



Kandidatspeciale

Pernille Saabye

Popdigte

En komparativ studie i inddragelsen af det populærkulturelle hos udvalgte digtere i 1960'erne henholdsvis 2010'erne

Vejleder: Torben Jelsbak

Afleveret den: 29.01.2016

Institutnavn: Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab

Name of department: Department of Nordic Studies and Linguistics

Forfatter: Pernille Saabye

Titel og evt. undertitel: Popdigte: En komparativ studie i inddragelsen af det populærkulturelle hos udvalgte digtere i 1960'erne henholdsvis 2010'erne

Title / Subtitle: Pop Poems: A Comparative Study of the Pop Culture References and Strategies used by Selected Poets in the 1960s and 2010s respectively

Emnebeskrivelse: I mit speciale undersøger jeg brugen af det populærkulturelle i dansk litteratur. Jeg bruger begreberne avantgarde og populærkultur som en historisk og teoretisk ramme for at sammenligne den danske eksperimenterende 1960'er-avantgarde med en såkaldt 2010'er-generation. Gennem analyser af tidsskriftet *ta'*, her med særligt fokus på Jørgen Leth, *7/11* af Caspar Eric, *Me-an Girl* af Olga Ravn og *GULD* af Victor Boy Lindholm vil jeg sammenligne generationernes brug af populærkulturelle strategier og referencer.

Vejleder: Torben Jelsbak

Afleveret den: 29. januar 2016

Antal tegn: 189.693

Abstract

Currently in Danish contemporary poetry, there is an orientation towards popular culture. The trend is particularly visible among younger writers who apply popular cultural strategies and references to their writings both on their online platforms and in their published books. Therefore, one can observe a kind of poetic practice of the 2010 generation of writers whose works revolve around non-hierarchical thinking in relation to highbrow and popular culture. This phenomenon can also be recognized as an avant-garde strategy from the 1960s avant-garde. Here, the Danish art and literary journal *ta'* (1967-1968) wanted to separate themselves from what they believed was a dominant modernist view of art. In order to do so, they attempt to break down the divide between highbrow and popular culture.

This thesis compares the aesthetic strategies used by *ta'* with three contemporary collections of poems: Caspar Eric's *7/11* (2014), Olga Ravn's *Mean Girl* (2014) and Victor Boy Lindholm's *GULD* (2014).

In the introduction, I explain how modernist theorists like Theodor W. Adorno and Clement Greenberg had a critical approach towards popular culture, which they believed had a negative effect on the subject. Their concepts of art are therefore conceived in a direct opposition to popular culture.

Subsequently, with the help of Andreas Huyssen's work *After the Great Divide* (1986), I introduce an avant-garde theory that shows a connection between the historical avant-garde's aesthetic efforts as well as the simultaneous development of media technology and popular culture. Huyssen's aim is to show how we are on the other side of the great divide between art and popular culture, and moreover in a new paradigm when it comes to the relationship between modernism, avant-garde and mass culture.

In conclusion, I find that when the three selected contemporary literary works involve popular culture and even lowbrow or "camp", they are inspired by *ta'*'s program to free literature from any hierarchy or categorization. However, the inclusion of popular culture references in the poetry of writers from the 2010 generation has a critical approach that was not present in the 1960s.

The 1960s avant-garde embraced new technology and the advent of a new mass culture. Today, however, popular and media culture is inevitable and absorbs elements from the everyday life i.e., identity, language, body and the reality of the 2010 generation. They are living in a time when there is nothing outside the media-created and pop-cultural discourses. As a result, poetry from the 2010 generation oscillates between postmodernism and modernism which can be called a meta-modern paradigm.

Indhold

Indledning.....	6
Problemformulering	9
Specialets opbygning.....	10
Kapitel 1: Om begreberne populærkultur, modernisme og avantgarde.....	12
1.1 Introduktion til teori.....	12
1.2 Populærkultur i det 20. århundrede	13
1.2.1 Birminghamskolens syn på kultur	14
1.2.2 Modernismens kritik af populærkulturen	16
1.2.3 Opsamling.....	19
1.3 Andreas Huyssen - Avantgarde som massekultur	19
1.3.1 Bürgers sondring mellem avantgarde og modernisme	21
1.3.2 Den historiske avantgarde, teknologi og massekultur	23
1.3.3 Avantgardistiske potentialer i postmodernismen	25
1.4 Susan Sontag om camp.....	27
1.5 Hal Foster om pop.....	29
1.5.1 Poppens form.....	30
1.5.2 Homo imago	31
1.6 Afslutning på teorikapitel.....	33
Kapitel 2: ta'-generationen	34
2.1 1960'erne: En brydningstid	34
2.2 ta': Et demokratisk projekt.....	36
2.2.1 Den litterære modernismes dominans	37
2.2.2 What's Happening, Baby?.....	39
2.2.3 Kunst – og generationskonflikt	40
2.3 Analyse af Jørgen Leths kunstneriske praksis som eksempel på ta's æstetiske strategier	43
2.3.1 Analyse af <i>Sportsdigte</i> (1967).....	44
Søgen efter identitet	47
Leths dekonstruktion af sproget.....	49
2.4 Opsummerende om tresseravantgardens brug af det populærkulturelle	51
Kapitel 3: 2010'er-generationen.....	52
3.1 Caspar Eric's 7/11	52

Populærkultur som identitetsmarkør	53
Det online liv vs. den konkrete krop	56
Den teknologiske erfaring optages i kroppen	58
Den strømmende tekst hos et insisterende jeg	59
3.2 Olga Ravns <i>Mean Girl</i>	62
<i>Mean Girl</i> som zine	62
En ”ond pige”	63
Mellem det genkendelige og det abstrakte	65
Mellem det intime og offentlige	67
Mellem tumblr og poesi	68
Massekulturen som repressiv	70
<i>Mean Girl</i> som modernisme?	71
3.3 Victor Boy Lindholms <i>GULD</i>	73
Sproget er en pistol	73
Det, der skinner	77
<i>GULD</i> som kulturkritiske digte	78
3.4 Afslutning på analyse af 2010’er-generationen	80
Kapitel 4: Perspektivering	83
4.1 En ny metamodernistisk æstetisk hos 2010’er-generationen	83
Konklusion	88
Litteratur	91

Indledning

Der synes lige nu være en orientering mod det populærkulturelle i dansk/skandinavisk samtidslitteratur. Brugen af popkulturelle strategier og referencer optræder især hos flere yngre forfattere, som inddrager populærkultur på deres blogs eller Tumblr, her gerne i form af tekst, GIFs, billeder, youtubeklip osv. Tendensen ses fx hos forfattere som Asta Olivia Nordenhof (f. 1988), Olga Ravn (f. 1986), Caspar Eric (f. 1987), Rasmus Halling Nielsen (f. 1983), Victor Boy Lindholm (f. 1991) samt hos norske Audun Mortensen (f. 1985).

På grund af deres poetiske praksis på online platforme har flere kritikere talt om de unge forfattere som en internetgeneration eller som en generation af ”internetpoeter”.¹ At internettet har gjort kunsten foranderlig, idet den har ændret måden, hvorpå kunsten produceres, distribueres og modtages, er i dag en selvfølge. Men internettet har også påvirket litteraturens erfaringsverden. Det, der synes at karakterisere denne generation af forfattere, er derfor ikke kun, at de udgiver tekst og publicerer videoer og billeder på internettet, hvilket mange andre forfattere også gør.² I højere grad skal generationen defineres ved måden, hvorpå forfatterne inddrager motiver fra internettet og populærkulturen på forskellige niveauer i deres poetiske tekster. Denne unge generation af forfattere, der er kendetegnet ved nævnte ligheder i deres praksis, kalder jeg i dette speciale for 2010’er-generationen.

I USA er genren Alternative Litterature eller Alt Lit blevet anvendt til at beskrive netop denne digtning. Genren har i flere år været et webfænomen med de amerikanske forfattere Tao Lin (f. 1983) og Mira Gonzales (f. 1992) som hovedskikkelser, men manifesterer sig nu i højere grad i værker og bøger, navnligt lyriske, uden for subkulturelle onlinefora. Dette ses også på den skandinaviske litteraturscene. Alt Lit er fx blevet essentielt for et forlag som det norske AFV Press (AFV står her for America's Funniest Home Videos), hvor flere danske forfattere også er udkommet. Forlaget har slået sig op på at være et forlag i dialog med den kulturelle samtid, og har blandt andet udgivet digtsamlinger, der

¹ Fx af lektor Kamilla Löfström. Se information.dk (1)

² Se fx Ursula Ankjær Olsen, Christina Hagen, Birgit Munch, Harald Voetmann

inddrager popsangerinden Beyonce³, 1990'er-tv-serien *Buffy – the Vampire Slayer*⁴ og tv-serien *Sex and the City*.⁵

At det netop er lyrikken, som beskæftiger sig med internettets motiver, skyldes ifølge Førsteamanuensis ved Høgskolen i Hedmark Hans Kristian Rustad, at lyrikken er i stand til at udnytte internettets muligheder, og han karakteriserer i sin bog *Digital Litteratur: En indføring* (2012), lyrik "[...] som en af de mest innovative sjangrene i digitale medier."⁶ Rustad mener derfor, at der pågår en stor udvikling inden for digital poesi, da lyrikken har formået at indfange det komplicerede sammenspil mellem skrift, billede, musik, grafik, film og tale, der finder sted på forfatternes online platforme, og samtidig publiceres og kommenteres digte nu for alvor på sociale medier som Tumblr, Twitter og Facebook.⁷

At der er tale om en ung 2010'er-generation i dansk litteratur, blev første gang konstateret i januar 2014, hvor diskussionen om "Generation Etik" blussede op.⁸ Olga Ravn, der selv nævnes som en central skikkelse i Generation Erik, fulgte op på debatten, da hun i artiklen "Sorry Mallarmé" formulerede, hvordan hun mente, at der var ved at ske et magtskifte i dansk litteratur:

[...] de mennesker, der taler meget, der har været med til at definere og foreslå, hvordan vi skulle forstå litteratur – Niels Frank, Jeppe Brixvold, Lars Bukdahl, og jeg kunne godt nævne alle mulige andre, nu er det bare dem, jeg lige kan huske – kritikerne med andre ord, tænkerne, filosofferne, det kan føles, som om deres tid som ledende filosoffer er ved at være forbi.⁹

Videre i artiklen beskriver Ravn, hvordan Niels Frank (f. 1963), Jeppe Brixvold (f. 1968) og Lars Bukdahl (f. 1968) ifølge hende udtrykker et kunstsyn, der indebærer "en kunst for

³ Tom W-O Silkeberg, Hanna Rajs Lundström og Isis Mühleisen udgav *Addicted to your light (Beyoncé-haikus)* (2014)

⁴ Tom W-O Silkeberg, Hanna Rajs Lundström og Isis Mühleisen udgav *Out for a walk. Bitch (Buffyhaikus)* (2013)

⁵ Caspar Eric og Kristian Karl udgav *Sarah Jessica Parker 2* (2014)

⁶ Stein Larsen 2013, 10 efter Rustad 2012, 72

⁷ Ibid., 10

⁸ Debatten om "Generation Etik" tog afsæt i Dagbladet Informations artikel "Generation etik" fra januar 2014. Artiklen tog udgangspunkt i lektor Elisabeth Friis og Ph.d.-studerende Mikkel Krause Frantzens beskrivelse af en ny ung litterær generation af forfattere som, udover at være dimittender fra Forfatterskolen mellem 2005 og 2011, var karakteriseret ved at være etisk orienterede i deres forfatterskaber. (information.dk (2))

⁹ information.dk (3)

kunsten skyld” og ”kunsten som et frirum”.¹⁰ Modsat ser hun forfattere fra sin egen generation have et kunstsyn, der indbefatter et politisk udsyn, hvor alt kan inddrages i litteraturen.

Diskussionen om ”Generation Etik” gik efter noget tid i sig selv igen¹¹, men med diskussionen fik Ravn positioneret sig selv som et talerør for en ung forfattergeneration, der ønskede et opgør med en indadvendt litteratur såvel som generation. Polemikken fik blandt andre forfatter Asger Schnack (f. 1949) til at hævde, at Olga Ravn kan få samme epokegørende betydning, som Hans-Jørgen Nielsen (1941-1991) fik det i 1960’erne og 1970’erne og fastslog, at vi har en ”generationsrystelse i blandt os.”¹²

Som nævnt ovenfor plæderer Ravn for en litteratur med udblik til hvad som helst, som ikke må være ”en kunst for kunstens skyld.” Dette udblik indbefatter således inddragelsen af det populærkulturelle.

Fænomenet med at inddrage det populærkulturelle kan genkendes som en avantgardestrategi fra fx 1960’ernes avantgardekunst. 1960’erne er som bekendt tiåret, hvor populærkulturen for alvor udbredes i den vestlige verden, og periodens kunstnere forholdte sig til tidsånden ved at inddrage og arbejde med elementer, som allerede stortrivedes i den kommercielle massekultur. Denne nye æstetik blev sammen med en tværæstetisk interesse en del af manifestet for det danske tidsskrift *ta*, der udkom i 1967-1968, og hvor netop Hans-Jørgen Nielsen var en central skikkelse. I lederen til tidsskriftets første nummer beskrives således den nye holdning:

Karakteristisk for den nye holdning blandt yngre kunstnere og kritikere er interessen for og udnyttelsen af andre genrer end dem, man lige netop selv udtrykker sig i. Karakteristisk er også interessen for de populære, folkelige fænomener – trivallitteraturen, fjernsynet, moden, pigtrådmusikken, massemediernes i det hele taget. At trække alt for skarpe grænser mellem finkultur og massekultur forekommer hverken særlig demokratisk eller realistisk. *ta* vil derfor helt sideordnet beskæftige sig både med musik, litteratur, billedkunst, blandformer samt populære fænomener.¹³

¹⁰ Ibid.

¹¹ Flere, herunder Lars Frost, påpegede fx, at etisk engagement slet ikke havde været fraværende i dansk litteratur, mens andre kritiserede selve tanken om at definere en forfattergeneration.

¹² copenhagen-culture.dk (1)

¹³ *ta*’ 1 1967, 1

Som det ses, var et af de vigtigste temaer for kunstnerne tilknyttet *ta'* en nonhierarkisk tænkning i forhold til det finkulturelle og det populære. Denne nye danske avantgarde indledte dermed et opgør med den såkaldte modernisme repræsenteret af blandt andre forfatter Klaus Rifbjerg (1931-2015), som i 1960'ernes kulturdebat fremtrådte som en skarp kritiker af tidens populærkulturelle produkter.¹⁴ På visse områder kan man derfor tale om, at det opgør, som Olga Ravn antyder i artiklen ”Sorry Mallarmé”, minder om det opgør, vi så tilbage i sluttresserne.

Problemformulering

Jeg vil i dette speciale undersøge, hvordan lyrikken nedbryder skellet mellem det finkulturelle og det populærkulturelle ved at indoptage referencer og strategier fra populærkulturen i lyrikken og dermed forstyrre begge kategorier. Dette ses især i to forskellige generationer i dansk litteratur, nemlig 1960'erne og 2010'erne, og jeg vil i specialet sammenligne, hvordan dette kommer til udtryk inden for disse to generationer. Hovedvægten vil være 2010'er-generationen, hvis poetiske praksis er dette speciales kerneinteresse. Jeg arbejder derfor ud fra følgende problemformulering:

Med fokus på digtenes forhold til det populærkulturelle vil jeg sammenligne de æstetiske strategier hos tidsskriftet ta' (1967-1968) med henholdsvis 7/11 (2014) af Caspar Eric, Mean Girl (2014) af Olga Ravn og GULD (2014) af Victor Boy Lindholm.

De samtidslitterære værker har jeg valgt ud fra den opfattelse, at disse kan betragtes som eksempler på, hvordan forfattere fra 2010'er-generationen lige nu inddrager det populærkulturelle i deres poetiske tekster. Herved er målet, at der i sammenligningen med tresser-avantgarden og *ta'* kastes nogle nye, interessante perspektiver på både 2010'er-generationen og den eksperimenterende avantgarde fra 1960'erne. Min metode er derfor nærlæsninger af udvalgte tekster fra generationen omkring *ta'*, her særligt Jørgen Leth (f. 1937), og førnævnte værker fra 2010'er-generationen.

¹⁴ At *ta'* var et opgør med modernismen beskrives blandt andet af lektor emeritus Tania Ørum, der beskriver modstillingen mellem *ta'*-generationen på den ene side og Ribbjerg og de øvrige forfattere omkring tidsskriftet *Vindrosen* på den anden side som en modstilling mellem modernisme og avantgarde. Denne modstilling vil blive uddybet i kapitel 2. (Ørum 2009, 36)

Med mit speciale tilbyder jeg dermed en fortolkningsramme til den helt nye litteratur og en indgang til at se, hvilken betydning populærkulturens fiktioner har for de lyriske jeger, der træder frem i værkerne.

Specialets opbygning

Specialet består, foruden nærværende indledning og en konklusion, af fire kapitler.

For at forstå, hvordan tresseravantgarden og *ta*'s inddragelse af populærkultur i deres kunstneriske praksis kunne ses som et opgør med en finkulturel, modernistisk kunsttradition, vil jeg i kapitel 1 indledningsvis beskrive, hvordan begrebet "populærkultur" er blevet behandlet teoretisk i det 20. århundrede. Herefter vil jeg foretage en præsentation af avantgardebegrebet i forhold til skellet mellem populærkultur og modernisme for derved at kunne kontekstualisere 1960'er-generationen omkring *ta*' og 2010'er-generationens inddragelse af det populærkulturelle i en litteraturhistorisk og avantgardemæssige sammenhæng. Udgangspunktet vil her være Andreas Huyssens værk *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1986). Ligesom Huyssen beskæftiger de amerikanske kunstteoretikere Susan Sontag og Hal Foster sig med populærkulturens indtog i kunsten i 1960'erne. Hal Foster har en nyere og klarere definition af begrebet pop, som er nyttig at inddrage. Jeg vil i kapitlet beskrive henholdsvis Sontags definition af camp og Fosters definition af pop for senere at kunne inddrage begreberne i min analyse af de udvalgte værker.

Selve analysen er delt op i to kapitler. I kapitel 2 beskriver jeg, hvordan tresseravantgarden omkring *ta*' inddrager populærkulturelle referencer og strategier i deres kunst- og litteraturpraksis. For at forstå *ta*'-gruppens aktiviteter, er det nødvendigt at beskrive det generelle litterære og kunstneriske miljø i 1960'ernes Danmark, og jeg vil her støtte mig til Tania Ørums værk *De eksperimenterende tressere* (2009). Herved belyser jeg, hvordan tressernes eksperimenterende avantgarde bevidst prøver at nedbryde det og positionere sig selv som en avantgarde i opposition til en dominerende litterær modernisme i Danmark. I kapitlet vil jeg slutteligt foretage en længere analyse af Jørgen Leths *Sportsdigte* (1967), som i dette speciale skal ses som et konkret eksempel på de æstetiske strategier, der præsenteres i *ta*'.

Kapitel 3 er en analyse af henholdsvis *7/11* af Caspar Eric, *Mean Girl* af Olga Ravn og *GULD* af Victor Boy Lindholm. I kapitlet sammenlignes disse værker med *ta's* æstetiske bestræbelser.

I kapitel 4 vil jeg diskutere specialets analyser i forhold til samtiden og i denne forbindelse perspektivere til begrebet metamodernisme, der et nyere begreb inden for kunst- og litteraturforskningen.

