlamentssamlinger udmønter sig faktisk i regulære
ligeværdige møder mellem mennesker:

Det virker, som om Demokratiet for en kort stund har skabt et rum, en undtagelse midt i
Undtagelsestilstanden, et offentligt, men alligevel beskyttet rum, hvor Nielsen et øjeblik kan
træde ud af den mentale undtagelsestilstand, ud af lammelsen og møde mennesker, samtale,
handle. (Nielsen 2005: 44-45).

Når den totale situation ikke med ét kan rykkes ind i en utopisk dimension, et velfungerende liberalt
demokrati, så kan de shakespeareske gøglere alligevel drage rundt i det krigshærgede Irak med
deres demokraticshow og for en kort tid frede begrænsede områder, åbne områder for ligeværdig
kommunikation – *gøre* demokrati.

De 13 parlamentssamlinger minder om det som kan tænkes at udfolde sig i et gallerirum, pludselig
er du ikke bare tilskuer, men deltager – der sker en udveksling. F.eks. har kunstneren Rirkrit
Tiravanija siden 1989 serveret thailandsk mad til publikum som del af en række *performances* i
forskellige gallerirum, vi er ikke tavse passive tilskuere, men folk der møder hinanden over et
måltid mad. Menneskelige relationer praktiseres i den *white cube* hvor vi ellers med god distance
skulle kontemplere de æstetiske former. Kunsten er ikke længere fikseret i et utopisk *dér*, men i et
hverdagsligt *her og nu*, en relationel æstetik.

Kunsthistorikeren Nicolas Bourriaud siger således: “Otherwise put, the role of artworks is no longer
to form imaginary and utopian realities, but to actually be ways of living and models of action
within the existing real, whatever the scale chosen by the artist.” (Bourriaud 1998: 13). Nielsen og
Rasmussen placerer deres nomadiske parlament, det gennemskydelige og gennemskuelige igloo-
telt, midt i den irakiske undtagelsestilstand og åbner dermed et socialt mellemrum, en mikro-utopi,

hvor de økonomiske relationer mellem mennesker for en tid flyder *anderledes* end i det omgivende samfund: det er som en kortvarig omdirigering af et kredsløb, en lomme af modstand som åbner sig. Bourriaud siger således: ”The [social] interstice is a space in human relations which fits more or less harmoniously and openly into the overall system, but suggests other trading possibilities than those in effect within this system.” (Bourriaud 1998: 16). Den utopiske dimension som rykker os ud af hverdagen, ud af konteksten, virker pludselig ikke længere så akut: ”It seems more pressing to invent possible relations with out neighbours in the present than to bet on happier tomorrows.” (Bourriaud 1998: 45). Men hvad sker der *egentlig* når folk møder hinanden, enten på et galleri eller ansigt til ansigt på en støvet markedsplads i Basra?

Claire Bishop spørger i et kritisk essay om Bourriaud ”Antagonism and relational Aesthetics” (2004): ”But what does democracy really mean in this context? If relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why?” I galleriet bliver der snakket *art talk*, skulle det nødvendigvis være et udtryk for en slags gøren-demokrati? Bishop tager udgangspunkt i den post-marxistiske teoretiker Chantal Mouffes begreb om det demokratiske systems nødvendige antagonisme og kritiserer Bourriaud for at passe kunstens andet-system ind i samfundssystemerne på en alt for harmonisk måde, målet er for hende ” ... not [to] achieve a harmonious reconciliation between the two systems, but sustain the tension between them.” (Bishop 2004: 67). Som Hal Foster har påpeget²⁰ i sit essay ”The funeral is for the wrong corpse” (2002) så er selv den relationelle æstetik imploderet ind i postmoderne spektakularitet, selv blevet del af skuespilsamfundet.

²⁰ Men Hal Foster ender alligevel altid op med at stå på det optimistiske ben: ”[T]he expanded field of postmodernist art has largely imploded, and ... the recovered devices of neo-avant-garde art are mostly attenuated. Paradoxically enabled by historical distance and/or geopolitical difference, these artists have turned this imploded field into the departure point for an expansive practice once again, in which certain aspects of both postmodernist and neo-avant-garde art are recovered.” (Foster 2002: 141).