Kapitel 1: Om begreberne populærkultur, modernisme og avantgarde

1.1 Introduktion til teori

I de sidste hundrede år har der været en diskussion om, hvilken kunst eller kultur, der kan anerkendes som værende kulturel værdifuld. Polemikken har særlig været funderet i skellet mellem finkultur og populærkultur, hvor finkultur har haft status som værende bedre. For at forstå dette hierarkiske syn på kunsten og kulturen, vil jeg indledningsvist i dette teorikapitel indkredse begrebet populærkultur ved at se på begrebets opståen og forskellige definitioner. For samtidig at kunne beskrive det felt, som populærkulturen agerer i, vil jeg vil kort inddrage Birminghamskolens kulturforskning. Efterfølgende vil jeg beskrive, hvordan modernismen i særlig grad har defineret sig selv i modsætning til populærkulturen. Jeg vil her trække på begreber fra Theodor W. Adorno og den amerikanske kunstkritiker Clement Greenberg, idet deres definitioner af populærkultur samtidig kan ses som motivationsfaktor for den avantgardeteori, som jeg i dette kapitel herefter vil udfolde.

I udvekslingen mellem modernismens finkultur og populærkulturen skal den historiske avantgarde¹⁵ ses som en form for bindeled. Den historiske avantgardes projekt var ifølge Andreas Huyssen netop at opbygge et alternativt forhold mellem finkultur og populærkultur, og HuysSENS pointe er, at den kultur- og mediehistoriske udvikling op gennem det 20. århundrede har ført til en realisering af elementer af den historiske avantgardes program.

I sin beskrivelse af den historiske avantgarde knytter Huyssen netop an til Peter Bürger skelsættende værk *Theory of the Avant-Garde*,¹⁶ hvori Bürger erklærer avantgarden for død, og samtidig hævder, at 1960'ernes eksperimenterende kunst blot er en tom efterligning af den historiske avantgarde. Derimod er det HuysSENS ærinde at vise, hvordan 1960'ernes postmodernistiske kunst kan ses som en revision af den historiske avantgardes kunstkritiske projekt. For at kunne beskrive denne postmodernistiske kunst vil jeg i dette

¹⁵ Begrebet "Den historiske avantgarde" overtager Huyssen fra den tyske teoretiker Peter Bürger. Begrebet dækker over de kunstneriske grupperinger dada, konstruktivisterne og surrealistene (og også i mindre grad futuristerne) fra 1910'erne og 1920'erne.

¹⁶ Bürger udkom med *Theorie der Avantgarde* i 1974. Jeg henviser i dette speciale til en engelsk oversættelse fra 1984.

kapitel endvidere inddrage Susan Sontags essay ”Noter om Camp” fra 1964. Med dette essay var Sontag en af første teoretikere til at beskæftige sig med den postmodernistiske kunst og kritik, og hun blev en hovedskikkelse i 1960’ernes opgør med modernismen og nykritikkens litteratur- og kunstforståelse.

Jeg vil også inddrage et nyere perspektiv på kunsten i 1960’erne, der i modsætning til Huysen giver en klar definition på popkunst, nemlig Hal Forsters i værket *The First Pop Age* (2012). Ligesom Huysen teoretiser Foster over de affiniteter, der eksisterer mellem 1960’ernes kunst og massekulturen, og som ifølge Foster resulterer i en popkunstens revolution. Selvom Fosters teori er møntet på billedkunst, der var den første kunstneriske retning, der beskæftigede sig med pop, finder jeg det relevant at inddrage Fosters pop-definition i beskæftigelsen med litteratur, idet pop i særlig grad er et tværæstetisk fænomen.

Det overordnede fokus i dette teorikapitel vil altså være en præsentation og diskussion af samspillet mellem begreberne avantgarde, populærkultur og modernisme.

1.2 Populærkultur i det 20. århundrede

Selv om begreberne ”populærkultur” og ”massekultur” i dag er viklet ind i hinanden og i et vist omfang kan afløse hinanden, har begreberne forskellig genealogi. I artiklen ”Populærkultur” (2013) peger historikerne Rasmus Rosenørn og Søren Hein Rasmussen på, at begrebet massekultur har en tæt forbindelse til begrebet masseindustri. Massekulturen er opstået som en konsekvens af industrialiseringen, der tog sin begyndelse i slutningen af det 19. århundrede, og som medførte et nyt massesamfund. Med nye teknologiske metoder blev det muligt at masseproducere og massereproducere, hvilket skabte en ny massekultur. Den nye massekultur henvendte sig til arbejderklassen, der havde andre idealer og interesser, når det gjaldt kulturforbrug, end overklassen.¹⁷

Ifølge den engelske, borgerlige kulturkritiker Mathew Arnold var denne udvikling i kulturen skadelig for samfundet. Massekulturen medførte nemlig et tab af finkulturel autoritet. I sine essays ”Culture and Anarchy” fra 1867-1868 beskriver Arnold massekultur som ”anarki”, og dermed som en trussel mod det borgerlige samfunds kulturelle værdier,

¹⁷ Rosenørn & Hein Sørensen 2013, 5

mens finkulturen derimod er ”the best which has been thought and said in the world.”¹⁸ Med disse essays blev Arnold den første teoretiker til at definere kultur som noget, der skulle hierarkiseres og massekultur som noget, der skulle bekæmpes.

Mens begrebet massekultur opstod i forbindelse med industrialiseringen, hvilket understreger begrebets tilknytning til det moderne, har begrebet ”populærkultur” rødder i folkekulturtraditionen. Den engelske professor John Storey skriver i forordet til sit værk *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization* (2003), at mens populærkulturen som en folkekultur er opstået tidligere, er begrebet populærkultur som en kategori opfundet af det 18. århundredes intellektuelle, herunder altså Arnold, der skabte en elitebaseret og arbitrær distinktion mellem populærkultur og finkultur som en måde at bevare overklassens sociale status på.^{19,20}

Distinktionen mellem på den ene side en populær- og massekultur og på den anden side en finkultur, som Arnold altså var fortalere for, var frem til midten af det 20. århundrede fremherskende i de intellektuelle og akademiske miljøer på både højrefløjen og venstrefløjen. Som jeg bemærkede tidligere, havde Mathew Arnold et konservativt synspunkt, idet han beskrev, hvordan massekulturen nedbryder den borgerlige finkultur. Modsat havde en teoretiker som Frankfurterskolens Adorno et neomarxistisk udgangspunkt, idet han teoretiserede over, hvordan populærkulturen eller ”kulturindustrien” var med til at opretholde den borgerlige kulturs dominans, hvilket jeg vil uddybe senere i kapitlet.

1.2.1 Birminghamskolens syn på kultur

I midten af tresserne opstod der i Storbritannien et nyt forskningsmiljø med et mere komplekst syn på kulturbegrebet. Udgangspunktet for disse forskere var det nyoprettede *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), der også er blevet kendt som Birming-

¹⁸ Rosenørn & Hein Sørensen 2013, 5 efter forordet af Matthew Arnold til *Culture and Anarchy*, London: Smith, Elder and Co. 1869, viii

¹⁹ Storey 2003, xi

²⁰ For lethedens skyld bruger jeg videre i dette speciale analyse og diskussion begrebet ”populærkultur” som en samlet betegnelse for massekultur og populærkultur. Desuden bruger jeg begrebet mediekultur, der betegner den kultur, der er omkring internettet og brugen af sociale medier. Huyssen og Foster bruger begrebet massekultur, og derfor vil jeg i min redegørelse af deres teori gøre samme.

hamskolen.²¹ Birminghamskolen var funderet i et poststrukturalistisk, tværfagligt tanke-sæt, hvor kulturanalytikere, filosoffer, antropologer og medieforskere vendte deres blik mod de kulturelle, sociale og politiske betydningsdannelser, der er forbundet med brug og forbrug af populærkulturelle produkter.

Ligesom Frankfurterskolen udsprang Birminghamskolen af en marxistisk tradition, og den søgte at afdække hegemoniske magtstrukturer i samfundet. En af skolens centrale teoretikere, Stuart Hall, var således inspireret af den italienske filosof Antonio Gramscis idé om, at hegemoni ikke kun handler om økonomisk og politisk dominans, men at de kulturelle strømninger er lige så afgørende.²²

I essayet ”Notes on deconstructing ”The popular”” afviser Hall, at populærkultur kun er fordummende underholdning til arbejderklassen eller et kapitalistisk instrument, der skal skabe profit.²³ I stedet argumenterer Hall for, at debatten om populærkultur udspringer af et kulturelt hegemoni. Hegemoni skal her forstås som udkommet af en løbende ”forhandling” mellem overordnede og underordnede grupper i samfundet om, hvad der anses som havende kulturel værdi.²⁴ ”Feltet kultur” er her en arena for magtkampe. For Hall rummer populærkultur derfor et praksisaspekt, idet den er formet af en dynamisk forhandling mellem dominerende kulturer og modkulturer i samfundet, hvilket skaber nye kulturelle strukturer og udviklinger.²⁵

Ifølge Rosenørn og Hein Rasmussen er baggrunden for denne opfattelse af kultur en række studier, hvor repræsentanter fra Birminghamskolen undersøgte engelske subkulturer såsom hippier, teddyboys, punkere mfl. I undersøgelserne erfarede forskerne, at subkulturerne anvendte tilgængelige kulturprodukter til at skabe identitet. Kulturprodukterne blev dog anvendt på en anden måde, end produkterne var tilsigtet af afsenderen.²⁶ Et eksempel på dette var punkerens brug af sikkerhedsnåle, som her ikke blev brugt til at hæfte tøj sammen med, men i stedet som et smykke. Et andet eksempel var den måde, hvorpå de engelske teddy boys ikklædte sig tøj, som man normalt forbandt med den engelske over-

²¹ Birminghamskolen eksisterede fra 1964-198 og blev udviklet ved University of Birmingham i England.

²² Rosenørn & Hein Rasmussen 2013, 6

²³ Hall 2011, 75

²⁴ Rosenørn & Hein Rasmussen 2016, 6

²⁵ Hall 2011, 79

²⁶ Rosenørn & Hein Sørensen 2013, 6

klasse eller dandys. Derved fik tøjet en ny kulturel betydning og blev pludselig sammenkædet med fx rock'n'roll.²⁷

Denne proces beskriver John Clarke med begrebet *kulturel bricolage*. Dette post-modernistisk klingende begreb er lånt fra den franske antropolog Claude Levi-Strauss, og betyder *at gøre det selv*, hvilket i dag er kendt som *DIY* (do it yourself). Begrebet bricolage er altså en måde at ændre kulturelle betydninger på, og Birminghamskolens ærinde er altså at vise, hvordan subkulturernes brug af kultur ikke reproducerer samfundets hierarkiske strukturer, men tværtimod er med til at nedbryde dem ved at udfordre en bestemt kulturs dominans.²⁸

Ovenstående opfattelse af kulturforbrug som en forhandling står altså i kontrast til den hierarkiske inddeling af kultur. Birminghamskolen kan dermed ses som modsvar til den udtalte kritik af populærkulturen, som havde gjort sig gældende siden dens opståen i kølvandet på industrialiseringen. I denne kritik er Adorno formentlig stadig den mest prominente skikkelse.

1.2.2 Modernismens kritik af populærkulturen

I *Oplysningens Dialektik*²⁹ beskriver Theodor W. Adorno og Max Horkheimer i kapitlet ”Kulturindustri. Oplysning som massebedrag”, hvordan underholdningsprodukter, herunder tv, radio, film, popmusik, noveller etc., alle er tilvejebragt af det, som de kalder kulturindustrien.

Adorno og Horkheimer gør en pointe ud af at tydeliggøre, at der ikke er tale om en kultur, som spontant udspringer af masserne selv. I stedet er der tale om en kultur, der via et propagandistisk system skræddersyr sine produkter til at anspore masserne til forbrug, og som tvinges ned i halsen på dem af en kapitalistisk industri. Selvom varerne foregiver at være forskelligartede og henvende sig til forskellige typer af forbrugere, følger de alle grundlæggende den samme formel, hvilket gør, at masserne aldrig skal anstrenge sig for at forstå, hvad de ser eller hører.³⁰ Dette har den indvirkning på masserne, at i stedet for at blive udviklet til bevidste individer, der kan skabe selvstændige valg, tilpasser

²⁷ Ibid., 7

²⁸ Rosenørn & Hein Sørensen 2013, 7

²⁹ Den tyske version *Dialektik der Aufklärung* udkom første gang i 1947

³⁰ Adorno & Horkheimer 1993, 187

de sig blot status quo. Populærkultur er derfor ikke andet end overflade, hvormed den røber sin lydighed over for samfundets hierarkier. Adorno ser derfor hele kulturindustrien som et ”æstetisk barbari” og ”en trussel mod de åndelige frembringelser”.³¹

Det eneste, som kan modsætte sig kulturindustriens tingsliggørelse, og som dermed er den eneste kritiske instans i samfundet, er for Adorno og Horkheimer den radikale, dialektiske, modernistiske kunst. ”Dialektik” er en del af Adornos terminologi, og er et både komplekst og omdiskuteret begreb, som først og fremmest udelukker, at noget kan tænkes for sig selv, altså som isoleret fra sprog, samfund eller historie. Det vil sige, at det, der gør kunsten dialektisk, er en bevidsthed om dette og inkorporeringen af denne bevidsthed i formen og i kunsten selv. Den dialektiske kunst går så at sige i dialog med sin egen plads i verden.^{32, 33}

For Adorno formår den dialektiske kunst at indfange menneskets eksistens, idet menneskets eksistens er dialektisk og modsætningsfyldt i sin natur, og denne tematik formår altså kun at have en effekt, hvis kunstens indhold også giver udslag i dens æstetiske form. Når selve formen er dialektisk, underminerer eller relativiserer den så at sige sig selv, sætter sig i forbindelse med omverdenen og er i dialog med sig selv. Populærkultur kan for Adorno aldrig være dialektisk, fordi den ingen anden agenda har end at skabe lighed og harmoni. Pointen er altså, at eksistensens modsætningsfyldte karakter aldrig kan udjævnes eller harmoniseres, og det skal altså komme til udtryk i kunsten

Adorno ser denne æstetik hos blandt andre modernistiske forfattere som Samuel Beckett og Bertolt Brecht. I *Æstetisk teori* (1998) beskriver Adorno fx, hvordan Brechts radikale form er camoufleret som socialistisk realisme, og dermed ser det ud som om, at Brecht afbilder samfundet i en harmonisk form. Men i virkeligheden er formen hos Brecht ifølge Adorno ”[...] en magnet som ordner elementene fra empirien på en måde som gør dem fremmede for den sammenhæng de står i udenfor sin æstetiske eksistens, og det er bare gennem det at de blir herre over sin utenom-æstetiske essens.”³⁴

³¹ Adorno & Horkheimer 1993, 192

³² denstoredanske.dk (1)

³³ filosofien.dk (1)

³⁴ Adorno 1998, 390

Denne æstetiske form beskriver Adorno som en direkte modsætning til kulturindustriens praksis, der udtrykker "[...] slavisk respekt for de empiriske detaljer, det tette skindet av fotografisk troskap bare inngår en desto mere suksessrik forening med ideologisk manipulasjon ved å utnytte elementene."³⁵ Adorno hævder således: "Det samfunnsmessige i kunsten er den immanente motbevegelsen mot samfunnet, ikke i den manifeste stillingtagen."³⁶ For Adorno er kunsten derfor asocial. Den er en bestemt negation af samfundet, hvorfor den indtager en autonom position i samfundet.³⁷

Når denne kunst ifølge Adorno er kulturens sidste bastion, skyldes det, at der denne kunst ligger et emanciperende potentiale i kraft af en protest mod menneskets fremmedgørelse i det kapitalistiske samfund.

Som påvist er Adorno modernismebegreb overvejende negativt, idet det defineres i modsætning til et begreb om populærkultur. Opfattelsen af populærkultur og modernisme som modsætninger er en udbredt holdning blandt mange teoretikere og kunstnere i det 20. århundrede. Et eksempel på en anden kritiker, der deler samme opfattelse, er den amerikanske kunstkritiker Clement Greenberg, der skelner mellem "avant-garde" og "kitsch". Analogt med Adorno beskriver Greenberg i sit essay "Avant-Garde and Kitsch" fra 1939 den stigende popularitet af kitsch, som Greenberg definerer som den kommercielle kunst, fx Hollywoodfilm og tegnefilm, som en trussel mod de sidste rester af kunst i det moderne samfund. Greenberg definerer derfor kitsch som en direkte modsætning til avantgarde, som han i samme forbindelse definerer som den abstrakte, formalistiske kunst.³⁸

Ifølge Greenberg har avantgarden med sin afvisning af den mimetiske kunst og dens sociale funktion dermed indtaget en selvvalgt autonom position i samfundet, hvor den udgør en kompleks helhed af forskellige ismer og stilretninger på tværs af kunstneriske skel, herunder kubisme, symbolisme, ekspressionisme, l'art pour l'art og andre æstetismestrømninger.³⁹

Greenberg knytter disse strømninger til den kunstneriske bohème, som opstod i midten af det 19. århundrede med Rimbaud, Mallarmé, Rilke og Pound mfl. som centrale

³⁵ Ibid., 391

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid., 389

³⁸ Greenberg 1939, 39

³⁹ Ibid., 36

skikkelser.⁴⁰ Det er således karakteristisk, at Greenbergs essay ofte bliver beskrevet som et af mest betydningsfulde dokumenter om det 20. århundredes modernisme. Den kunst, som Greenberg i 1939 kalder for ”avantgarde”, omtales altså som oftest i dag som modernisme. Distinktionen mellem begreberne ”avantgarde” og ”modernisme” kan blandt andet ses som en konsekvens af Peter Bürgers avantgardeteori, som jeg i forlængelse af min beskrivelse af Huysens begreber vil redegøre for i det følgende afsnit.

1.2.3 Opsamling

Som påvist har Adorno og Horkheimer samt Greenberg altså i særlig grad defineret det 20. århundredes modernisme som en modsætning til populærkulturen.⁴¹ Deres begreber om modernisme/avantgarde er netop konciperet i et direkte modsætningsforhold til populærkulturen. Skellet mellem modernisme/avantgarde og populærkultur er for Greenberg og Adorno et dannelsesskel: Med populærkulturen bliver kunsten hevet ned til masserne på laveste fællesnævners præmis, mens den eksperimenterende avantgarde via sin ophøjede, autonome status kan hæve sit publikum op til kunsten og kulturen. I deres teorier bliver kritikken af populærkulturen således nødvendig for, at de kan betone det værdifulde i den modernistiske kunst. Værdien i den modernistiske kunst bliver på denne måde dens modsætningsforhold til populærkulturen. Derfor kan man argumentere for, at Adornos og Greenbergs dikotomier mellem avantgarde/modernisme og kitsch/kulturindustri er en videreførelse af 1800-tallets diskussion, jf. Mathew Arnold, og samtidig et godt eksempel på Stuart Halls pointe om feltet som arena for magtkampe om, hvad der anses for værdifuldt i en kultur.

1.3 Andreas Huyssen - Avantgarde som massekultur

Andreas Huyssen udfordrer i *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism* Adorno og Greenbergs insisteren på kunstens autonomi. Huysens mener, at denne autonomi fastholder en dikotomisk opfattelse af populærkultur og modernisme

⁴⁰ Ibid., 37

⁴¹ Baggrunden for Adorno og Greenbergs negative syn på populærkulturen skal foruden presset fra vestens massekultur ses i sammenhæng med det totalitære pres fra fascistiske massekunst og en stærk socialistisk realisme.

samt finkultur og lavkultur, som den historiske avantgarde⁴² ellers havde bestræbt sig på nedbryde og overvinde i mellemkrigstiden. Det er disse skel, som Huyssen definerer som ”the great divide”.

Ifølge Huyssen var den historiske avantgardes kulturpolitik eller projekt et opgør med ”the great divide”, som Huyssen præciserer historisk som et kunstsyn, der var særlig dominerende i to perioder af modernismens historie, nemlig i slutningen af det 19. århundrede, og igen i de første årtier efter 2. Verdenskrig, hvor Adorno netop lancerede sin modernismeteorologi.⁴³ Ifølge Huyssen er modernismens kunstforståelse kendetegnet ved sin foragt over for sin andethed. Denne andethed defineres af Huyssen som: ”All of which are perceived as a threat to the stability and sanctity of canon and tradition”⁴⁴, hvilket ifølge Huyssen først og fremmest er massekulturen og hverdagslivet.⁴⁵

Huyssen formulerer, hvordan vi nu (altså i 1986) befinder os på den anden side af ”the great divide”, og dermed i et nyt paradigme, når det gælder forholdet mellem modernisme, avantgarde og massekultur. Dette nye paradigme kalder Huyssen det ”postmoderne”.⁴⁶ Postmodernismen er ifølge Huyssen en realisering af den historiske avantgardes projekt, og derfor må vi vende tilbage og undersøge den historiske avantgardes program, som Huyssen mener blev glemt i efterkrigstidens højmodernistisk-formalistiske periode.

Huyssen sondrer altså mellem ”modernisme” og ”avantgarde” – en sondring, som han overtager fra Peter Bürger, der med værket *Theory of the Avant-Garde* var den første til at definere en historisk avantgarde. Bürgers definition og revidering af avantgarden som noget forskelligt fra modernismen fik, som bemærket tidligere, samtidig til følge, at vi i dag hovedsagligt placerer Adorno og Greenberg som modernismeteoritikere.

For at kunne beskrive, hvordan Huyssen ser avantgardens potentialer blive reaktualiseret i postmodernismen, er det nødvendigt at vende blikket mod Bürgers beskrivelse af den historiske avantgarde. I det følgende vil jeg derfor kort beskrive, hvordan Bürger sondrer

⁴² Huyssen taler her om Bürgers definition af en historiske avantgarde, der, som beskrevet tidligere, ikke er det samme som Greenbergs definition af avantgarde. Dette vil blive udfoldet side 14.

⁴³ Jelsbak 2011, 117

⁴⁴ Huyssen 1986, 199

⁴⁵ Denne ”andethed” indbefatter også fx det kvindelige og etniske minoriteter. Fx hedder et kapitel i *After the Great Divide* ”Mass culture as woman: Modernism’s other”.

⁴⁶ Huyssen definition af det postmoderne vil blive beskrevet på s. 15

mellem avantgarde og modernisme, idet denne sondring danner grundlaget for Huyssens teori. Samtidig vil denne sondring være gennemgående for dette speciale.

1.3.1 Bürgerers sondring mellem avantgarde og modernisme

I *Theory of the Avant-Garde* fastsætter Bürger den historiske avantgardes eksistens til perioden 1917-1925. Det er dermed en pointe, at avantgarden fungerer i en politisk og åndelig opbrudstid, hvor alternativer til det bestående synes mulig. Den historiske avantgarde dækker ifølge Bürger over dadaismen, surrealismen, futurismen og den sovjetrussiske konstruktivisme, der alle er kendetegnet ved en tværdisciplinær og kontekstuel tilgang til kunst, hvor der fokuseres på eksperimenter og kollektive aktiviteter på tværs af kunstarter.⁴⁷

Avantgarden er ifølge Bürger et opgør med den kunst- og autonomiæstetik, han mener kendetegner 1800-tallets l'art pour l'art og æsteticismestrømninger – samme strømninger, som Greenberg altså i 1939 definerer som avantgarde. Bürger definerer nu disse strømninger som modernisme, og anklager dem for udelukkende at interessere sig for æstetik og den enkelte kunstner, der har vendt samfundet ryggen og kun dyrker isolationen og kunsten.

Den modernistiske kunst indeholder ifølge Bürger følgelig en ”dobbeltkarakter”: Kunstneren tager afstand fra og kritiserer samfundsordenen, men idet denne kritik foregår i et rum, som er adskilt fra samfundet, og at det desuden er indeholdt i samfundsordenen, at kunsten er noget, der står udenfor, ender denne kunst med at bekræfte samfundets orden. Den modernistiske kunst stiller sig således i en affirmation position over for samfundet, hvorfor den ifølge Bürger er en borgerlig kunst.⁴⁸

Kunstens isolation nødvendiggør en kritik af kunstens rolle og position i det borgerlige samfund. Den historiske avantgardes kunstkritiske projekt er ifølge Bürger derfor at reintegrere kunsten i ”livspraksissen”, og dermed genetablere den forbindelse mellem kunst og liv, som er gået tabt ved frembringelserne af æsteticismestrømningerne, sådan som de havde udviklet sig løbet af i 1800-tallet.⁴⁹

⁴⁷ Huyssen 1986, viii

⁴⁸ Bürger 1984, 50

⁴⁹ Bürger 1984, 49

Et forsøg på at udfordre den modernistiske helhedssøgende, ”organiske”⁵⁰ kunst og derigennem genetablere forbindelsen mellem kunst og liv tilskriver Bürger dadaismens hovedskikkelse Marcel Duchamp og hans kunstpraksis. Duchamps brug af readymades og objet trouvé var ifølge Bürger både et æstetisk og kulturpolitisk oprør mod selve kunstbegrebet og den borgerlige kunstinstitution.⁵¹

Bürger erkender i *Theory of the Avant-Garde*, at den historiske avantgardes intentioner slog fejl, da det borgerlige samfund og dettes kunstsyn stadig er gældende, mens avantgarden i stedet er blevet inkorporeret i kunstinstitutionen. Bürger formulerer, hvordan kunstinstitutionen reagerer med repressiv tolerance overfor avantgarden, og afviser dermed angrebet ved at ophøje ”anti-kunsten” til kunst. Avantgardekunsten bliver derfor nu selv opfattet som autonom institutionskunst, og avantgarden forbliver hos Bürger derfor historisk og afsluttet. Når kunstinstitutionen har omfavnet avantgarden, er avantgardens projekt kuldsejlet, og kan ikke gentages.⁵² Bürger anklager derfor efterkrigstidens ”neo-avantgarde”, herunder minimalismen og popkunsten, og dennes institutionskritik for at være en tom og komisk kopi.⁵³

Bürgers avantgardeteori har været omdrejningspunkt for de seneste fyre års diskussioner af avantgarde. Som nævnt bygger også Andreas Huyssens teori på Bürgers placering af den historiske avantgarde og sondringen mellem avantgarde og modernisme. Men hvor Bürger kun forholder sig til det 19. århundredes borgerlige finkultur, er det, som tidligere fremført, Huyssens ærinde at påvise samspillet mellem avantgardekunsten, den medieteknologiske udvikling og populærkulturen.

Huyssen ser den historiske avantgarde som en forbindelse mellem finkulturen og massekulturen, og her er det hans pointe, at teknologien udgør et skjult bindeled mellem de to begreber. Huyssen fastslår nemlig, at ”technology played a crucial, if not *the* crucial, role in the avantgarde’s attempt to overcome the art/life dichotomy and make art produc-

⁵⁰ Bürger sonder mellem den organiske og det uorganisk kunst. Den organiske kunst er den borgerlige modernismes harmoniske, autonome kunstværk, mens den ”uorganiske” kunst er avantgardekunsten, der indgår som en del af ”livspraksissen” og dermed er et angreb på værkkategorien og den autonome kunst. (Bürger 1984, 56)

⁵¹ Ibid., 52

⁵² Ibid., 54

⁵³ Ibid., 58

tive in the transformation of everyday life.”⁵⁴ Han hævder sågar, at ”no other single factor has influenced the emergence of the new avantgarde art as much as technology.”⁵⁵

I det følgende vil jeg derfor beskrive den historiske avantgardes forhold til teknologi og massekultur, og jeg vil derefter bevæge mig op til 1960’erne og beskrive, hvordan den medieteknologiske udvikling ifølge Huyssen har gjort det muligt at realisere elementer af den historiske avantgardes projekt i den tidlige postmodernisme.

1.3.2 Den historiske avantgarde, teknologi og massekultur

Den teknologiske udvikling i begyndelsen af det 20. århundrede skabte nye mediemæssige muligheder og dermed også nye udtryksformer i avantgardekunsten. Huyssen fremhæver her collage, assemblage, montage og fotomontage, men hævder samtidig, at avantgardekunsten fandt sin ultimative indfrielse i fotografiet og filmkunsten, der netop er skabt til at blive mekanisk reproduceret, hvilket Walter Benjamin også pointerede i sit essay ”Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” fra 1936. Ifølge Huyssen formåede Benjamin i sit essay at indkapsle den historiske avantgardes kunstpraksis, der som beskrevet netop handlede om at nedbryde det helhedssøgende værk.⁵⁶

Benjamin beskriver her, hvordan teknisk reproduktion har ændret kunstens natur inden for produktion, distribuering og konsumering. Reproduktionen løsriver kunsten fra traditionen og medfører et auratab (”Verfall der Aura”⁵⁷), idet aura forstås som kunstværkets unikke karakter, ægthed og historie eller bundethed i traditionen: ”[...] die Reproduktionstechnik, so liesse sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises.”⁵⁸

Huyssen er enig med Benjamin i, at den teknologiske udvikling er en afgørende faktor, når det handler om frembringelsen af nye kunstneriske metoder, men der ligger for

⁵⁴ Huyssen 1986, 9

⁵⁵ Ibid.,

⁵⁶ Fx ser Huyssen en nedbrydning af kunstens aura praktiseret af Duchamp i 1919 med sit ikonoklastiske værk L.H.O.O.Q, der et ready made af Leonardo da Vinci's Mona Lisa, hvorpå Duchamp har påført Mona Lisa et overskæg. Med dette værk formåede Duchamp, ifølge Huyssen, at destruere den aura af unikhed, tradition og autenticitet, som havde konstitueret kunstværkets position som noget adskilt fra livet. (Huyssen 1986, 10)

⁵⁷ Benjamin 2012, 215

⁵⁸ Ibid., 213

Huyssen en vigtig pointe i, at det ikke kun er den teknologiske udvikling som sådan, der her er afgørende, men i lige så høj grad avantgardens reaktion på den nye teknologi: "It may actually have been a new experience of technology that sparked the avantgarde rather than just the immanent development of the artistic forces of production."⁵⁹

Huyssen beskriver således, hvordan den teknologiske erfaring både har en positiv og en negativ klang hos den historiske avantgarde. Mens futuristerne hyldede teknologien, som de så som middel til revolution og dermed menneskets totale frigørelse, havde dada et negativt syn på teknik ("horror of technics"), hvilket skyldes erfaringerne fra 1. Verdenskrig, der var en krig, de så som en manifestation af det europæiske borgerlige samfunds den ultimative galskab.⁶⁰

Dadaisternes forsøg på at sammensmelte kunst og teknologi var dermed et forsøg på at overkomme det borgerlige samfunds skel mellem en autonom finkultur og industriel og økonomisk rationalitet. Målet var således at reintegrere kunsten i livssfæren. Men dada ønskede naturligvis ikke at forene det borgerlige samfunds begreb om virkelighed med det lige så borgerlige begreb om høj, autonom kunst. Derfor handlede det for dada om at inkorporere teknologi i kunsten og derved frigøre teknologien fra en rationel handling og instrumental sammenhæng. På denne måde kunne dada underminere det borgerlige samfunds syn på teknologi som fremskridt og fremtid og samtidig frigøre det borgerlige samfunds syn på kunst fra at være noget "naturligt, autonomt og organisk."⁶¹ Dadas indoptagelse af teknologi fungerede dermed som en måde at håne og afvikle det borgerlige samfunds ideologi og finkultur på.

Huyssens ærinde er dermed at vise, hvordan der er tale om en dialektik: Det er ikke bare teknologien, der ændrer kunsten, som Benjamin påstår. Det er også avantgarden, som gør det ved at forme og ændre teknologien og bruge den aktivt i kunsten.

I *After the Great Divide* beskriver Andreas Huyssen dernæst, hvordan massekulturen og den historiske avantgarde har et parallelt forhold til teknologi. Ifølge Huyssen blev den historiske avantgardes brug af teknologi nemlig overtaget af massekulturen. Massekultu-

⁵⁹ Huyssen 1986, 10

⁶⁰ Ibid.,

⁶¹ Huyssen referer her direkte Bùrgers begreb om det organiske værk. (Huyssen 1986, 11)

ren brugte avantgardens kunstneriske opfindelser og teknikker i alle dens manifestationer fra Hollywoodfilm, tv og reklamer til industriel design, handelsvarer og arkitektur. Ligesom den historiske avantgarde bruger massekulturen teknologien kreativt og som noget i sig selv, og ved hjælp af teknologi nåede massekulturen derfor ud til et stort antal mennesker og ind i deres bevidsthed.⁶²

Avantgardens projekt om at ville transformere hverdagslivet gennem teknologi blev altså erobret af massekulturen, og det er på denne baggrund, at Huyssen konkluderer, at ”it was the culture industry, not the avantgarde, which succeeded in transforming everyday life in the 20th century.”⁶³ Huyssens pointe er derfor, at avantgarden ikke var succesfuld. Men massekulturen fik succes med det, avantgarden ville, idet massekulturen fuldendte avantgardens projekt om at ville transformere hverdagslivet.

1.3.3 Avantgardistiske potentialer i postmodernismen

Efter den historiske avantgardes forsøg på at nedbryde skellet mellem høj- og lavkultur udnævner Huyssen som sagt postmodernismen som den, der er bærer af dette potentiale.

Postmodernismen er som bekendt ikke et entydigt begreb, men kan ses som en række delvist forbundne retninger, der alle forholder sig til modernismen, enten i form af et dialektisk forhold eller som et klart brud med den.⁶⁴ Begrebet blev først anvendt af arkitekten Robert Venturi i 1966, og spredte sig siden til andre kunstretninger.⁶⁵ Fælles for de forskellige kunstretninger er dog et opgør med modernismens tro på fremskridt, samt at der findes et sæt universelle sandheder.

Jean-François Lyotard førte begrebet til Europa i 1979, da han i sit værk *La Condition* beskrev, hvordan det postmoderne samfund er kendetegnet ved et fravær af ”de store fortællinger”, og begrebet er fra 1980’erne og frem blevet uomgængeligt i vestlig kultur- og samfundsteori. Som påvist tidligere tager også Birminghamskolen udgangspunkt i postmodernismens tankegang.

Huyssen inddeler i sit essay ”Mapping the Postmodern” fra *The After Great Divide* postmodernismen i flere faser: 60’ernes tidlige postmodernisme fra USA samt en 1970’er- og

⁶² Huyssen 1986,15

⁶³ Ibid.

⁶⁴ denstoredanske.dk (2)

⁶⁵ denstoredanske.dk (3)

en 1980'er-postmodernisme. Jeg vil her koncentrere mig om 1960'ernes postmodernisme, da det er denne fase, der i særlig grad forsøger at genoplive arven fra den historiske avantgarde.

HuysSENS påstand er, at der mellem 1960'ernes tidlige postmodernisme fra USA og den historiske europæiske avantgarde kan spores suggestive sammenligninger og kontinuitet, hvilket særligt kommer til udtryk i postmodernismens eksperimenterende form og i dens kritik og afmystificering af kunstinstitutionens legitimitet. HuysSEN beskriver, hvordan en

[...] specific radicalism of the avantgarde, directed against the institutionalisation of high art as a discourse of hegemony and a machinery of meaning, [...] recommended itself as a source of energy and inspiration to the American postmodernism of the 1960s.⁶⁶

Den amerikanske postmodernistiske kunst er altså en genoptagelse af avantgardens kritiske virke mod kunstinstitutionen og samtidig et antielitært modsprog til modernismens formalisme og elitære hierarki, hvilket ifølge HuysSEN kommer til udtryk i 1960'ernes postmodernismes inddragelse af massekultur i kunsten.⁶⁷ HuysSEN fremhæver særligt Andy Warhol og 1960'ernes popkunst som en af de vigtigste kunstneriske strømninger i postmodernismen:

Pop in the broadest sense was the context in which a notion of the postmodern first took shape, and from the beginning until today, the most significant trends within postmodernism have challenged modernism's relentless hostility to mass culture.⁶⁸

Pop opponerer altså mod modernismens kulturelle hegemoni. HuysSEN ser derfor ikke 1960'ernes postmodernisme som 'post' modernismen per se, men i stedet som post den "højmodernisme", der i efterkrigstiden dominerede som samfundets kulturbærende kunst, og som bekræftede en konservativ kultur, som netop videreførte kløften mellem fin- og massekultur.⁶⁹

⁶⁶ Ibid., 192-193

⁶⁷ Ibid., 193-194

⁶⁸ Ibid., 188

⁶⁹ Ibid., 190

En måde at nedbryde denne kløft på er netop at inddrage æstetiske strategier fra modernismen og lade dem virke i nye konstellationer. Postmodernismen blander altså det abstrakte finkulturelle med det lave, og samtidig spredes de stiltræk, der tidligere knyttede sig til det finkulturelle, ud til massekulturens sfære. Derfor hævder Huyssen, at postmodernisme

”[...] raises the question of cultural tradition and conservation in the most fundamental way as an aesthetic and a political issue. And [...] it operates in a field of tension between tradition and innovation, conservation and renewal, mass culture and high art.”⁷⁰

Huyssen ser altså postmodernismens æstetik som omdrejningspunkt i den politiske og sociale transformation af hverdagslivet. Kunstens ’andethed’ har her fået en plads, ikke kun en plads i kunsten og kulturen, men også i det politiske og sociale liv. Dog fastslår Huyssen, at kunstens kritiske funktion må forblive intakt, og at postmodernisme ikke betyder, at ”anything goes”⁷¹. I stedet foreslår Huyssen, at ”resistance will always have to be specific and contingent upon the cultural field within which it operates.”⁷²

1.4 Susan Sontag om camp

I ”Mapping the postmodern” beskriver Huyssen, hvordan flere teoretikere og kritikere som fx Leslie Fiedler, Ihab Hassen samt Susan Sontag ligesom kunstnerne gør oprør mod ”højmodernismens” hegemoni og en dominerende nykritik. Dette kunstteoretiske oprør mod højmodernismen bliver ligeledes medskabende til, at den postmodernistiske kunst for alvor kan bryde igennem. I 1964 udgiver den amerikanske teoretiker Susan Sontag sit essay ”Noter om ”Camp”” i *Partisan Review*. Her hun argumenterer hun for en ny sensibilitet i kunsten. Essayet er et antiakademisk forsvar for populærkulturen og den nye, postmodernistiske kunst, og jeg vil i det følgende kort beskrive Sontags definition af ”camp” samt den kunst, som begrebet skal indfange.

I ”Noter om ”Camp”” anfægter Sontag højmodernismens værdisystemer. Hendes ærinde er at betone, at det ikke altid er de klassiske begreber om skønhed og den gode eller rigti-

⁷⁰ Ibid., 216

⁷¹ Ibid., 220

⁷² Ibid.

ge smag, der giver den største kunstoplevelse. Sontag er i stedet fortaler for en æstetisk sensibilitet, hvori noget er tiltrækkende netop på grund af sin dårlige smag. Dette definerer hun som ”Camp”. Hos Sontag er camp det ekstravagante, en nydelse og det voldsomme æstetiske, som fx ”en kvinde, der går rundt med en kjole lavet af tre millioner fjer”.⁷³ Som eksempler på camp fremhæver Sontag blandt andet Ernest B. Schoedsacks film King Kong (1933), Aubrey Beardsleys sære, dekorative tegninger, balletten Svanesøen (1877), Joseph L. Mankiewicz’ film All About Eve (1950) samt ”frække film, som man ser uden lyst.”⁷⁴

Ifølge Sontag fokuserer camp på, hvordan kunsten fremtræder i stedet for, hvad den handler om. Det centrale i camp er derfor stil og herunder en udtalt exces, hvilket Sontag understreger flere gange i sit essay. Den campede stil definerer hun som en særlig form for æstetik, der ikke udfolder sig om en skønhed, men som en ”kærlighed til det overdrevne, til det ”langt ude”, til det, at tingene-er-det-de-ikke-er.”⁷⁵ Camp er derved noget, der på én gang tiltrækker og frastøder, men camp er aldrig tilsigtet camp. Camp kan ikke være bevidst camp, men må forblive naiv.