Men Nielsens projekt indebærer en *risiko* for de aktionerende, de rejser faktisk ind i en krigszone, og Nielsen bruger sine kræfter på at spadsere rasende rundt i gaderne, han nægter at gemme sig i angst: han er der for at kommunikere, han nægter at bære våben. Men dette er også en idealisme som vakler gennem romanen. Og heller ikke alle parlamentssamlinger er givende, man taler forbi hinanden, hverdagens immanens hænger ved – men selv på dette niveau, i de trivielle detaljer, *sker* der faktisk noget: erfaringen af den Andens radikale anderledeshed kan pludselig opløse sig i identifikation: for de hverdagslige, så vel som de eksistentielle, erfaringer er de samme – at savne en datter, at miste et barn. Alle liv er lige nøgne i undtagelsestilstanden.

Kapitel 5

Konklusion: Nielsens teatrale dødsværk

Hvorfor ikke skrive opgaven om bare Beck-Nielsens forfatterskab? Selvsagt fordi det var en æstetik jeg var ude på at spore, derfor passer f.eks. Beck-Nielsens *Horneland* ikke specielt godt ind (jeg mener dette er Beck-Nielsens *mindst* avantgardistiske udgivelse), og derfor er det samtidig vigtigt at Llambias' *Rådhus* også inkluderes i undersøgelsen. Alligevel er det jeg kalder for Beck-Nielsens dødsværk (*Selvudlættelser*, *En biografi* og *Selvmondsaktionen*) tyngdepunktet i denne opgave: dette med linier trukket fra de to fortællinger i *Vejlederne* som på mange måder forespejler dødsværket. For igen at referere til Bürgers beskrivelse af det uorganiske værk som benytter montagen: Beck-Nielsen værk *er* virkelighed. De fortællinger som Beck-Nielsen interesserer sig for *er* allerede i verden, nemlig i form af selve de styrende narrative principper for vores eksistens: hvordan fortælle om et menneske? Nielsen studerer *biografien*. Og hvordan skrive *verdenshistorie*, *kunsthistorie*? Er dette overladt til massemedierne nu? Nielsen bryder ind i de glatte mediale overflader, først med et udbrud af karnevalistisk skriftkræft i *Selvudlættelser*, så i form af performances og aktioner i de næste to bøger. Han griber ind der hvor de mediale overflader fremviser en virkelighedsrepræsentation som objektiv sand, der hvor repræsentationens ophav skjules via naturalisering.

Nielsens værk er performativt på den måde at værket *er* Nielsens tilblivelser, figuren Claus Nielsen i *En biografi* er en reduktion, altså en *forskydning* i det virkelige materiale, forfatterkroppen – ikke helt som Gregor Samsa i Kafkas novelle ”Forvandlingen” (1915) – ikke *blot* en bliven-dyr, men en

reduktion som også går på *social status*: snarere en bliven-socialklient, en bliven-nøgent liv. Nielsens værk fremføres *på* kroppen, *i* virkeligheden, den er dermed snarere at betragte som en *livsform* end en repræsentation – og det er her vi finder inspirationen fra de historiske avantgarders overskridelsesprojekter. Nielsens værk er et *dødsværk*, som Sylvia Plath (en forfatter hvor biografien i stor grad spiller ind i læsningen af værket) siger det: ”Dying is an art, like everything else. I do it exceptionally well. I do it so it feels like hell. I do it so it feels real. I guess you could say I've a call.” (fra digtet ”Lady Lazarus”). På den måde bliver forfatteren del af værket i og med at værket *udvides* til at indeholde forfatteren selv. Og vi er da vældig langt fra det afrundede værk som fungerer ud fra en forestilling om et hierarkisk ordnet kosmos. Vi nærmer os snarere et værk som simulerer en anden – og mere kaotisk – form for natur: de fraktale forskydningers.

5.1 En taktisk neoavantgarde

Den institutionskritik som Bürger vægtlægger i sin avantgardeteori er i mindre grad aktuel hos en neoavantgarde. I hvert fald i mindre grad aktuel som den primære indikator på avantgardisten, han som prætenderer at kæmpe for og råde i et utopisk *udenfor*, i opposition til Institutionen. Som Fosters læsning af Andy Warhol så findes der ikke længere en strategisk position som er *ren*, som ikke er gennemsyret af markedsmekanismer. Derfor kollapser subjektet i neurotisk gentagelsestvang, i kompulsivt konsumhysteri – kunstens rum kan derfor blive den plads hvor en mekanisk praksis bejaes, men bejaes på *ekstrem* vis: mekanismer i samfundet viser sig i det kropslige og kan derfor *ageres* ud i protest: en traumatisk realisme som opererer performativt. Det er noget af det samme vi ser i det appendiks som følger Llambias’ *Rådhus*, det som fremvises og kritiseres her er den kompulsive produktion af enshed som Danmark tilsyneladende er grebet af.