Camp har samtidig en særlig kønstvetydighed. Den betoner det androgyne, og den campede stil kan anskues som kønsneutral; alle genstande eller ting er lige meget værd og skal ses individuelt. Samtidig betoner camp det overdrevne seksuelle, hvilket resulterer i en særlig *queer-camp*, og derved understreger Sontag ligeledes camps tilknytning til det homoseksuelle.

Camps fokusering på overflade, exces og det ekstravagante, er en æstetik, der kan ses som massekulturens og kendisverdenens æstetik. Sontag beskriver således camp som en ”massekulturens dandyisme, der ikke skelner mellem det unikke objekt og det masseproducerede objekt.”⁷⁶ Camp handler ikke om at vurdere, hvad der er god og dårlig stil, eller nødvendigvis at gøre dårlig stil til god stil. I stedet kan camp patronisere det alvorlige og

⁷³ Sontag 1994, 273

⁷⁴ Ibid., 270-271

⁷⁵ Ibid., 271

⁷⁶ Ibid., 273

”den gode smag”. Camp indeholder således en ironi, der gør, at ”man kan forholde sig alvorligt til det frivole og frivolt til det alvorlige.”⁷⁷

1.5 Hal Foster om pop

Analogt med Huyssen og Sontag ser den amerikanske kunsthistoriker Hal Foster 1960’ernes nye kunst som et opgør med den elitære modernismes finkultur. Dette opgør ser Foster fx i kunstneren Roy Lichtensteins værker, der med sine disney- og tegneseriefigurer var en hån mod højmodernismen. Foster beskæftiger sig særligt med popkunst, hvori massekulturens gennembrud i 1960’erne i særlig grad afspejles, og foruden Lichtenstein fremhæver Foster i sin bog *The First Pop Age* (2012) Andy Warhol, Richard Hamilton, Gerhard Richter og Ed Ruscha som de kunstnere, der skabte popkunstens revolution, og derved formåede at udvide kunstbegrebet.⁷⁸

Mens Huyssen ser postmodernismen som en revision af den historiske avantgarde, er det Fosters påstand i værket *The Return of the Real* (1996), at den historiske avantgardes potentialer, som dem Bürger beskriver, først for alvor bliver effektueret i neoavantgarden. Det er således med neoavantgarden, at avantgardens kunstneriske projekt egentlig lykkes. Foster ser dermed ikke 1960’ernes neoavantgarde som en gentagelse, men som en aktiv videreførelse af avantgarden.^{79,80}

Hal Foster beskæftiger sig i særlig grad med popkunst som en neoavantgarde-form, og han beskriver, hvordan pop som æstetisk nybrud kan ses som et led i en kritik af de herskende samfundsstrukturer. Foster hævder nemlig, at franske poststrukturalister som Baudrillard, Foucault og Deleuze tager fejl, når de udelukkende ser popkunst som et ultimativt simulakrum og derfor som afslutningen på kunstens subversive potentiale.⁸¹ Polemikken omkring popkunstens interesse i det overfladiske diskuterer Foster i *The First Pop Age*. Samtidig er det Fosters ærinde at vise, hvordan popkunsten formåede at skildre

⁷⁷ Ibid., 273

⁷⁸ Foster 2012, 4

⁷⁹ Foster 1996, xii

⁸⁰ Foster kritiserer blandt andet Bürger for at have et revolutionært avantgardebegreb, der medfører en abstrakt negation af kunstens autonomi. Hos Foster findes der ingen udsigelsesposition uden for kunsten, og det er altså inden for værkbegrebets præmisser, at udgangspunktet for neoavantgardens potentiale ligger.

⁸¹ Foster 1996, 130

et skift i forholdet mellem billede og subjekt, som han mener ændrede sig omkring det tidspunkt, hvor popkunsten fik sit gennembrud i 1960'erne.

1.5.1 Poppens form

I modsætning til fx dada er popkunst ikke skabt på baggrund af fragmenter eller som en montageform. Popkunstens kunstneriske praksis fikses gennem maleriet. Ifølge Foster sætter popkunsten derfor malerkunsten under pres, når den beskæftiger sig med populærkultur, reklamer, film, tv osv. Men selvom emnerne er kulørte, sker popkunstens inddragelse af massekulturen altid i forhold til en bevidsthed om kunsthistoriens tradition. Det er i dette sammenspil mellem høj og lav, at popkunsten bevarer kontakten til, hvad Baudelaire i 1863 definerede som ”the painting of the modern life,”⁸² som er en kunst “[...] that strives to distill the eternal from transitory.”⁸³ Popkunst kan altså præsentere et øjebliksbillede af vores moderne samfund, hvor massekulturen konstant ændrer vores hverdag.

Popkunstnerne bruger altså malerkunsten til at reflektere over den transformering af populærkulturen og finkulturen, som massekulturen har skabt. Selvom popkunst opstår på et tidspunkt, hvor malerkunsten synes at være en tilsidesat kunstform – både i massemedierne og i avantgardeeksperimenter, herunder Fluxus-bevægelsen – er det Fosters pointe, at det er malerkunsten, som har skabt de mest imponerende popkunstværker, da disse værker nærmest fremstår som en metakunst, der reflekterer over massemedierne, netop på grund af deres distance til dem.⁸⁴

At pop fikses i malerkunsten er ifølge Foster ikke ensbetydende med, at ’form og indhold’ og ’høj og lav’ skal ses som nogle fastlåste kategorier eller ledemotiver i popkunsten. Ifølge Foster ”forstyrrer” popkunsten i stedet disse kategorier og denne uklarhed gøres til dens fordel ved blandt andet at skabe en mere hybridagtig kunst.

Til at beskrive dette møde mellem konvergens og sammenbladning bringer Foster nogle analytiske termer og kategorier i spil og definerer et spekter, hvori han mener, pop befinder sig. Foster hævder således:

⁸² Fransk titel: Le Peintre de la vie moderne. Oversat til dansk: Det moderne livs maler

⁸³ Foster 2012, 5

⁸⁴ Ibid., 6

Pop does not return art, after the difficulties of abstraction, to the verities of representation; rather it combines the two categories in a simulacral mode that not only differs from both but disturbs them as well. Then, too, there is the ambiguous position of Pop as neither critical nor complicit. [...] In the image of the lived conditions of consumer society [...] Pop figures produced different equations of delight and disdain, contemplation and distraction, distance and immersion, which we viewers are left to work through as best we can.”⁸⁵

Med denne refleksion af det subtile og komplicerede forhold mellem pop og forbrugersisme, bliver popkunstens udfordring, hvordan vi skal forholde os til det subjekt, der træder frem i popkunsten, da det ofte fremstår både overfladisk og fladt. Popkunsten forhold til det overfladiske er selv blevet kommenteret af Warhol, der udtalte: ”If you want to know all about Andy Warhol, [...] just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There is nothing behind it.”⁸⁶

Men på trods af overfladedyrkelsen hævder Foster, at popkunst ligeledes beskæftiger sig med den subjektive erfaring. Fosters pointe er nemlig, at popkunst gennem en ”mimetic exacerbation” af en massekultur, netop er skabt for at kunne manipulere med subjektet, formår både at registrere og suspendere den subjektive erfaring. Dette medfører, ifølge Foster, at popkunst skaber en inkonsistent effekt hos modtageren: Kunsten kan gå fra at være ren overflade til herefter kritisk at skabe en effekt hos modtageren, og den kan fra det ene øjeblik til det andet skifte fra at være flad og intetsigende til dernæst at være intens. Ved første øjekast kan betydning synes fraværende, hvorefter betydning kan overstrømme modtageren.⁸⁷

1.5.2 Homo imago

Subjektets overfladiskhed i popkunst hænger ifølge Foster sammen med billedfikseringen i forbrugskulturen, der netop afhænger af fremstillingen af begær gennem billeder. For at konstatere en sammenhæng mellem subjekt og billede trækker Foster på følgende citat fra psykoanalytikeren Lacans citat: ”In the most essential aspect [...] the ego is an imaginary function”.⁸⁸ Foster definerer hermed det moderne menneske som *homo imago*.

⁸⁵ Ibid., 7

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid., 9

⁸⁸ Foster 2012, 8 efter Lacan, Jacques (1988) *The seminar of Jacques Lacan; Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of psychoanalysis, 1954-1955*, (red.) Jaques-Alain Miller, trans. Sylvana Tomaselli, Norton

Forbindelsen mellem billede og subjekt ser Foster i popkunsten, idet han hævder, at hvis subjektet i pop kan ses som en del af en billedskabelse, så kan billedet også blive set som en del af subjektet, her som en slags overflade eller skærm for psykologiske projek- tioner. Popkunsten undersøger menneskets vanskeligheder ved at være et *homo imago*, idet popkunst viser den belastning, det er, konstant at opnå og opretholde sammenhæn- gende billeder af sig selv og andre. Det subjekt, der træder frem i popkunst, er derfor spændt ud mellem det ikoniske og det flygtige.⁸⁹

Menneskets status som *homo imago* skal ses i relation til massekulturens gennembrud efter 2. Verdenskrig. På samme måde som den historiske avantgarde undersøger den tek- nologiske erfaring i kunsten, undersøger 1960'ernes popkunst, hvilken effekt den tekno- logiske udbredelse efter 2. Verdenskrig har på subjektet. Ifølge Foster viser popkunst, hvordan den middelklasse, der voksede frem efter 2. Verdenskrig, ikke længere definere- de sig selv gennem klassisk litteratur eller kunst, men i større grad gennem populærkultur og massemedier. Middelklassen identificerede sig således med kendisser frem for en ideologi eller religion.

I popkunst bliver denne identifikation med populærkulturen ikke præsenteret som en underkastelse af forbrugskulturen. I stedet bevirker den, at der i popkunstens bearbejd- ning af billedkulturen sker et skift i kunstnerens status: Popkunstneren er hverken en ro- mantisk skaber eller en rationalistisk ingeniør.⁹⁰ Når kunstnerne ikke længere besidder en ophøjet status, kan popkunstens egentlige projekt træde frem. Foster beskriver, at pop- kunstens projekt er:

To treat the artistic image as a mimetic probe to explore this given matrix of cultural languages – to take apart the clichés of celebrity and commodity, to see how they work (that is, how they have transformed personhood and objecthood alike), and to put them back together with difference that [...] do not appear “great” but might yet be “crucial”. Implicit here, too, is that this capacity might extend to the viewer – that *homo imago* is not simply subject to cultural representation, but that, for better and worse, we are all codesigners of our image, each of us”.⁹¹

⁸⁹ Foster 2012, 9

⁹⁰ Foster bemærker her, at både Hamilton og Lichtenstein startede med at arbejde som tegnere, Warhol som illustratør og Rucha var grafisk designer. (Foster 2012, 11)

⁹¹ Foster 2012, 11

Hal Foster afslutter *The First Pop Age* med at formulere, hvordan man ikke entydigt kan bedømme pop til at være enten kritisk over for massekultur eller til at være en fortaler massekultur. I stedet beskriver Foster popkunst som værende "[...] "an ironism of affirmation" that baffles positions pro and con alike."⁹² Dette betyder ifølge Foster, at pop betoner og værdsætter både finkulturen og populærkulturen, hvorfor pop har potentiale til at nedbryde begge kategorier.⁹³

1.6 Afslutning på teorikapitel

I dette kapitel har jeg i et vist omfang redegjort for den konflikt og forhandling, der har fundet sted mellem populærkultur og finkultur i det 20. århundrede, samt beskrevet hvordan modernismen i særlig grad har defineret og opfattet sig selv i modsætning til populærkulturen. Jeg har påvist, hvordan avantgarden i et dialektisk samspil mellem populærkultur og teknologi indstifter et nyt postmodernistisk paradigme i kunsten i 1960'erne, der samtidig skal ses som et brud med modernismen. Jeg har samtidig fremstillet Sontag begreb om "camp" samt Fosters begreb om "Pop" med hensigt på at avende begreberne i de kommende analysekapitler.

Videre i dette speciale retter jeg blikket mod dansk litteratur og i første omgang mod dansk tresseravantgarde-litteratur med afsæt i følgende spørgsmål: hvordan bliver dette nye postmodernistiske paradigme i kunsten i 1960'erne frembragt af den forfatter- og kunstnergruppering omkring det tværæstetiske tidsskrift *ta*? Hvordan inddrages de popkulturelle strategier og referencer, og hvordan kan Fosters definition af popkunst bruges i en analyse af *ta*'-medlem Jørgen Leths litterære praksis?

Undersøgelsen af dette skal dermed danne baggrund for en sammenligning af den praksis, der karakteriserer de eksperimenterende 1960'er-litterater og så den praksis, der eksisterer i dag hos 2010'er generationen, når det gælder inddragelsen af det populærkulturelle.

⁹² Ibid., 249

⁹³ Ibid., 250

Kapitel 2: *ta'*-generationen

2.1 1960'erne: En brydningstid

1960'erne i Danmark var som historisk periode kendetegnet ved en udbygning af velfærdstaten og uddannelsessystemet, opblomstringen af ungdomskulturen, forbedring af levestandarden og introduktionen af ny teknologi. Alt dette bidrog til fornemmelsen af at have lagt det gamle samfund bag sig og stå på tærsklen til noget nyt.⁹⁴ Flere traditioner var derfor i opbrud, og der var en følelse af, at alt kunne laves om. Dette medførte dybtgående ændringer i både samfunds- og kulturlivet i Danmark, og tiden kendetegnes også ved det ungdomsoprør og de politiske bevægelser, der i dag sammenfattes under betegnelsen '68.

1960'erne blev også en opbrudstid i dansk kunst. Tania Ørum beskriver i sit værk om de eksperimenterende tressere, hvordan koblingen mellem opbruddet i tiden og kunsten ses allertydeligst i den avantgardebevægelse, der opstod omkring den eksperimenterende kunstscole, også kaldet Eksskolen. Den blev etableret i 1961 af billedkunstneren Paul Gernes (1925-1996) og kunsthistorikeren Troels Andersen (f. 1940).

Skolen var et modsvar til Kunstakademiet, som Gernes og Andersen mente havde et elitært og forældet kunstsyn. Eksskolen eksisterede herefter frem til 1972, hvor den blev afløst af nye fællesskaber og kunstformer. Blandt de engagerede i Eksskolen var blandt andre også Per Kirkeby (f. 1938), Bjørn Nørgaard (f. 1947), John Davidsen (1944-2007), Peter Louis Jensen (1941-1999), Stig Brøgger (f. 1941), Erik Thygesen (1941-1999), Jørgen Leth, Vagn Lundbye (f. 1933) og Hans-Jørgen Nielsen.

Tania Ørum placerer Eksskolen som centrum for den danske tresservantgarde, og hun beskriver i *De eksperimenterende tressere*, hvordan Eksskolen ligeledes havde en selvbevidst ambition om at udgøre en avantgarde. Eksskolen genopdagede derfor flere kunstnere fra den historiske avantgardetradition, og undersøgte i deres kunst montagen, performance og de konceptuelle eksperimenter som en negation af værkbegrebet.⁹⁵ Samtidig

⁹⁴ Ørum 2009, 21

⁹⁵ Ørum 2009, 19

inddrog Eksskolen populærkultur i deres kunst i ambitionen om at nedbryde skellet mellem finkultur og lavkultur, hvilket som bekendt er det tema, jeg i det følgende vil undersøge.

Med Eksskolens fælles udgivelse af tidsskriftet *ta'* trådte skolen, ifølge Ørum, for alvor ud i offentligheden. *ta'* udkom i otte numre fra 1967-1968, og tidsskriftet fungerede således som et kollektivt manifest for hele gruppen omkring Eksskolen.⁹⁶ På trods af *ta'*s snævre udbredelse i tiden, kan tidsskriftet altså ses som en repræsentant for tressernes kunstneriske og litterære nybrud.

Selvsagt har *ta'*-kunstnernes interesse og indoptagelse af tidens populærkulturelle fænomener meget forskellige former og udtryk. I lederen til *ta'* 3 proklamerer tidsskriftsredaktør Erik Thygesen da også, at hensigten med *ta'* er ”at tegne omridset af en så rigt facetteret ”post-modernistisk” æstetik som muligt”.⁹⁷ Thygesen er her først til at bruge begrebet postmodernisme i en dansk optik, og *ta'* er derfor med til at effektuere et postmoderne gennembrud i Danmark, der, som anfægtet tidligere, åbner op for en pluralisme i kunsten, hvor grænserne mellem høj og lav, virkelighed og kunst, forfatter og læser og mellem kunstretninger nedbrydes.

Postmodernisme, som det defineres af Thygesen, kan altså sidestilles med Huysens definition af den tidlige 1960'ers-postmodernisme, som vil udfordre modernismens distance til blandt andet populærkulturen. Herved kan gruppen omkring *ta'* ses som eksponent for postmodernismens nye sensibilitet i dansk kunst og litteratur. En sensibilitet, som Huysen betegner som en andethed i kunsten.

I det følgende vil jeg i en litteraturhistorisk kontekst beskrive *ta'*s kunstneriske projekt, samt hvordan *ta'* opfattede sig selv som et opgør med de konventionelle rammebetingelser, som kunst i begyndelsen af tresserne havde. For *ta'*-gruppen betød inddragelsen af det populærkulturelle et opgør med en dominerende modernistisk kunstforståelse i dansk kulturliv. Afsnittet kan dermed ses som en videreførelse af forrige kapitel i en dansk litterær kontekst.

⁹⁶ Ørum 2009, 305

⁹⁷ *ta'* 3, 1967, 3

I min beskrivelse af *ta'* vil jeg inddrage flere af *ta'*s poetikagtige tekster eller programartikler. For at se, hvordan disse poetikker kommer til udtryk i digtningen og samtidig vise, hvordan *ta'*-gruppen konkret anvender det populærkulturelle i deres kunstneriske og litterære praksis, vil jeg bruge *ta'*-medlem Jørgen Leths litterære praksis som et skønlitterært eksempel. Jeg vil kort analysere Jørgen Leths manuskript for *Det perfekte menneske* samt hans digtsamling *Sportsdigte*, som første gang bliver præsenteret i *ta'* 1 og herefter udgivet som samlet værk i 1967. Jeg har valgt at analysere *Sportsdigte*, idet dette værk efter min mening er et af de tydeligste og første skønlitterære eksempler på, hvordan *ta'*s kunst- og menneskesyn kommer til udtryk i lyrikken.

2.2 *ta'*: Et demokratisk projekt

Navnet "*ta'*" henviser til tidsskriftets projekt om at inddrage eller tage hverdagen og populærkulturen ind i kunsten. t'et er skrevet med småt, hvilket må ses som et led i *ta'*s nedbrydelse af hierarkier, og *ta'*-redaktionsmedlem Kristen Bjørnkjær (f. 1943) nævner selv, at perioden var "de små initialers tid."⁹⁸ Alle numrene af *ta'* er prydet med Poul Gernes ternede omslag, der skifter farve efter nummer, og de plaktagtige tern signalerer en anonym og systemisk kunst.

ta'-redaktionen udtrykte ifølge dem selv en "ny holdning", der blandt andet var karakteriseret ved en interesse for de nye, populærkulturelle fænomener, der for alvor slog igennem i 1960'erne. I lederen til *ta'*s første nummer i 1967 proklamerede redaktionen derfor, at det hverken var demokratisk eller realistisk, at "[...] trække alt for skarpe grænser mellem finkultur og massekultur."⁹⁹ For *ta'* var det urealistisk at trække grænser, fordi skellet mellem finkultur og lavkultur allerede var krakeleret med massekulturens massive indtog. Man kan med Huysens begreb derfor hævde, at *ta'* arbejdede sig hen imod den anden side af "the great divide".

En af *ta'*s mest centrale skikkelser, Hans-Jørgen Nielsen, beskrev nedbrydningen af kulturens grænser som en ny sensibilitet i kunsten. I essayværket *'Nielsen' og den hvide verden* (1968) formulerede Nielsen denne nye sensibilitet som en sensibilitet "[...] hvor den skønhed, man kan finde i en maskine, i løsningen af et matematisk problem, i

⁹⁸ Bjørnkjær 2005, 15

⁹⁹ *ta'* 1 1967, 1

Beatles' musik, i en bog af Beckett, i en smuk kjole eller i en skulptur af Claes Oldenburg, er lige attråværdig og lige værdigfuld.”¹⁰⁰

Når *ta'* samtidig hævdede, at skellet var udemokratisk, var dette adresseret til den diskussion om finkultur og populærkultur, som jeg har beskrevet i det foregående kapitel, og som i 60'erne i dansk litteratur var personificeret ved de modernismeforfattere og kritikere, der ifølge *ta'* fastholdt et dannelsesskel mellem populærkultur og finkultur, herunder særligt Klaus Rifbjerg (1931-2015).

2.2.1 Den litterære modernismes dominans

Den litterære modernisme fik sit gennembrud i Danmark slutningen af 1950'erne. Forfatterne samlede sig omkring tidsskriftet *Vindrosen* (1954-1973), hvor også kritiker Torben Brostrøm (f. 1927) lancerede sin programartikel ”Det umådelige mådehold” i 1959. I artiklen både efterlyste og definerede Brostrøm den litterære modernisme:

[Modernismen er] en bestræbelse for at trænge ind og ned i det menneskelige, fremmest i de egne, som ikke har været bevidst behandlet af ældre digtere. Den sker på baggrund af erfaringer fra moderne psykologi, erkendelse af det ændrede verdensbilledes menneskelige konsekvenser, dvs. at registeret er udvidet og mennesket opfattet som dybere og farligere, i en tid hvor religiøse, etiske, politiske, sociale normer er under forvandling. Digteren erkender, at dette har kunstneriske følger og søger at finde et formsprog, der dækker hans erkendelse.¹⁰¹

Ifølge Brostrøm skal modernismen altså erkende moderniteten og søge efter nye værdier. Brostrøms modernismedefinition var særligt orienteret mod lyrikken. Modernismens digtning befandt sig ifølge Brostrøm ”[...] i kaos med en bevidsthed om kosmos.”¹⁰² Tabet af en højere sandhed, orden, kosmos eller, med andre ord, Guds død, skaber kaos på alle områder: etik, erkendelse, identitet, værdier osv. De manglende rettesnore skaber i det moderne menneske en indre splittelse. Det var denne splittelse, som modernismens digtning på kritisk og provokerende vis skulle undersøge.

¹⁰⁰ Nielsen 1968, 86

¹⁰¹ Brostrøm 2005, 262-263

¹⁰² Brostrøm 1983, 7

1960'ernes litterære modernisme, også kaldet konfrontationsmodernismen¹⁰³, der blandt andet indbefattede Klaus Rifbjerg, Villy Sørensen (1929-2001), Jess Ørnsbo (f. 1932) og Ivan Malinowski (1926-1989), beskrives inden for den nyere forskning som tidens dominerende litterære retning. Det var således også modernismen og dennes kunstsyn, der vandt indpas i kulturens institutioner og kulturpolitikken i begyndelsen af 1960'erne.¹⁰⁴

Navnligt kunne der i perioden spores et særligt kredsløb mellem socialdemokrati, kulturradikalisme, modernisme og kulturinstitutioner som Gyldendal og Louisiana, hvilket også kom til udtryk i Statens Kunstfonds vurdering af kunstnerisk kvalitet.¹⁰⁵ Da kunstfonden i 1964 for første gang uddelte de treårige arbejdsstipendier, tildeltes disse overvejende til eksperimenterende, modernistiske forfattere som Klaus Rifbjerg, Jess Ørnsbo og Thorkild Hansen (1927-1989), hvilket medførte den såkaldte kunstfonddebat, der blandt andet affødte den folkelige protestbevægelse rindalismen.

For at forstå rationalet bag overstående politiske kredsløb, må man ifølge lektor Torben Jelsbak se på de kulturpolitiske legitimeringskrav i tiden. Når politikere og kulturdebattører i 1960'erne argumenterede for en aktiv kulturpolitik skete det ifølge Jelsbak

[...] med henvisning til tidens tiltagende strøm af letfordøjelig underholdning i form af schlager- og popmusik, kommercielle film og tv-programmer, ugeblade og triviallitteratur m.m., som blev anset for at udgøre en trussel mod befolkningens åndelige sundhed og i sidste ende en trussel mod demokratiet.¹⁰⁶

Modernismens alliance med politikere og institutioner var altså en medvirkende faktor til modernismens gennembrud i de tidlige tressere, idet det var den modernistiske kunst, som skulle dæmme op for populærkulturens fordærvelige virkning på befolkningen og demokratiet.¹⁰⁷

¹⁰³ Konfrontationsmodernisme er navngivet efter Klaus Rifbjergs digtsamling *Konfrontation*, som blev udgivet i 1960. Titlen angiver blandt andet mødet med Heretica-digterne, med en aktuel, moderne virkelighed samt mødet med en læseren.

¹⁰⁴ Litteraten Peter Madsen beskriver fx i artiklen "Da 'modernismen' kom til Danmark, hvordan modernismen, som den bliver beskrevet Torben Brostrøms i "Det umådelige mådehold", sammenfatter en kunstforståelse, der kan "[...] betragtes som velfærdsstatens institutionelt set dominerende." (Madsen 2003, 180) Madsen beskriver ligeledes, hvordan der i starten af tresserne i etablerede sig et "radikalt-socialistisk-modernistisk" hegemoni på kulturelle områder i Danmark. (Madsen 2003, 189)

¹⁰⁵ Duelund 2004, 329

¹⁰⁶ Jelsbak 2015

¹⁰⁷ Ibid.,

2.2.2 What's Happening, Baby?

Med udgivelsen af *ta'* skete der i 1967 et opgør i dansk litteratur. Hans-Jørgen Nielsen bidrog i tidsskriftets første nummer med, hvad der siden hen er blevet kaldt *ta'*s manifest, artiklen "What's Happening, Baby?" Foruden et inkluderende syn på populærkulturen var artiklen et opgør med, hvad Nielsen mente var, konfrontationsmodernismens "individualistiske og psykologiserede"¹⁰⁸ menneske- og kunstneropfattelse, hvor kunsten var et middel til subjektiv erkendelse.

Nielsen plæderede i artiklen for en "ny æstetik" og "ny menneske- og samfundsoptfattelse", hvilket skulle komme til udtryk som "afpersonalisering, anonymitet, mekanik, materialefremmede spilleregler, formskabeloner, fladhed og monotoni."¹⁰⁹ Kunstens nye, anonyme, horisontale eller "flade" struktur medførte derfor, at kunstnerrollen skulle nedskrives.

Hans-Jørgen Nielsen præsenterede i samme forbindelse sit nu omdiskuterede begreb "attituderelativisme". Begrebet søger at vise, hvordan det moderne menneske ikke har en personlighedskerne, men i stedet skal opfattes som en flerhed af roller. Her var splittelsen og fremmedgørelsen ikke længere noget, der skulle begrædes, erkendes eller kritiseres. I stedet skulle man acceptere denne situation og søge nye muligheder.

I lyrikken skulle dette nye kunst- og menneskesyn blandt andet komme til udtryk i konkretpoesien, der er en digtning, som særligt koncentrerer sig om digtning som sproghandling. Konkretpoesien fokuserer på sprogets lydlige og grafiske sider fremfor de semantiske og referentielle. Derfor tildeles læseren en central placering i værket. Eftersom der ikke længere er nogen egentlige meningsholdepunkter i teksten, idet det semantiske ikke er så centralt som det materielle i sproget, kan der ikke udledes et værdihierarki af teksten, ud fra hvilket den kan betragtes. I stedet må læseren selv forhandle med nogle nye værdipunkter, som kan hjælpe til en forståelse eller oplevelse af værket.

I "What's happening, Baby?" talte Nielsen altså om et forandret syn på både menneske, sprog, kunst, populærkultur og omverden. Ifølge Tania Ørum var dette forandrede syn betinget af tidens teknologiske udvikling. Ørum hævder nemlig, at Nielsens attituderelativisme tog direkte udgangspunkt i teknologien, idet hun beskriver, hvordan

¹⁰⁸ *ta'* 1 1967, 3

¹⁰⁹ *Ibid.*, 1

[...] den fleksible, flerstrengede subjektoplevelse og den horisontale, stærkt visuelle virkelighedsopfattelse, hvor der ikke skelnes mellem højt og lavt, svarer [...] glimrende til den perceptionsform, medier som radio og tv introducerer og som informations-samfundets sansebombardement og *flow* af tekst- og billed-meddelelser kræver af individet.¹¹⁰

Inspiration fra medieguruen Marshall McLuhans (1911-1980) teser om, at "the medium is the message"¹¹¹, der betoner, hvordan teknologi ikke kun ændrer menneskets perceptionsformer, men i høj grad også ændrer de globale kommunikations- og magtforhold¹¹², blev derfor ligeledes en faktor i *ta*'s forståelse af den nye, konkrete poesi.

Teknologiens *flow* blev også overført til litteraturens formelle rammer. Både Hans-Jørgen Nielsen og Erik Thygesen kritiserede den kapitalistiske bogproduktion og den deraf følgende placering af kunsten i samfundet, mens en forfatter som Peter Laugesen (f. 1942), som også var tilknyttet *ta*' i de senere numre, via sine håndskrevne og håndsatte værker forsøgte at overskride bogformen og herved "forvandle enkeltværket til flydende, uafsluttet skrift."¹¹³

ta's forhold til teknologi kan altså forstås i sammenhæng med Huysens påstand om, at avantgardens projekt om at forene kunst og liv altid er betinget af den teknologiske udvikling.

2.2.3 Kunst – og generationskonflikt

"What's Happening, Baby?" refererer til Bob Dylans sang *Ballad of a Thin Man* fra 1965, hvor Dylan i omkvædet synger "You don't know what is happening, do you, Mr Jones?" Mr. Jones er borgeren, som ikke kan kapere den nye ungdomskultur og populærkulturens kvaliteter, og Mr. Jones blev hos Hans-Jørgen Nielsen derfor en metafor for "konfrontationsmodernisterne".¹¹⁴

¹¹⁰ Ørum 2009, 52

¹¹¹ McLuhan præsenterede dette begreb i værket *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964)

¹¹² Ørum 2001, 43

¹¹³ Tanken om strømmende tekst og nedbrydelse af værket kan relateres til Bürgers senere begreb om det avantgardistiske, uorganiske værk. (Ørum 2009, 343)

¹¹⁴ Ørum 2009, 306

Tania Ørum sammenfatter i *De eksperimenterende tressere* også *ta'*-gruppens program som et klart opgør med modernismen¹¹⁵, og hun beskriver endvidere, hvordan dette opgør medførte en kunst- og generationskonflikt mellem konfrontationsmodernisterne og gruppen omkring *ta'*. Ørum resumerer forholdet mellem *ta'* og konfrontationsmodernisterne som en modstilling og et opgør mellem modernisme og avantgarde, idet hun hævder, at:

[...] vandene skilles mellem modernister og avantgardister, idet modernismen satser på at løfte publikum op til kunsten, mens avantgarden mener, kunsten skal bevæge sig ned til hverdagen og ofte har stærke sympatier for både folkelig kultur og kulturindustriens masseprodukter.^{116, 117}

Herved understreger Ørum, at det er *ta'*'s indoptagelse af populærkulturen og hverdagen, der er en af de centrale distinktioner, som adskiller *ta'*-avantgarden fra konfrontationsmodernismen.¹¹⁸

Opgøret med modernismen er samtidig omdrejningspunkt for flere af teksterne i *ta'*. Særligt Erik Thygesen italesatte denne konflikt. I lederen til *ta'* 3 erklærede han, at *ta'* ”har haft den fornøjelse at være skydeskive i et par generationsvrisserier”.¹¹⁹ Thygesen uddybede herefter modsætningen mellem konfrontationsmodernisterne og *ta'* i sit essay ”ABERNE I JERUSALEM ZOO”. Her præsenterede Thygesen modernisternes kritik af *ta'* i form af litteraturkritiker Torbens Brostrøms vurdering i en anmeldelse af *ta'*. Brostøm hævdede her, at *ta'*'s projekt er fejlslagent, idet der

[...] i stedet for normer og idéholdninger optrænes en særlig sensibilitet, som påstås at være en åbenhed, men er en raffineret form for snæverhed, en mangel på evne til at se

¹¹⁵ Hans-Jørgen Nielsen har selv i sin antologi *Eksempler* (1968) kaldt konkretpoesien og attituderealismen for ”modernismens 3. fase”, og han lader dermed nyorienteringen indskrive sig som en fortsættelse af den danske ”modernismekonstruktion”, hvor konfrontationsmodernisterne altså udgør ”2. fase”, mens Hereticadigterne er ”1. fase” i dansk modernisme. (Jelsbak 2015)

¹¹⁶ Ørum 2009, 36

¹¹⁷ Denne opdeling mellem modernisme og avantgarde overtager Ørum fra den engelske litteraturforsker Richard Murphys værk *Theorizing the Avant-Garde* (1998)

¹¹⁸ Torben Jelsbak påpeger i artiklen ”Rifbjergs popmodernisme – og populærkultur som distinktion i 60’ernes avantgarde”, at det på mange måder var et paradoks, at det netop var Klaus Rifbjerg, der blev mål for *ta'*'s opgør med modernisme, idet Rifbjergs karriere i 1960’erne var tæt sammenvævet med fremkomsten af den moderne medie- og populærkultur. Fx agerede Rifbjerg både som journalist, debattør, filmskaber og revyforfatter. (Jelsbak 2015)

¹¹⁹ *ta'* 3 1967, 1

andet end sin egen smag, sit eget sprog, sin egen forestillingsverden som genuine. Thygesens forsøg på at klassificere kunst, kritik, mennesker, meninger, begivenheder som pop, camp, high camp osv. er streng taget en perverteret æsteticisme.¹²⁰

Thygesen brugte i sit essay Brostrøms vurdering til at fremføre sin påstand om, at Brostrøm og de andre "modernister" repræsenterer den "GAMLE MODEL". Thygesen abonnerede dog ikke på, hvad han kaldte "NY SKUDT I SKOENE MODEL", hvor finkulturen var blevet udvandet. I stedet beskrev han *ta'* som værende en del af "NY MODEL: INTERPLAY", hvor der ingen grænser var mellem populærkulturen, finkulturen eller det eksperimenterende, men alt kunne inddrages i kunsten.

Når Brostrøm nævner camp i sin vurdering, er dette henvendt til Thygesens artikel "CAMP TRÉCAMP POP" med undertitlen "et aktuelt kulturbillede" i *ta'* 1. I artiklen omfavner Thygesen fænomener som tegneserier, porno og pop-hitlister. Til at karakterisere den nye sensibilitet hos *ta'* anvender Thygesen netop begrebet camp. Selvom Thygesen ikke nævner Sontag, er teksten tydeligt inspireret af "Noter om "Camp"". "CAMP TRÉCAMP POP" har således samme manifestagtige karakter, idet Thygesen bruger danske og amerikanske populærkulturelle samtidsfænomener til at definere camp. Camp er for Thygesen fænomener, som kan optræde i popkulturen. Men fx er Keld and the Donkeys og Ghita Nørby ikke camp, men bare "ren pop". Teksten er altså karakteriseret ved jokes, ironi, skabeloner, ordleg og polemik, fx:

Camp er mere for camp er også camp og hvad der var camp bliver pop og hvad der var pop bliver camp og hvad der var alvor bliver skæg og hvad der var alvor bliver pop og hvad der var alvor bliver camp. Definition: Sentimental dyrkelse af det umiddelbart fortidige. Eksempel: Når Rifbjerg siger røv.¹²¹

Også her ses en drilskhed overfor modernismeforfatterne, som også rammer også Jess Ørnsbo, hvis ledere i *Vindrosen* ligeledes karakteriseres som camp. Af andre eksempler og definitioner på camp giver Thygesens blandt andet Batman, Peter Plys, Lubitsch-film, Rolling Stones (og særligt Mick Jagers amerikanske accent), Warhol, Valdemarsdag,

¹²⁰ Brostrøm, Information 1967, i *ta'* 3, s. 5

¹²¹ *ta'* 1 1967, 10

Marienlyst m.m. Alle disse fænomener dækker ifølge Thygesen over ”noget så smagløst, at det er charmerende.”¹²²

Teksten leger med hitlistens typografi, og er således flere steder udformet som lange oplistninger af kunst- og kulturprodukter/fænomener, som Thygesen definerer som camp. Thygesen laver blandt andet en aktuel hitliste over de største camp-numre, hvor førstepladsen indtages af ”Sonny og Cher, deres arrangementer, tekster (”Bang-Bang”), dragter”.¹²³ Ved at inddrage porno vil Thygesen samtidig vise, hvordan ”camp er skægt, fordi camp er vulgært fordi camp er simpelthen alt for meget af det gode”.¹²⁴ Thygesen afslutter teksten med helt nøjagtigt at definere camp som ”Det danske nytår”, BT og Poul Borum som kunstanmelder.¹²⁵ Som Thygesen selv angiver i tekstens undertitel, kan teksten netop læses som et aktuelt bud på det differentierede kulturforbrug, som både omgav og prægede de populærkulturinteresserede forfattere og kunstnere omkring *ta’*.

2.3 Analyse af Jørgen Leths kunstneriske praksis som eksempel på *ta’*’s æstetiske strategier

I det følgende vil jeg se nærmere på Jørgen Leths kunstneriske praksis som medlem af *ta’*. Inden jeg vil foretage en længere læsning af *Sportsdigte*, vil jeg kort kaste et blik på Leths *Det perfekte menneske*.

Leth arbejder i *ta’* 3 med reklamens æstetik, når han lancerer planen for sin kortfilm *Det perfekte menneske*.¹²⁶ Her hedder det, at filmen er en model for det perfekte menneske ”[...] skabt på vore ønskeforestillinger som de er udtrykt på forskellig vis i vores hverdag, især i reklamen.”¹²⁷ Planen for kortfilmen er bygget op omkring et par. Leth skriver som indledning til projektet: ”Et smukt ungt par fungerer som demonstrationsobjekter. Vi skal se på, hvordan et menneske blir’ dygtigere til at leve. Det hele foregår i et lyst demonstrationslokale.”¹²⁸ Parret skal observeres antropologisk, og det er vigtigt for Leth, at dette sker ”uden ironi”. Leth hævder endvidere, at: ” [...] dette er ikke en satirisk film, det er

¹²² *ta’* 1 1967, 9

¹²³ *Ibid.*, 11

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Filmen havde premiere 14. Juni 1968.

¹²⁷ *ta’* 3 1967, 18

¹²⁸ *Ibid.*, 18

derimod en instruktiv film, vi skal se på, hvordan det perfekte menneske skabes og lever.”¹²⁹

I filmen vil Leth altså omfavne det ophøjede ønskeunivers, som reklamer ofte fremstiller. Personerne i filmen skal altså være smukke, og der er dermed et overvejende fokus på det helt glatte, hvor overflade betyder alt. Filmene skal nemlig vise ”drømmen om den fuldendte nutidstilværelse udtrykt i en slags glansbilledemodell, hvis skønhed ikke skal forstyrres af meninger, postulater eller andet nævenyttigt.”¹³⁰ De skønhedsidealere, som filmene viser, er idealere, som også findes i samfundet, og derved vil Leth altså med sin film vise, hvordan reklamen er en uomtvistelig del af det moderne menneskes liv – både som fuldstændig integreret element og som medskaber af menneskets drømme og idealere.¹³¹

I det følgende vil jeg blive ved Leths arbejde med at portrættere overflade, idet jeg nu vil kaste et længere analytisk blik på hans digtsamling *Sportsdigte*.