Så det er rigtigt når Bürger pointerer at Daniel Burens overskridelser sker som et *samarbejde* med institutionen, men det er ikke sikkert at *kritikken* går under blot fordi skellet mellem avantgarde og institution bryder sammen – den forandrer blot form. Skellet mellem Avantgardist og Institution er en *grand opposition*, en neoavantgarde bevæger sig snarere strategisk bag fjendens linier hvor den benytter sig af diskrete forskydninger, forflytninger, omdirigeringer.

For der er ikke længere forskel mellem marketingsstrategier og det vi kender som de historiske avantgarders gester, markedet har overtaget (/rekupereret) de revolutionære handlemåder og omgjort dem til stilarter, til design. Denne tilstand beskrives også i Hardt og Negris *Empire* (2000), samfundet har ikke længere nogen yderside. Dermed bryder også de enkle oppositioner mellem originalen og kopien sammen i kunsten: det er iscenesættelse mod iscenesættelse, rekuperation mod appropriation.

Dermed bliver intention og brug vigtige nøgler i læsningen, der søges igen efter forfatterens *intention* med værket og dermed øger interessen omkring forfatterens person også, noget af det ser vi som en vending mod det biografiske, i kunsten så vel som i populærkulturen. Og hvis der ikke længere er forskel mellem original og kopi, mellem kapitalismens og avantgardens iscenesættelser, og alle (i hvert fald officielt) har fri adgang, så bliver det vigtigt *hvordan* man bruger kunsten, som konsum eller som, ja, som et slags våben. Et citat fra musikeren Ani DiFranco er mottoet på første side i Hardt og Negris *Empire*: ”Every tool is a weapon if you hold it right.”

5.2 Ingen yderside: *subtle displacements*

Det er symptomatisk at sammenbrudet mellem en inderside og en yderside også viser sig i bogdesignet, i de paratekstuelle lag: *Claus Beck-Nielsen (1963-2001) En biografi* leger med og

nedbryder forfattersignaturen (den findes ikke, blot i form af bogens gravstenslignende titel) og unddrager sig dermed en repræsentativ yderside, et traditionelt bogomslag som afslører at dette er et fiktionsværk skrevet af en forfatter. Jörgen Gassilewskis roman *Göteborgshändelserna* benytter sig også af et konceptuelt greb som nedbryder differentieringen mellem omslag og brødtekst, teksten begynder simpelthen på forsiden: ”Göteborgshändelserna är en roman som är skriven av Jörgen Gassilewski och utgiven av Albert Bonniers Förlag” – og teksten fortsætter på første side: ”och den” (næste side) “handlar om omständigheterna kring EU-topmötet i Göteborg i 2001” etc. På Gassilewskis omslag finder vi for øvrigt også et kendt Andy Warhol-citat, den banan som pryder bandet Velvet Undergrounds første udgivelse fra 1967.

Det er klart at Nielsens dødsværk i stor grad udspiller sig *indenfor* grænserne af den litterære institution, bøgerne er udkommet på de store danske forlag Samleren og Gyldendal og anmeldes og hædres indenfor et velkendt institutionelt kredsløb. Men den frizone som er kunstens kan ikke længere være interesseløs, vægtlægge funktionsløsheden som en protest mod konsumsamfundet. De autonome systemer projiceres ikke længere *ud* af verden mod et abstrakt utopia, men er lommet af modstand *i* verden, immanente *mikroutopier* for at bruge Bourriauds udtryk. En neoavantgarde opererer kritisk *i* verden, ikke i ønsket om at opfinde noget genuint nyt, men med virkeligheden som materiale, en virkelighed som kan omdirigeres, som for en tid kan få vendt rundt på cirkulationen, som et andet-system indeni systemet, lig Nielsens nomadiske parlament i Irak. Her finder vi det åbne værk som en demokratisk instans, et værk som først kan *erfares* på kroppen i en uafgørlighedszone, i en undtagelsestilstand, og som så senere kan *udspille sig* (dette ”virkelige” niveau fremstår også som en iscenesættelse) indenfor en genkendelig litterær institution. Dermed sættes en virkelighedserfaring, et kropsligt aftryk, i spil *indenfor* de økonomiske systemer som vi

unægtelig alle er del af. På denne måde kan romanen, med fornyet kraft, bære med sig de små forskydninger, kimet til de fine revner i skuespilsamfundets glatte overflader.