2.3.1 Analyse af *Sportsdigte* (1967)

I *ta' 1* udkom Leth med digtet ”NAVNESTYKKE”, der kan ses som en slags grundmodell for *Sportsdigte*. Ligesom Andy Warhol bruger Leth kendisser i sin kunst. I ”NAVNESTYKKE” indgår mediekendisser fra både sportens og filmens verden som materiale i digtet, herunder Ole Ritter, Simon Spies, Marlon Brando og også Jørgen Leth selv.¹³² Når digtet har fået titlen ”NAVNESTYKKE”, understreger det, at disse oplistede navne ikke er andet end navne. Der er intet bag navnene, da disse navne blot er ord som alle andre ord. Navne har ingen semantisk betydning. Leth udnytter altså, at ord bare er ord, og ved at sætte kendisnavnene i uvante sammenhænge, viser Leth, hvordan vi har en fælles bevidsthed, der knytter sig til kendte personer. Inspirationen fra den amerikanske popkunst er derfor tydelig, når Leth i digtet dyrker overfladen og det billedskabte i stedet for den dybe mening.

¹²⁹ Ibid., 18

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ørum 2012, 192

¹³² *ta' 1* 1967, 9

Denne æstetik ses også i *Sportsdigte*, som Jørgen Leth udgiver på Gyldendal i 1967. Her befinder vi os mest i sportens verden, og de fleste digte handler om cykelløb, men også bordtennis og fodbold indgår i digtsamlingen. Digtenes relation til sport tydeliggøres samtidig i parateksten. Bogomslaget er designet af Per Kirkeby, og forsiden er et foto af et cykelfelt på landevejen i sorthvide farver. ”SPORTSDIGTE” er skrevet med hvid tekst med sort omrids, og Jørgen Leths navn er skrevet stort med grøn under cykelfeltet. Bagsiden viser Kirkebys malede konturer af cykelfeltet. Konturerne er små og cykelfeltet er skubbet helt i baggrunden nederst. Parateksten peger på en dobbelthed i digtsamlingen: Sportsdigtene handler både om de empiriske, autentiske cykelryttere, og samtidig er digtsamlingen en kunstnerisk og mytisk bearbejdelse af disse fænomener. På bagsidens tekst står der:

SPORTSDIGTE handler om sportens mennesker og mytologi. Det er også digte om sejr og om nederlag, om triumf og om skuffelse, der er reportage og analyser, der er pral og selvransagelse, der er hyldest og hån, der er desillusion og drøm. De store enere, sportens ejendommelige helteskikkelser, er et hovedtema i Jørgen Leths nye bog, men også holdånden, opofrelsen, kammeratskabet – og kærligheden – kommer til udtryk i disse meget åbne digte, som forfatteren selv kalder ”et forsøg på en eksaktbeskrivelse af hvordan man bliver dygtigere til at leve.”¹³³

Teksten er skrevet i en anmelderagtig prosa, formentlig af Leth selv. Den er en kategorisk opremsning af digtsamlingens emner, og lyder som en anmeldelse af en ny Hollywood-film – ikke som en ny digtsamling udgivet af Gyldendal. Teksten er konstaterende og beskrivende, og samtidig parodisk og distanceret til den poetiske tradition. Den understreger derved hele den metatekstuelle form, som er gennemgående videre i digtsamlingen.

Som tidligere bemærket hævder Hal Foster, at 1960’ernes popkunstnere som fx Warhol og Lichtenstein bruger malerkunsten til at reflektere over populærkulturen, idet malerkunsten er den mest traditionelle, ”finkulturelle” kunstform og dermed den form, som synes at være længst væk fra pop- og medieverdener. Samme udgangspunkt har Leth, der anvender lyrik, som er den sproglige genres ”fineste” udtryksform, til at undersøge et populærkulturelt emne. *Sportsdigte* fremstår ligesom Warhols værker dermed nærmest som en metakunst. Der er altså en distance mellem temaet ”sport” og genren ”lyrik”, men via denne distance kommer der et nyt rum i kunsten, som kan ses som en

¹³³ Leth 1967, bagside

hybriditet, hvor genren lyrik gør det muligt at undersøge sportens væsen. Fx i digtet ”Det skete ved Ballerup”, her s. 28:

Fausto coppo kom ikke alene hjem/ men han havde virkelig kørt et løb/ som ikke var hans på sin egen måde,/ nu lod han de andre om resten/ opgav at deltage i spurten, og/ man ser på fotografiet fra opløbet

steenberghen og kübler spurte/ mens fausto coppo spænder sine tåremme af og langsomt triller efter de andre/ som en mand der har været med/ i et forkert løb

Fausto coppo var ikke til stede/ da de trak regnbuen på van steenberghen,/ nogen havde set ham køre til omklædning.¹³⁴

Digtet er en personlig, men nøgtern beretning om Fausto Coppi, digterjegets store helt, og hans nederlag i et cykelløb i Ballerup. Det er et digt, der kun omhandler nogle ganske få minutter. Datidsformen og det fotografiske mellemlid skaber samtidig en distance til situationen. Sproget er enkelt, og digtet kan læses som en overfladeberetning om rytteren Fausto Coppi, der er jegets entydige fokus, selvom denne ikke vinder.

Sproget i digtsamlingen er præget af sportens terminologi, hvilket antydes i sætninger som ”opgav at deltage i spurten” og ”mens fausto coppo spænder sine tåremme af”. Gennem sporten får det poetiske sprog i digtet altså en ny klang. De to kategorier sport og lyrik ”forstyrres” nu, hvilket muliggør et nyt, mere åbent syn på populærkulturens (her sportens) dramatiske potentiale. Samtidig åbnes der for en ny tolkning af den poetiske genre, som Hans-Jørgen Nielsen som nævnt beskriver som en ny sensibilitet. ”Sportsdigte” er dermed ikke kun titlen på værket, men en ny genrebetegnelse, der netop indfanger dette nye rum i kunsten.

Som bemærket er det særligt Fausto Coppi, som er jegets store helt, fx når det i digtet ”Fausto Coppi” hedder: Fausto Coppi/ var et fantastisk menneske/befandt sig bedst helt alene// Når han kørte i bjergene/ kunne ingen følge ham, han/ var et fantastisk menneske.¹³⁵

¹³⁴ Leth 1967, 28

¹³⁵ Ibid., 35

”Billedet” af Fausto Coppi bliver her så at sige ”trukket ud” af populærkulturens sfære, hvorefter jegfortælleren stille og roligt beskriver ham uden figurativt sprog. På denne måde bliver billedet af Fausto Coppi sat ind i eller ”indrammet” i kunsten, hvilket medfører en æstetisering af et populærkulturelt fænomen, idet han hos digterjeget bliver ophøjet til en mytisk figur i kunsten. Som Foster beskriver, hviler menneskets selv- og verdensforståelse i de billeder, der bliver skabt i fx kultursfæren. Man kan derfor hævde, at der hos Leth sker en genopdagelse eller ny sansning af virkeligheden i kunsten.

Denne effekt er også kendt som defamiliarisering, og kan ses i sammenhæng med Fosters begreb homo imago. Homo imago er netop ikke kun en genstand for kulturel repræsentation, men i stedet er det Fosters pointe, at vi alle er kodedesignere af vores eget billede. Når Leth undersøger og æstetiserer Fausto Coppi, viser Leth således, hvordan myter kan skabes ved hjælp af en billedkultur. Idet han så åbnelyst peger på mekanismerne, er det på en måde derfor også en slags afmytificering af eller en leg med disse former for konstruktioner. Derfor kan man tale om, at Leth både mytologiserer og afmytologiserer Fausto Coppi i digtet.

Søgen efter identitet

Flere af digtene i *Sportsdigte* tager udgangspunkt i digterjegets oplevelse af sig selv som aktivt handlende. Dette ses i digtsamlingens første digt ”Rundstrækning”:

Jeg kører på landevejene/ det sker at jeg ser mig selv/ køre på landeveje som er forbundne kar/ det samme landskab flyder ud/ som mælkede tåger uden for landevejenes/ endeløse spor, og de samme mænd udefra/ står/ vagt ved hvert hjørne af verden/ med de samme røde flag til at vise vej

Her kommer vi, de store kørere i verden/ jeg midt i feltet med rolige øjne,/ vi kender hinanden på denne rundstrækning/ som vi igen er kørt ud på/ vi kører rundt og blir aldrig færdige/ med at forsøge at splitte feltet/ stikke af, indhente, rykke på bakkerne./ jeg mærker mit hjerte stampe uforstyrret/ jeg må stadig ikke miste det tråd/ som vil bære mig længst/ det sker at jeg pludselig ser mig selv/ som en del af de store kørere i verden/ det sker når landevejene/ længselsfuldt løber over hinanden/ og lukker sig som en cirkel.¹³⁶

¹³⁶ Ibid.,7

Første verselinje er en konkret betragtning af et jeg, der kører på cykel. Men allerede i andet vers oplever dette jeg, at idet det er handlende, bliver verden en forlængelse af dets selv. Digtet beskriver nu en menneskelig oplevelse af et univers, hvor subjekt og objekt i den konkrete sportslige oplevelse nærmest står lige; tågen gør det umuligt at skelne. Forholdet mellem jeget og omverdenen fremstår dermed flydende. Jeget bliver herefter en del af et samlet cykelfelt, og er her styret af spillet, og vi bliver derfor introduceret til cykelløbets særlige taktik. Inddragelsen af spil og taktik var som sagt et af *ta*'s program-punkter, og her fungerer dette som omdrejningspunkt i digtet. Beskrivelsen af relationerne mellem cykelrytterne er overfladiske og kølige.

Herefter flytter digtet sig ved netop at markere et skel mellem jeget og de andre personer i verden, og afslutningsvist identificerer jeget sig med rollen som cykelrytter, og træder nu ind i den mytologi, hvor jegets store helte optræder. Som det ses, bevæger digterjeget sig altså på flere niveauer. Subjektet i digtsamlingen følger Hal Fosters definition af pop-kunstens subjekt, idet det går fra at være fladt og fraværende, nærmest overfladisk, til dernæst at skabe en intens forbindelse til tilværelse, omverden og ikoner. Samtidig møder man altså et jeg, som forsøger at handle inden for cykelløbet eller spillets rammer og identificerer sig selv i rollen som cykelrytter.

Som digtsamlingen skrider frem, bliver jeget dog opmærksom på, hvordan det kan iscenesætte sig selv, og jeget kan nu bevidst til- og fravælge sine roller og rekvisitter ud fra idéen om, at dette skaber identitet.

Digtet "Mit navn" kan læses som en eksempel på dette attituderelativistiske subjekt. De første to vers i digtet hedder "Mit navn er Leth/ Jørgen Leth"¹³⁷, hvilket refererer til James Bonds kendte kliché. James Bond er manden, der kun eksisterer i kraft af sine forklædninger, relationer og helteskikkelser, og hans identitet er således bygget op omkring overflade. Samme definition kan også bruges på "Jørgen Leths" identitet. Videre i digtet hedder det: "Dette ansigt er mit/ disse skuldre/ disse panerede knæ/ det er alt sammen mit".¹³⁸

¹³⁷ Ibid., 59

¹³⁸ Ibid.

De enkelte kropsdele beskrives her selvstændigt, og de er dermed udskiftelige. Leth viser, hvordan jeget ingen fast kerne eller centrum har, og digtet bliver derfor et billede på det spaltede og opløste jeg. Jegets identifikation med popkulturen kan samtidig relateres til Fosters definition af popkunst, hvor efterkrigstidens subjekt i større grad identificerer sig med de roller, populærkulturen tilbyder. Popkulturen tilbyder nemlig uendeligt mange attituder at spejle sig i, hvilket i digtet medfører en naturlig leg med roller og identitet.

Som jeg bemærkede tidligere i min gennemgang af Fosters teori, sker der i popkunstens bearbejdning af billedkulturen et skift i kunstnerens status. Denne afmytologisering af skaberrollen gælder også hos Leth. Når Leth bringer sit eget navn ind i digtet, sættes der spørgsmålstegn ved, hvad der er fiktion og hvad der er fakta. Det er derfor for det første umuligt at afgøre, hvilken Leth, der er skaber af digtet, og hvilken, der indgår i digtets fiktive univers. For det andet sker der en nedbrydning af kunstner-/forfatterrollen, idet navnet ”Jørgen Leth” optræder som et navn på lige fod med et populærkulturelt produkt/navn som fx James Bond (jf. også digtet ”NAVNESTYKKE”). Således afviser Leth forestillingen om kunsten som erkendelsesmiddel. Popkunstneren Leth er ikke en romantisk skaber, hvis digt skal skabe ny erkendelse.

Denne flerstemmighed, hvor udsigelsesinstansen står i et interaktionsforhold til og er påvirket af andre sociale kontekster, defineres af professor Peter Stein Larsen som interaktionslyrik. Interaktionslyrik er karakteriseret ved, at det poetiske subjekts autoritet anfægtes og derfor kan Leths digte, i tråd med *ta*'s projekt, læses som et opgør med centrallyrikken, der er en beherskelsesnorm, som hører under modernismen.¹³⁹

Leths dekonstruktion af sproget

Forståelsen for identitet er gennemgående for digtsamlingen. I digtet ”Min påklædning” er jeget nu blevet sin attituderelativitet bevidst, hvorfor også digtenes form opløses, og i det parallelle digt ”Min påklædnink” begynder også sproget at opløse sig selv.

”Min påklædning” er en beskrivelse af jegets overvejelser og ritualer, når det gælder tøjvalg i forbindelse både træning og kamp. Sproget har i digtet ændret karakter til nu at være prosadigte, som ikke er skrevet på vers:

¹³⁹ Stein Larsen 2013,11

Jeg lægger vægt på at møde velklædt til åbne stævner og holdkampe. Til holdkampe giver farverne jo sig selv, men derfor kan man godt pynte lidt på det fx med langskaf-tede og rene hvide sokker og elegante tyndsålede gummisko. Jeg har altid et smukt frottéhåndklæde med, afstemt efter dragtens farver.¹⁴⁰

Der er nærmest en dekadent overlegenhed og nydelse i den måde, digerjeget udvælger sit sportstøj på, og der fokuseres således kun på den konkrete overflade og stil. Det handler om at style sportstøjet, så det passer til jegets identitet. Detaljeorienteringen fremstår seriøs, men på grund af sirligheden knækker den over og bliver nærmere komisk.

Hos Foster hedder det, at pop befinder sig midt imellem det repræsentative og det abstrakte. Netop denne modsætning afspejles i forholdet mellem ”Min påklædning/Min påklædnink”. Hvor sproget i ”Min påklædning” er let, konkret og beskrivende, er den semantiske betydning helt nedbrudt i ”Min påklædnink”. ”Min påklædnink” parafraserer ”Min påklædning”, hvilket medfører, at den glamourøse overflade bliver ødelagt, her: ”Tlætrækæbræxæu næ ræ fæbæluækæx frænæfæmæuæxi”.¹⁴¹

Sportsdigtes opløsning af en fast identitet medfører her altså en opløsning af sprog. Ordene er derfor meningsløse, det eneste, man kan sige, går igen, er bogstaver som ”æ” og ”x”, og det bliver herved umuligt for læseren at få det til at give mening, endsige at udtale det. Det er derfor umuligt at skabe billeder eller sammenhænge på baggrund af sproget. Det er ingen bagvedliggende mening – sproget er kun overflade. Hvor ”Min Påklædning” handler om det nydelsesfulde, bliver effekten af ”Min påklædnink” en decideret afsmag.

Parallellen mellem de to digte er altså – i tråd med attituderelativismen – dyrkelsen af stil og overflade og dermed en nedbrydelse af en dybere identitet eller mening. Hos Leth kan sprog og identitet derfor ikke adskilles. Leth viser, hvordan identiteten skabes gennem sproget. Når man destruerer identiteten, destrueres også sproget. Man kan med Fosters begreber dermed læse digtet som en undersøgelse og dekonstruktion af forskellige kulturelle konstruktioner, herunder individets selvforståelse og sproget.

Opsummerende kan man ved brug af Fosters begreber placere *Sportsdigte* i spektret og modsætningen mellem distance og immersion og nydelse og afsmag. Der er en afstand hos Leth, der gør, at digtene fremstår stileret og ikke-naturalistiske. Det er samtidig det

¹⁴⁰ Leth 1967, 57

¹⁴¹ Ibid., 57

konstruerede, der skaber en nydelsesfuld æstetik, og læseren kan igennem en afstand eller en æstetisering af genkendelige fænomener få ændret sit syn på det velkendte.

Leth leger altså med den konstruerede overflade og distance, hvilket gør, at man som læser bliver involveret i teksten, da det er læserens evne til at lege med og skabe mening og billeder af de konstruktioner, der er medvirkende til at skabe mening. Hermed kan *Sportsdigte* læses i relation til 1960'ernes amerikanske popkunst. Inspirationen fra Warhol og co. insisterer Leth også selv på, når han i bogen *Det uperfekte menneske* hævder, at hans rødder ”kunstnerisk er hos John Cage, Warhol og hele den eksperimenterende kunst i 60'erne og 70'erne [...] Altså absolut efter modernismen”.¹⁴²

Sportsdigte skal derfor læses i sammenhæng med Huysdens påstand om, at den tidligere 1960'er-postmodernisme var et opgør med modernismens adskillelse af forfatter og læser, hverdag og kunst og finkultur og populærkultur. I den optik er *Sportsdigte* en del af den postmodernistiske æstetik og sensibilitetsopfattelse, der i dansk litteratursammenhæng har været med til at ændre kunsten og litteraturen.

2.4 Opsummerende om tresseravantgardens brug af det populærkulturelle

I dette kapitel har jeg påvist den sensibilitet, der er mellem subjekt og omverden hos tresseravantgarden og *ta'*. Den medieteknologiske udvikling har inspireret til en attituderelativisme, der påstår, at individet ikke længere besidder en fast identitetskerne, og i kunsten medfører dette en naturlig undersøgelse af det overfladiske og det anonyme. Både sprog og identitet undersøges dermed som konstruktioner. Når alt er konstruktion, findes der således ingen ”kunstens aura”. Populærkulturen bruges derfor som en måde at skabe klang og sensibilitet i sproget på og samtidig opdages, opleves og udforskes virkeligheden på en ny og legende måde. Ligeledes inddrages camp og pop som del af en postmodernistisk strategi, der handler om at frigøre litteraturen fra hierarkisering og kategorisering.

¹⁴² Leth 2009, 715

Kapitel 3: 2010'er-generationen

I dette kapitel retter jeg nu blikket mod 2010'er-generationen. Jeg lægger ud med en analyse af Caspar Erics *7/11* (2014), herefter en analyse af Olga Ravns *Mean Girl* (2014) og slutteligt en analyse af Victor Boy Lindholms *GULD* (2014). Som sagt vil analyserne af de tre værker foretages gennem en sammenligning med *ta*'s æstetiske bestræbelser.

3.1 Caspar Erics *7/11*

Caspar Eric (f. 1987) udgav digtsamlingen *7/11* på Gyldendal i august 2014 under stor mediebevågenhed. Både Dagbladet Information, Berlingske og Politiken skrev artikler om Caspar Erics position som talerør for den "internetgeneration", der er vokset op med Youtube, Facebook og Twitter som uundgåelige dele af hverdagen samt *7/11*'s brug af popreferencer og brands, fx Medina, *Hunger Games*, Miley Cyrus, Kanye West, Vanilla Coke og MacBook.¹⁴³ Med denne massive interesse syntes Eric næsten selv at få status som de popstjerner, der optræder i hans tekster.

Flere af de efterfølgende anmeldelser beskrev *7/11* som noget nyt og som en generationslitteratur. Lilian Munk Rösing skrev fx i Politiken: "Okay, så er digtsamlingen her fra generation hashtag, generation download, generation webcam, generation iPhone, generation wtf snapchat, generation megabytes, generation babybites"¹⁴⁴, mens Berlingskes Jørgen Johansen under overskriften "Det her er noget af det mest tidstypiske længe" hæftede sig ved bogens portræt af en ung mands søgen efter identitet og kærlighed med Iphonen og sociale medier ved sin side som en livsnerve.¹⁴⁵ Med disse anmeldelser blev der dermed lagt op til, at *7/11* skulle analyseres som et samtidsfænomen.

Eric har udgivet tre værker på forlaget AFV Press, hvor brugen af popkultur og de tidstypiske digitale referencer ligeledes er gennemgående. Sideløbende med udgivelserne har Eric publiceret korte poesitekster, videoer m.m. på sin Tumblr (dageivoresliv.tumblr.com) og på sin Twitter. Flere af teksterne i *7/11* var allerede udkommet på Erics Tumblr, før de blev udgivet som samlet bog hos Gyldendal.

¹⁴³ Se berlingske.dk (1), information.dk (4) og Andersen 2014

¹⁴⁴ politiken.dk (1)

¹⁴⁵ berlingske.dk (2)

Populærkultur som identitetsmarkør

Når det giver mening at læse *7/11* i forhold til tresseravantgardens og *ta's* æstetiske projekt, skal det naturligvis ses i sammenhæng med Erics ambition om at inddrage massemedier, hverdagsliv og populærkultur i sine digte. Dette kommer for det første til udtryk i sprogets upræcise formuleringer ("eller noget" og "osv") og også i brugen af amerikaniseret slang ("fuckd" og "sweet"), der kendetegner det sociale, ungdommelige, hverdagsprog, hvilket gør, at man kan betragte *7/11* som en slags uformel poesi. For det andet i måden, hvorpå digterjeget tolker sig selv gennem sit forbrug af mad, musik, film og brands.

7/11 indledes med digtet "inventar", der er en alfabetisk liste over de elementer, der optræder i digtsamlingen, fx: "dj, drake, en person, fakta, facebook, faxe kondi, felix baumgartner, fredag, gauloises, gif-fil, girl, gmail, google earth".¹⁴⁶ Måden, hvorpå elementerne optræder, signalerer en nonhierarkisk organisering af de ting, der omgiver digterjeget, idet den eneste hierarkisering af elementerne er den alfabetiske. Digtet lægger op til, at det kan læses som det samtids- og popfænomen, førnævnte avisartikler kredsedede om. Caspar Eric er altså helt bevidst om og måske ironisk omkring, hvordan et digt eller en opremsningsliste som "inventar" kan gøre digtsamlingen sensationel og vedkommende som noget nyt i dansk litteratur.

"inventar" er en slags ramme for hele digtsamlingen, idet elementerne bliver nødvendige i fortællingen om digterjegets oplevelser og i beskrivelsen af sig selv. Videre i digtsamlingen optræder populærkulturen som elementer i digterjegets skildring af dagenes tomgang, hvor den ene fest eller tanke afløser den anden, hvilket gengives i den måde, hvorpå tekststrømmen konstant afbrydes af linjeskift. Det er jegets selvbevidsthed, der bærer sætningerne frem, og de mange tanker tager udgangspunkt i jegets registreringer af de ting, der omgiver det. I digtsamlingens begyndelse lyder det således:

jeg vågner alene i sengen/ ved siden af et halvspist pizza slice/ og en tom vanilla coke/
og jeg har nike-sneakers på fødderne endnu/ hvilket giver en spasseragtig følelse/ at
have en krop som ingen hjælper af med skoene/ i sengen der kan føles som en forladt
wrestling-arena/ via al den tomme plads/ som jeg prøver at give en eller anden værdi/

¹⁴⁶ Eric 2014, 10

fx værdien ved at kunne spise en pizza/ og onanere helt sindssygt/ og se film i sengen/
indtil macbooken går ud¹⁴⁷

Jeget registrerer en verden omkring sig, der udspiller sig her og nu. Den poetiske rytme er konsekvent i de naturlige overgange fra hovedsætning til bisætning, ved adverbier og ved konjunktioner. På grund af enjambementerne udvides og ændres billederne, sammenligningerne og tankerne konsekvent fra linje til linje og skaber derved en konstant fremgang, en slags fragmenteret, jappende stream of consciousness. Med sammenligningen – ”sengen som en tom arena” – skabes en trist stemning, og jeget fremtræder ensomt mellem de mange brands, der omgiver det. Et gennemgående tema i *7/11* er også det forliste kærlighedsforhold med digtenes ’du’, (eks-)kæresten Frida.

Versene ”som jeg prøver at give en eller anden værdi/ fx værdien ved at kunne spise en pizza” fortæller, at selvom digterjeget måske forsøger at tilskrive noget en værdi, sker det ikke, fordi han kun indtager en registrerende plads i digtet, og samtidig afholder hans triste og forladte tilstand ham i at kunne se nogen værdi i det beskrevne scenarie.

Den manglende brug af versaler understreger det nonhierarkiske syn på genstandende omkring ham, hvilket som bekendt også var en strategi hos *ta’*. Ligesom hos *ta’* sker der en nivellering af de beskrevne fænomener: Jeget indgår i et samlet netværk bestående af Nike, cola, pizza, tømmere, porno, poesi og følelsen af forladthed. Populærkulturen, jegets sansninger, småhandlinger og små dybsindigheder får altså lov til at indgå i teksten på samme niveau og med den samme styrke.

Popfænomenerne bruger jeget for at kunne redegøre for sig selv og sin virkelighedsforståelse. Dette harmonerer med Birminghamskolens karakteristik af (populær)kultur, hvor anvendelsen af kulturprodukter beskrives som en måde at tilegne sig identitet på. Den kulturelle signifikans, som fx Vanilla Coke har, inddrages strategisk, for at jeget kan fortælle om sig selv, hvad han kan lide og om sin virkelighed, og hermed bliver portrætteret af jeget nærmest dokumentarisk i beskrivelsen af dets hverdag og forbrug. Samtidig bliver inddragelsen af Vanilla Coke en genremærke, der placerer forfatteren Caspar Eric som en popdigter.

¹⁴⁷ Ibid., 15

Traditionen for at inddrage industrielle produkter i kunsten startede som bekendt hos den historiske avantgarde og blev videreført i efterkrigstidens popkunst. At cola i flere årtier har været et symbol på popkultur, skyldes Andy Warhol, der brugte cola i sin kunst i over fire årtier. I samme forbindelse formulerede Warhol, at det gode ved USA var, at alle drak Coca Cola – både de fattige og de rige, præsidenten og Liz Taylor. Den Coca Cola, den rige drak, havde ikke mere værdi end den Coca Cola, som den hjemløse drak.

At inddrage Coca Cola i kunst kan i denne optik ses som et demokratisk projekt, samtidig med, at colaen er et ikon for den moderne, globaliserede forbrugskultur. Cola er et fælles referencepunkt, hvilket blandt andet skyldes brandets genkendelighed og tilgængelighed. Når cola indgår i *7/11*, forbliver er det altså en videreførelse af brandet i popkunsten. Dog er den ukommenterede reklameæstetisering af produkter, der var central for popkunstnere som Warhol og *ta'*-redaktionsmedlemmer som Jørgen Leth og Per Kirkeby, forsvundet hos Eric. Hos Caspar Eric bruges varerne i stedet som en æstetisk strategi til at fortælle om sig selv.

Flere steder i *7/11* identificerer jeg sig direkte med popkulturens kendisser, fx på s. 105:

men det gør ikke melankolien bedre eller mindre/ når jeg har det sådan her/ som kanye west fx har det/ på alle billederne på <http://sadm Kanye.tumblr.com/> altså på alle fucking billederne/ som i følelsen af at være kanye west på alle billeder samtidig¹⁴⁸

Jegets depressive identifikation med den amerikanske rapper Kanye West kan betragtes i sammenhæng med Hal Fosters begreb om homo imago. Den registrerende stil i digtsamlingen fremstår nærmest filmisk, idet hvert linjeskift skaber et nyt billede, og jeget eksisterer i kraft af de billeder, som bliver skabt i digtene og gennem identifikationen med popkulturelle produkter og kendisser. Hermed bliver billedskabelsen altså en del af digterjeget. Populærkulturen optræder dermed i kraft af dens evige tilgængelighed som et referencemæssigt kraftpunkt, hvorfra alle følelser træder frem. Jeget og dets omgivelser sammensættes af kulturens roller og mønstre. Dermed kan der spores en tydelig forbindelse mellem Jørgen Leths overfladejeg i *Sportsdigte* og det jeg, der optræder i *7/11*.

¹⁴⁸ Ibid., 105

Ligesom i *Sportsdigte* sker der i *7/11* en leg med popkulturens konstruktioner og fiktioner, idet digtene viser, hvordan populærkultur kan være en stabil og evig tilgængelig følgesvend i digterjegets hverdag: Her er altid en sang, der frembringer sorgfulde følelser, en film at se eller en kendis at identificere sig med, hvilket har den effekt, at autentiske følelser flyder sammen med, så at sige, konstruerede følelser. Gennemgående i digtsamlingen er derfor den konstante bevidsthed om, hvordan jeget gerne vil tage sig ud. Popkulturens facade og overflade afspejles således i jegets performative handlinger – ikke mindst på de sociale medier.

Det online liv vs. den konkrete krop

Digterjegets registrerende og observerende plads kan som nævnt sammenlignes med Jørgen Leths antropologiske og konstaterende stil. Caspar Eric refererer også direkte til Leth, her side 94:

jeg har en konkret krop/ og den sidder lige her/ og græder fx/ her græder den konkrete krop/ her vil den konkrete krop ødelægge dig/ selvom den bedste måde at ødelægge dig/ ville være slet ikke at skrive noget/ her har den konkrete krop tastet med fingrene/ samlet i den hårdeste knytnæve jeg kunne/ men hvad kan du bruge det til/ når du godt ved/ at jeg bare vil ha du synes jeg er smuk/ omg jeg ved det ikke/ jeg mener bare/ fint nok overfladejeg/ fint nok performative ærlighed/ som jeg aldrig kommer ud af/ uanset hvor radikal jeg forsøger at være/ i facebookopdateringer osv¹⁴⁹

De fem første vers i dette citat er en direkte reference til Leths *Det Perfekte Menneske*. Her er Leths udgangspunkt netop den passive observation af andre mennesker som krop og overflade. I overstående digt vender *7/11*'s jeg dog dette observerende blik mod egen krop. Hvor Leths film er funderet i en reklameæstetik og vil beskrive drømmen om den fuldendte tilværelse udtrykt som et glansbillede, hvor skønhed ikke skal forstyrres af mening¹⁵⁰, udarter de fænomenologiske betragtninger hos Caspar Eric sig til selvanalyse af hans ambivalente følelser for duet og sin egen fremtoning i verden.

Denne selvbevidsthed synes at være fordret af digterjegets brug af de sociale medier. Forsøget på at redegøre for sine egne følelser og på samme tid dette konkrete, distancerede blik på sig selv bliver i digtet sidestillet med den diskrepans, der er mellem den

¹⁴⁹ Ibid., 94

¹⁵⁰ *ta' 3* 1967, 18

konkrete krop, det rigtige menneske og det online menneske. Det online menneske kan på de sociale medier fremstille sig selv som den ”æstetiske overflade”, Leth ønsker at portrættere i *Det Perfekte Menneske*. Facebook og Instagram kan vise et glansbillede af det levede liv, og de sociale medier hjælper med at forskønne billeder gennem adskillige billedfiltre. Jørgen Leths drøm om det perfekte menneske kan altså i dag blive virkeliggjort på internettet.

Hermed bruger Caspar Eric altså Leths æstetik fra *Det Perfekte Menneske* til at undersøge den overfladekultur, som moderne teknologi i visse henseender har medført, men der ligger i Erics digte også en afvisning af Leths dyrkelse af denne konstruktions- og overfladeæstetik. Når jeget hævder ”fint nok performative ærlighed/ som jeg aldrig kommer ud af/ uanset hvor radikal jeg forsøger at være/ i facebookopdateringer osv” foregriber der en bevidsthed om, at den, man gerne vil fremstå som, bliver selve måden at være i verden på. Hos Caspar Eric er der således en sorg og melankoli over ikke at kunne bryde med sin overfladeperformativet.

Selvanalysen er samtidig et forsøg på at ville fremstå ”ærlig”, men digterjeget oplever, at den performative og selviscenesættende ærlighed er et vilkår i denne socialmedierede verden. Flere steder giver digterjeget også udtryk for kun at eksistere i kraft af dets online liv; tanker bliver postet på Facebook eller Instagram som et vidne om, at jeget og duet eksisterer. På denne måde skabes et spændingsfelt mellem et konstruktionsoverfladejeg og det jeg, der er bevidst om, at dette overfladejeg ikke stemmer overens med det virkelige jeg.

Man kan derfor tale om, at digtene i *7/11* undersøger, hvordan man i en rudimentær verden kan mærke kærlighed og intimitet – eller i hvert fald det ”at have det intimt fra en sikker distance”.¹⁵¹ Denne ”intimitet fra sikker distance” skal forstås i måden, hvorpå jeget udtrykker sine følelser for duet på de sociale medier gennem fx videoer, lyd, ved at slette ting og andre online handlinger, fx her side 34:

jeg har lige slettet dig/ fra et helt fotoalbum/ hvilket virkelig burde få dig til at skrive/
eller bare sende en besked med et link fx/ til den nye miley cyrus-video/ der lige er

¹⁵¹ Eric 2014, 87

blevet offentliggjort på youtube/ jeg føler bare at jeg sidder/ og skifter demonstrativt/ mellem online-og offline-status¹⁵²

Jeget er afhængig af, at dette du skal være tilskuer i hans liv. Popikonet Miley Cyrus forbindes derfor med noget intimt og trygt, idet det er Miley Cyrus-videoen, der kan forbinde digterjeget med duet. Igen bliver popkulturen et bindepunkt i forholdet mellem digterjeget og duet – et fælles referencepunkt, hvorigennem jeget kan påkalde og omfavne deres forhold.

Den teknologiske erfaring optages i kroppen

Den teknologiske erfaring har med dens indflydelse på jegets identitet også indflydelse på 7/11s litterære sprog. Som beskrevet blev attituderelativismen hos *ta'*-gruppen anvendt som en metode til at kapere erfaringerne fra mediekulturen. Jeget som et "multi-plicerbart rollespektrum"¹⁵³ defineret ud fra sin socialitet frem for sin individualitet skulle svare til det nye mediesamfunds splittede og fragmenterede virkelighed i 1960'erne. I *ta'*-gruppen legede man med de nye medier og de utallige roller, de nye medier dengang medførte.

Hos Caspar Eric har den teknologiske erfaring i stedet fået en mere trist og depressiv klang. Internettets krav om, at jeget altid skal være til rådighed, afspejles i sproget. Den gennemgående rytme og det gennemgående tonefald understreger, som beskrevet tidligere, sammen med de sproglige gentagelser digtsamlingens repetitive og cirkulære handlingsspor. De evige gentagelser skaber en monoton og mekanisk klang i værket, der kan ses i sammenhæng med førnævnte beskrivelse af digterjegets oplevelse af virkeligheden som medieret af teknologiske apparater, der regulerer hans perception af omverdenen.

Den teknologiske erfaring i 2014 er ikke længere en leg med mediernes roller som det sås hos tresseravantgarden. I stedet har jeget i 7/11 indoptaget teknologien og poplærkulturen i kroppen og i sproget. Dette ses i digtenes antropomorfismer, fx "kære lille downloadprogram", "macbooken vil blive helt fucked", og ligeledes den anden vej, i maskinmetaforer om mennesket: "jeg refresher" og "hacke dit eget humør". På side 22 ud-

¹⁵² Eric 2014, 34

¹⁵³ Ørum 2009, 307

trykker digterjeget endda et ønske om at være flerfunktionel ”som en iphone”. Hos Eric smelter jeget, rollerne og det teknologiske altså flere steder sammen.

Indoptagelsen af teknologien medfører også den førnævnte konstante selvanalyse af digterjegets (off-/online) eksistens, hvilket fører til en fremmedgjorthed over for sig selv og omverdenen. Dette bevirker, at digterjeget næsten ikke kan holde sit liv ud, og han forsøger flere steder desperat at få tiden til at gå hurtigere. Fx ved at drikke, ryge og tænke på sex og stoffer.

Digtet ”jeg ved det her” kan derfor betragtes som et opgør med eller frirum fra hans liv, forventningerne, andre mennesker samt det at leve med splittelsen mellem det online liv og den offline krop. I digtet fantaserer jeget om at hælde ”youghurt” udover sig selv, sin router og sin macbook, og dermed afbryde forbindelsen til den virtuelle verden. Verset ”og mere youghurt” udarter sig således til en gentagelse hen over 11 sider. ”Youghurt”, som altså her staves med u for at understrege digterjegets åbne kærlighedssår (you(g)hurt), fortæller samtidig, hvordan digterjeget her så at sige er gået i loop og nærmest prøver at spise eksistensen væk. Versene får en slags dobbelteffekt, idet de placerer sig mellem det ironisk-komiske og det insisterende i at bruge ordet ”youghurt” som et næsten desperat opgør med det pres, det moderne menneske lever under.

I digtene forekommer der ligeledes en udnyttelse af teknologiens og internettets formater på det formelle plan. Dette ses især i digtsamlingens suiter, der formelt består af én lang tekststrøm uden brug af tegnsætning. I og med, at handlinger og ting netop digtes simultant med deres virtuelle virkelighed i digterjegets og modtagerens bevidsthed, kan bogen ses som én lang poetisk facebook-opdatering. Hvert afsnit i bogen afsluttes med et hashtag, der er en figur, som er knyttet til de sociale medier. Ved brugen af hashtagget overtager poesien hos Eric internettets formalistiske elementer. Internettet transformeres altså til poesi i en ”papirbog”.

Den strømmende tekst hos et insisterende jeg

7/11 er den aldrig lukkede, både genkendelige og anonyme nærbutikskæde, hvor alle strømmer ud og ind. Det samme er tilfældet med de sociale medier, hvor evigt strømmen-

de, aldrig afrundet tekst optræder sammen med billeder og lyd i et frit forum, der altid er åbent og tilgængeligt, herunder også Caspar Erics tekster på nettet.

I *7/11* føles tekststrømmen også uendelig på grund af de konsekvente formaliteter, herunder de gentagende linjeskift, tekstens punktumløshed og fraværet af versaler, hvilket skaber et systematisk, endeløst og formelt udtryk. På denne måde kan Caspar Erics poetiske praksis ses i lyset af avantgardens ambitioner om den evigt strømmende tekst.