Litteraturliste

Agamben, Giorgio (1998): *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford: Stanford University Press.

Austin, John L. (1962): *How to do things with words*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Barthes, Roland (2004): *Forfatterens død og andre essays*, København: Gyldendal.

Beck-Nielsen, Claus (1997): *Vejlederne*, København: Samleren.

Beck-Nielsen, Claus (1999): *Horneland*, København: Samleren.

Beck-Nielsen, Claus (2002a): *Selvudslettelser*, København: Samleren.

Beck-Nielsen, Claus (2002b): ”Afgjort uafgørlig – om forholdet mellem selv, biografi og fiktion” i *Virkelighedshunger – nyrealismen i visuel optik*, Thomsen, Bodil Marie og Knudsen, Britta Timm (red.) (2002), København: Tiderne Skifter.

Beck-Nielsen, Claus (2003): *Claus Beck-Nielsen (1963-2001) En biografi*, København: Gyldendal.

Beck-Nielsen, Claus (2005): *Selvordsaktionen – Beretningen om forsøget på at indføre Demokratiet i Irak i året 2004*, København: Gyldendal.

Beck-Nielsen, Claus (2006): ”Dr. Behrendts monster” i *Kritik 180*, København: Gyldendal.

Beckværk, Das (2004): *The Democracy – Destination: Iraq*, Bergen: Gasspedal.

Behrendt, Paul (2006): *Dobbeltkontrakten – en æstetisk nydannelse*, København: Gyldendal.

Benjamin, Walter (1975): *Kunstverket i produksjonsalderen*, Oslo: Gyldendal.

Bishop, Claire (2004): "Antagonism and relational Aesthetics", October Magazine 110, Fall.

Bjørchmar Thomsen, Julie (2004): *Ingenmandsland og allemandseje. Om relationen imellem avantgardestrategier og metafiktive strategier i Pablo Henrik Llambías' Rådhus og Claus Beck-Nielsens Claus Beck-Nielsen (1963-2001). En biografi*. Specialeafhandling under publicering, Odense Universitet.

Bolt, Mikkel (red.) (2002): *[neo]avantgarde*, Passepartout – Skrifter for kunsthistorie nummer 19, Århus Universitet.

Bolt, Mikkel (2004): *Den sidste avantgarde – Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik*, København: Politisk revy.

Bolt, Mikkel: "The Situationist International, Surrealism and the Difficult Fusion of Art and Politics", Oxford Art Journal, under publicering.

Bourriaud, Nicolas (1998): *Relational Aesthetics*, Paris: Les Presse Du Reel.

Breton, André (1928): *Nadja*, Paris: Librairie Gallimard.

Bürger, Peter (1998): *Om avantgarden*, Cappelen's upopulære skrifter, Oslo: Cappelen akademisk forlag A/S.

Bærøe, Birgit m.fl. (2000): *Deterritorialisations – Art and Aesthetics in the 90s*, Oslo: Spartacus Forlag & Bokförlaget Nya Doxa.

Christensen, Susanne: "I uafgørlighedszonen, Interview med c/o og/eller Værkführer Nielsen", interview med Claus Beck-Nielsen i *Vagant* 4/2004.

Christensen, Susanne: "Abo Rasul og det spektakulære" i *Vreng, Adbusters magasin for mentalt miljøvern* #3, april 2005.

Christensen, Susanne: "Nielsen of Arabia", anmeldelse af Beck-Nielsen: *Selvordsaktionen*, Klassekampen, 3/12-2005.

Christensen, Susanne: "Spetakkel på demokratimuseet", anmeldelse af Jörgen Gassilewski: *Göteborgshändelserna*, Morgenbladet 17/3-2006.

Danto, Arthur C. (2006): *Kunstens avslutning*, Oslo: Pax Forlag A/S.

Deleuze, Gilles (1994): *Difference and Repetition*, London: The Athlone Press.

Deleuze, Gilles: "Litteraturen og livet" oversat fra fransk af Ingrid Nielsen i *Audiaturo – Katalog for ny poesi* (2005), red. Audun Lindholm og Paal Bjelke Andersen, Bergen: Gasspedal.

Debord, Guy (1983): *Society of the Spectacle*, Detroit: Black & Red.

Derrida, Jacques (1994): *Spectres de Marx*, Paris: Editions Galiléé.

Faldbakken, Matias (2001): "Upopulær" i *UKS-forum* nr. 3/4.

Fischer-Lichte, Erika (1997): "Performance art and ritual: bodies in performance" i Auslander, Philip (red.) (2003): *Performance – Critical concepts in literary and cultural studies*, London and New York: Routledge.

Foster, Hal (1996): *The Return of the Real*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.

Foster, Hal (2002): *Design and Crime (and other diatribes)*, New York: Verso.

Foster, Hal m.fl (2004): *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, London: Thames & Hudson Ltd.

Gassilewski, Jörgen (2006): *Göteborgshändelserna*, Stockholm: Bonniers.

Gullestad, Anders M. (2005): *Every brick thrown is an act of love – en komparativ lesning av opprøret i Mattis Øybøs Alle ting skinner og Abo Rasuls Macht und Rebel*. Hovedfagsoppgave i Allmenn Litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen.

Gärtner, Henning (2006): *Bastard – Performance og performativitet i Claus Beck-Nielsen (1963-2001) En biografi, om litteraturen i det utvidede felt*. Masteroppgave i Allmenn Litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.

Haugen, Karin (2004): *Det här är inte en bok : A heartbreaking work of staggering genius av Dave Eggers, Double game av Sophie Calle og Mølleland av John Erik Riley som konseptuell litteratur*. Hovedfagsoppgave i Allmenn Litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.

Huang, Marianne Ping (2004): ”Mængden Nielsen – Del og helhed i Claus Beck-Nielsens værk”, *Kritik* nr. 172.

Haarder, Jon Helt (2004): ”Til døden skiller jer ad – Claus Beck-Nielsen (1963-2001) – en posthum selvbiografi”, *Kritik* nr. 168/169.

Haarder, Jon Helt (2005): ”Det særlige forhold vi havde til forfatteren. Mod et begreb om performativ biografisme” i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift – Vol 8, Nr 1*.

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

Larsen, Lars Bang m.fl. (2004): *Fundamentalisms of the New Order*, København: Lukas & Sternberg.

Llambias, Pablo Henrik (1997): *Rådhus*, København: Gyldendal.

Llambias, Pablo Henrik og Moestrup, Mette (2004) : *Eg. Jag. Jeg*, Legenda, Forfatterskolens skriftserie nr. 4, København: Forlaget Basilisk.

Linneberg, Arild (2002): ”Livet gjorde ondt: Tove Ditlevsens smertekunst”, efterord i Ditlevsen, Tove: *Vilhelms værelse*, Oslo: Oktober.

Lippard, Lucy R.(1973): *Six Years – The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Los Angeles: University of California Press.

McLuhan, Marshall (1964): *Understanding Media – the extension of man*, London & New York: Routledge.

Marcus, Greil (1989): *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, London: Secker & Warburg.

Mouffe, Chantal og Laclau, Ernesto (2001): *Hegemony and Socialist Strategy: towards a radical democratic politics*, London: Verso.

Murphy, Richard (1999): *Theorizing the Avant-Garde*, Cambridge: Cambridge University Press.

Plant, Sadie (1992): *The Most Radical Gesture: Situationist International in a Postmodern Age*, London: Routledge.

Rasul, Abo (2001): *The Cocka Hola Company – Skandinavisk misantropi*, Oslo: Cappelen forlag.

Rasul, Abo (2002): *Macht und Rebel – Skandinavisk misantropi 2*, Oslo: Cappelen forlag.

Røssak, Eivind (2005): *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*, Oslo: Norsk Kulturråd.

Sandbye, Mette m.fl. (2003): *Virkelighed, virkelighed! Avantgardens realisme*, København: Tiderne Skifter.

Scheunemann, Dietrich (2000): *European avant-garde – new perspectives*, Amsterdam: Rodopi.

Schultz, Laura Louise m.fl. (2004): ”Fra Buddinge til verdensscenen, Claus Beck-Nielsens værk”, Kritik nr. 172.

Sindø, Rolf (2003): ”Min egen historie, mine egne rædsler – interview med en afdød”, interview med Claus Beck-Nielsen, *Ildfisken* #30.

Stjernfelt, Thomsen og Thomsen, Søren Ulrik (2005): *Kritik af den negative opbyggelse*, København: Vindrose.

Suleiman, Susan Rubin (1990): *Subversive intent – Gender Politics, and the Avant-Garde*, London: Havard University Press.

Vassenden, Eirik (2004): *Den store overflaten – tekster om samtidslitteraturen*, Oslo: Damm forlag.

Ørum, Tania m.fl. (2005): *En tradition af opbrud – Avantgardernes tradition og politik*, København: Forlaget Spring.