For *ta'* og særligt for en digter som Peter Laugesen skulle den strømmende tekst som nævnt udgøre et modstykke til den trykte bogs definitive og afrundede natur. I denne sammenhæng giver det mening, når Svend Skriver i sin anmeldelse af *7/11* i tidsskriftet *Kritik* hævder, at det er paradoksalt, at Eric vælger at lade sin tekststrøm fiksere i et klassisk bogformat på Danmarks største forlag¹⁵⁴, og dermed bevæger sig ind i centrum af det veletablerede forfattermiljø i Danmark. Selvom Eric er udkommet på AFV Press i 2012 og ligeledes har udgivet sine poesitekster på online platforme, står der i parateksten på *7/11*'s flip: ”caspar eric er født i 1987 og debuterer med *7/11*”.¹⁵⁵ Parateksten synes dermed at fortælle, at den klassiske bogudgivelse på et etableret forlag opfattes som mere legitimt eller ”seriøst” end udgivelser på et *small press* forlag eller på online platforme, hvilket altså vidner om et hierarki. Bevæggrunden for at udkomme på Gyldendal har Caspar Eric selv beskrevet således:

[...] når jeg har valgt, at den skal udkomme på store, gamle Gyldendal, er det for at blive taget seriøst. [...] Den autoritet, der ligger i at have gået på Forfatterskolen, kan Gyldendal give mig i stedet. Det er superulækkert, men sådan er det.¹⁵⁶

I citatet udtrykker Eric altså intet ønske om at sprænge rammerne, sådan som Laugesen agtede at sprænge den litterære institutions rammer. I stedet bestræber Caspar Eric sig på, at *7/11* skal være en autoritær tekst. Flere steder i *7/11* er der også en insisteren på fra jegets side at se sig selv som digter, fx på side 95, hvor det hedder ”jeg sagde jo at jeg nok skulle blive digter”.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Skriver 2014, 92

¹⁵⁵ Eric 2014

¹⁵⁶ berlingske.dk (1)

¹⁵⁷ Eric 2014, 95

Med denne insisteren på det autoritative og det individuelle sker der et klart brud med tresseravantgarden. Bruddet ses også på det formelle plan, da *7/11* i sin udsigelsesform er tydeligt orienteret mod det klassiske, centrallyriske værk. Centrallyrik kan ifølge professor Peter Stein Larsen forstås som tekster, der har ”et monologisk præg, i hvilke det poetiske subjekts stemme tillægges en høj grad af autoritet og autenticitet.”¹⁵⁸ Denne beskrivelse harmonerer med *7/11*s digterjeg, idet dette er et gennemgående lyrisk jeg, der skriver til et konsekvent poetisk du. *7/11* er derfor rundet af en klassisk poesiforståelse, hvori værkets digterjeg figurerer som det entydige centrum i værkets poetiske univers. Som en understregning af det centrallyriske tilhørsforhold starter alle *7/11*s 20 kapitler med ”jeg”, fx ”jeg vågner alene i sengen” eller ”jeg tænker helt sikkert mest på sex”.

Stein Larsen placerer som sagt centrallyrikken i et forhold til en modernistisk digtning, idet han hævder, at: ”[...] ud fra en litteraturteoretisk vinkel kan vi groft sagt sige, at centrallyrikken knytter an til den forståelse af digteriske former og formsprog, som man har inden for den angelsaksiske nykritik [...] samt hos bl.a. Th. W. Adorno.”¹⁵⁹ *7/11*s centrallyriske præg, der altså nærmer sig den modernistiske digtning, samt ønsket om at være en autoritativ stemme i dansk litteratur står i kontrast til *ta'*-gruppen, der med inspiration fra den historiske, tværæstetiske avantgarde anvendte interaktionslyrik som en måde at anfægte kunstinstitutionen og den centrallyriske konception på.

Som påvist i min analyse er *7/11* som værk selvbevidst i måden, hvorpå det inddrager teknologien og populærkulturen i poesien for at undersøge og definere sig selv og det poetiske sprog. Digterjeget som en konstruktion skabt af mediernes billedkultur kan som påvist ses i sammenhæng med Jørgen Leths konstruerede overfladedigterjeg i *Sportsdigte*. Men Eric bryder med Leth, idet jeget forsøger at bryde med, eller i hvert fald italesætte, det konstruerede på en negativ måde. For jeget bliver performance og overflade en hindring og en sorg.

*7/11*s projekt er derfor blandt andet at vise eller mime tidens selvoptagethed, individualisme og selviscenesættelse, der især hersker på de sociale medier. Dette skaber en ny æstetik, men det indeholder også en form for kritik, idet digterjeget fremstilles som rastløst, sårbart og angst. Hal Fosters pointe er som nævnt, at en assimilering med populær-

¹⁵⁸ Stein Larsen 2013, 11

¹⁵⁹ Stein Larsen 2010, 90

kulturens produkter muliggør et kritisk potentiale i værket: Gennem denne identifikation vises nemlig den belastning, det er, konstant at opnå og opretholde sammenhængende billeder af sig selv og andre.

Men der er ikke tale om en entydig kritik hos Eric, da der også flere steder beskrives en fascination af og identifikation med popkulturen og mediernes muligheder. Kulturen og medierne åbner verden. Allermest er populærkulturen og internettet dog nogle uundgåelige og indoptagede elementer i digterjegets hverdag, identitet, sprog, krop og virkelighed, og digtene fremviser derfor et jeg, der lever i en tid, hvor der ikke findes noget udenfor den medieskabte og popkulturelle diskurs.

3.2 Olga Ravns *Mean Girl*

Forfatterskoleudannede Olga Ravn (f. 1986) debuterede på Gyldendal i 2012 med digtsamlingen *Jeg æder mig selv som lyng* med undertitlen *Pigesind*. Værket kredser om forbindelsen mellem (pige)krop og bevidsthed, især om det at gå fra at være pige til at være kvinde. Med referencen til Tove Ditlevsens værk fra 1939 blev Ravns debut beskrevet som en ”opdateret version” af de erfaringer, Ditlevsen formulerer i *Pigesind*.¹⁶⁰ I 2015 udgav Ravn romanen *Celestine* på Gyldendal. For romanen blev Olga Ravn i samme år tildelt Michael Strunge-prisen.

***Mean Girl* som zine**

Mellem de to udgivelser på Gyldendal udkom *Mean Girl* i 2014. *Mean Girl* er titlen på en række digte skrevet på A4-ark, som Ravn selv har printet ud og clipset sammen. *Mean Girl* udkom i 250 eksemplarer og kunne kun bestilles på Ravns blog (olgaravn.blogspot.dk) til 50 kr. Der findes ikke to ens udgaver af *Mean Girl*, og det er ikke muligt at låne *Mean Girl* på biblioteket eller købe nye eksemplarer, da værket, ifølge Ravns tumblr, er udsolgt.^{161,162}

¹⁶⁰ information.dk (5)

¹⁶¹ olgaravn.tumblr.com (1)

¹⁶² *Mean Girl* er sidenhen blevet oversat og udgivet i Norge som single på Flamme Forlag i 2015. I denne udgave er flere digte kommet til, mens andre er sløffet.

Denne DIY-æstetik og -distribution minder om subkulturfænomenet *fanzine*. Et fanzine er et lille selvlavet hæfte, pamflet eller magasin med interviews eller tekster skrevet af og for fans. Historisk relaterer fanzines sig til subkulturen og særligt punkbevægelsen. Oprindeligt er fanzines derfor forbundet med musikkens verden, og derfor har skønlitterære tekster med lignende form sit eget begreb, nemlig forkortelsen *zines*. Oprindeligt var idéen, at *zines* skulle være et modstykke til bogens funktion som handelsvare. *Zines* skulle ikke have copyright, men være gratis og frit tilgængelige. Man kan derfor betragte *zines* som den undergrundsmediekultur, der går forud for bloggen.

På denne måde kan man betragte *Mean Girl* i forhold til avantgardens ambition om at bringe litteraturen væk fra de klassiske institutioner. *Mean Girl* minder således om de sammenclipsede værker, Peter Laugesen udgav i 1960'erne og 1970'erne. Men hvor Peter Laugesen og resten af *ta'*-gruppen så det som en umulighed at undvige bogmediet, er det for forfatterne i dag muligt med internettet. Når Ravn ikke vælger blot at poste *Mean Girls*-digtene på sin blog, kan det tolkes som et ønske om at betragte *Mean Girl* som et samlet værk eller projekt.

Samtidig signalerer *Mean Girls* DIY-produktion og -distribution en spontanitet og hurtighed, der også afspejler digtenes indhold. Digtene fremstår usorterede og hurtigskrevne, her er ingen tegnsætning, og der er flere stavfejl. Denne spontane digtning sås også allerede hos *ta'*, og kom til udtryk gennem hurtigheden i udgivelsesformen og en nonhierarkisk tænkning i forhold det skrevne. Man kan derfor sige, at Ravns poetiske praksis i *Mean Girl* på det formmæssige plan peger tilbage mod tresseravantgarden.

En ”ond pige”

Titlen ”Mean Girl” refererer til komediefilmen *Mean Girls* (2004), der er en Hollywood teen movie, der handler om venindeskab, selvopfattelse, kropssyn, magt og kærlighed. Filmen er blevet en kultfilm, og utallige gifs, jokes og udtryk er skabt på baggrund af filmen. Digterjeget identificerer sig med dette pigede univers, når det i første digt hedder ”mit hjerte/ en mean girl”.¹⁶³ Henvisningen til et tidsspecifikt popkulturelt produkt, der altså omhandler ”pigens udfordringer”, bliver altså en optik, hvorigennem jegets intime oplevelser og følelser skildres.

¹⁶³ Ravn 2014

Det pigede univers ses også i den måde, *Mean Girl* er dekoreret på. Den *Mean Girl*-udgave, jeg har i hænde, og som derfor er dette speciales analysegenstand, er printet på lyserødt papir og pyntet med glimmer og klistermærker. Forsiden forestiller en tegning af en halvnøgen kvinde, der kommer ridende på en enhjørning indrammet af roser, hvilket ansporer til en nærmest freudiansk tolkning, hvor det pigede konnoterer uskyld, drømmen og det seksuelle. Vi befinder os derfor nærmest på digterjegets pigeværelse mellem glimmer, roser og lyserødt, og flere digte tager også udgangspunkt i jegets barndomserindringer.

Som nævnt ovenfor, undersøger Ravn også i sin første digtsamling *Jeg æder mig selv som lyng* pigens erfaringer, hvor pigekroppen bliver beskrevet som en krop der på én og samme tid er både privat og offentlig. Med figuren ”Reklamepigebarnet” udstiller Ravn i *Jeg æder mig selv som lyng* en tingsliggørelse og pornofisering, der foregår af kvindekroppen i det offentlige rum gennem medierne, og der fremskrives i digtsamlingen en kritik overfor den måde, man som pige og ung kvinde forventes at være på.

Pigens erfaringer placeret mellem det intime rum og det offentlige og kulturelle rum forfølger Ravn i *Mean Girl*, og samtidig skildres vreden ved denne placering. Titlen ”Mean Girl” er derfor trykt med en sort gotisklignende skrifttype, hvilket virker foruroligende og vrængende midt i alt det pigede og lyserøde, men samtidig harmonerer dette mørke med digterjegets opfattelse af sig selv som en ”mean girl”. Det vredladne får fx afløb i første vers i første digt, der lyder: ”Jeg hader mænd”.¹⁶⁴

Midt i al den lyserøde sødme befinder der sig altså i *Mean Girl* et vredt, selvkritisk og feministisk jeg, der skifter mellem at hade og elske, og derved et jeg, der bevæger sig mellem det søde, nuttede ydre og indre, intime følelser som fx vrede. Ligesom i *Jeg æder mig selv som lyng* er projektet i *Mean Girl* at frigøre både subjektet og kunsten fra enhver form for kategorisering, hvilket understreges i værkets brug af populær- og trashkulturelle referencer, der i digtene blander sig med et abstrakt og poetisk sprog.

¹⁶⁴ Ibid.

Mellem det genkendelige og det abstrakte

Ved første øjekast fremstår *Mean Girl* som en række hurtigskrevne blogtekster, hvilket altså adskiller dem fra Ravns øvrige værker. *Mean Girl*-digtene er skrevet med korte, knækkede sætninger i et genkendeligt sprog, og har ofte en stor grad af umiddelbarhed over sig. Fx her i ”DIGT”: ”[...] og inde på togets borde/ og på min sidemand/ en ung spinkel kvinde/ der læser/ fifty shades of grey/ og smasker/ sin medbragte mad/ er der noget mere/ latterligt/ end medbragt mad/ jeg tvivler”.¹⁶⁵

Som det ses, har sproget en mundret præcision, der gør denne lidt komiske passage ligetil at læse. Midt i det genkendelige og hverdagslige sprog dukker der dog mere abstrakte, poetiske billeder op. Videre i samme digt hedder det således:

det er klart/ alt det/ der bærer en viden/ og glør/ tidslerne langs banelegemet/ solen er
gylden som/ hjernen under et samleje/ det gyldnes klister/ jeg er blevet/ tomt som et
lille bassin/ fordi jeg/ på en mandag/ har knaldet/ med nogen/ og er gået til psykolog¹⁶⁶

Gennem besjælinger og metaforer fremskrives der en erfaring af naturen og kroppen som en æstetisk sansning. Syntaksen i digtet er sprængt, og ordene ”tidsler”, ”legeme”, ”sol”, ”hjerne”, ”samleje” og ”det gyldnes klister” har en særlig sensibilitet, hvor man nærmest kan sanse og smage det klistrede og mærke det varme. Ravns sprog bliver her tiltrækkende og ømt netop på grund af den ækle sødme i den taktile stimulering. Ordene skaber samtidig den poetiske rytme, der indprenter denne virkning på læseren. Det sansende afbrydes herefter effektivt af det deadpannede ”har knaldet/ med nogen/ og er gået til psykolog”.

Denne vekselvirkning, hvor det genkendelige og håndgribelige overtages af det abstrakte, poetiske sprog er gennemgående for digtsamlingen. Flere steder blandes også det abstrakte med håndgribelige kulturprodukter. Det sensible sprog bliver således helt konkret videre i digtet, hvor det hedder: ”jeg er en/ tråd der kan rumme/ hele dage, uger/ ømhed/ mange hvidlige chips.”

At sproget hos Ravn skal sanses og smages tydeliggøres i ordet ”chips”, der er et onomatopoietikon. Det lydlige bliver her integreret i sproget, og samtidig skabes der et

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid.

billede, hvor chips indgår i en lineær række af tidsmarkører sammen med dage og uger. Billedet synes at beskrive en følelse af gentagelse og evighed som det at række ned i posen efter flere hvide chips igen og igen. Her bruger Ravn altså, hvad man normalt ville betegne som et lavkulturprodukt, til at beskrive noget eksistentielt, nemlig følelsen af tid.

Ravns abstrakte poesi bliver dermed konkretiseret i billeddannelserne. Idet ”hvide chips” indgår som en del af det abstrakte, sker der en betoning af den kulturelle modsætning, der er mellem det abstrakte og chips som et vareprodukt. Ud fra Hal Fosters karakteristik af pop kan man hævde, at idet Ravn udnytter ordets lydlige kvaliteter, kompletteres ”chips” i det poetiske sprog, hvilket medfører, at der sås tvivl om kategorier som høj- og lavkultur. Hos Ravn tillægges et masseproduceret, lavkulturelt produkt nu æstetiske egenskaber. Udover, at Ravn sår tvivl om kategorier og dermed udjævner hierarkiske skel, demonstrerer hun altså, hvordan al sprog kan bruges til at danne poetiske billeder med. Således bliver digtet et klart eksempel på, hvordan lyrik nedbryder skellet mellem finkultur og pop.

Denne æstetik forfølger Ravn også i sin efterfølgende roman *Celestine*, hvor snacken ”nachos med ost” både optræder som et konkret billede i parateksten og som sprogligt billede i prosaen. I romanen hedder det fx:

Det forekom svimlende, at mennesket byggede så avancerede værker som hipster-smarte caféer, der stod på pæle i sand, og at nogen havde fundet frem til retten nachos, at retten nachos på mange måder overlevede os, de levende på caféen, arven om nachos mere udødelig, på en måde større, end et enkelt menneske, den smeltede ost. En slags juvel.¹⁶⁷

Ravns ambition om at demokratisere sproget og kulturelle produkter peger tilbage på *ta'*. Men hvor *ta'* også var kendetegnet ved en legende, munter tilgang til sproget, er stemningen i både Ravns digte og prosa mere alvorlig. Forholdet mellem menneske og kultur/produkter undersøges som et vilkår i verden og der berører en bekymring over, at der måske kan forekomme en nivellering af menneske og produkt.

¹⁶⁷ Ravn 2015, 121-122

Mellem det intime og offentlige

I digtene bliver sproget ofte håndgribeligt og genkendeligt på grund af inddragelsen af kulturelle, konkrete fænomener. Flere steder i digtene udtrykkes også intime følelser gennem populærkulturelle referencer. Dette ses fx i jegets beskrivelse af dets svære relation til dets mor.

Digtene ”DIGT OM BJARNE RIIS”, ”DIGT OM THOMAS BLACHMAN” og ”DIGT OM KENDER DU TYPEN” tager udgangspunkt i jegets erfaring som datter af en mor, der er en offentlig person. Digtene har noget konceptuelt over sig i måden, hvorpå tre digte beskriver jegets relation til moderen gennem tre forskellige kulturelle fænomener.

Når jeget bruger kulturelle fænomener til at skabe et rum, hvori sorger kan udtrykkes, skyldes det måske, at kulturen altid har været til stede i kraft af hendes mors status som offentlig person. Det intime og det offentlige er altså for længst smeltet sammen for jeget, og denne sammensmeltning er ikke ukompliceret. Når jegets identitet og familieforhold for længst er blevet indlejret i den populærkulturelle sfære, er kulturen ikke længere noget, man kan vælge til eller fra. Derfor kan et tv-program også bruges som en måde at formulere en intim og konkret personlig erfaring på:

Da min mor/ var med i/ kender du typen/ fortalte speakeren/ at hun havde/ to sønner/
med skuespilleren/ carsten kressner/ fjernsynet har udraderet mig/ eller/ bare glemt
det/ jeg tilhører/ tidligere tider¹⁶⁸

I disse vers er abstrakte elementer helt fjernet. Versene beskriver konkret oplevelsen af jegets betydning i forhold til populærkulturen: Mens populærkulturen har omgærdet hendes mor, har den nærmest udraderet jeget.

Ravns digt undersøger dermed, hvilken betydning populærkulturelle diskurser har for digterjegets placering i verden. Ravn spiller i sin æstetik således op imod modtagerens forestillingsevne, idet modtageren kan relatere til fænomenerne ”Kender du Typen” og ”Thomas Blachman”, og vi ved også, hvem jegets mor er, som synger om Bjarne Riis. I receptionsprocessen relateres de popkulturelle fænomener derfor til individets erfaringer, og gennem litteraturen får vi som læsere et medium at bearbejde disse erfaringer i.

¹⁶⁸ Ibid.

De erfaringer, som mobiliseres hos læseren, er oplevelsen af subjektets placering i forhold til den populærkultur, der i digtet optræder som en allestedsnærværende erfaringsverden. Hermed sættes der spørgsmålstegn ved kunstens og virkelighedens grænse samt grænsen mellem højkultur og lavkultur.

”DIGT OM KENDER DU TYPEN” kan derfor relateres til tresseravantgarden og *ta*'s projekt om at nærme sig almindelige mennesker, deres hverdag, interesser og kulturelle verden, med andre ord som et forsøg på at overskride grænserne mellem kunst og liv, finkultur og lavkultur. Men Ravn bryder med *ta*'s ikke-kritiske eller ikke-ideologiske syn på populærkulturen, når hun i ”DIGT OM KENDER DU TYPEN” beskriver sig selv som et objekt i kulturens sfære. Jeget fremstår fremmedgjort over for kulturen, og Ravns digt er kritisk over for populærkulturens tingsliggørelse af mennesker og menneskelige erfaringer. Når Ravn vil gøre modtageren bevidst om dennes position i forhold til kulturens dominans, synes der derfor at være en kritisk og nærmest Adorno-inspireret agenda at være på spil i ”DIGT OM KENDER DU TYPEN”.

Populærkulturen har i digtet derfor en dobbeltfunktion: Jeget udtrykker intime følelser gennem offentlige kulturelle fænomener, og populærkulturen bruges altså til at fremskrive en erfaringsverden, hvor kulturen er uundgåelig. Men samtidig bruges beskrivelsen af denne erfaringsverden altså som et led i en kritik af kulturens dominans.

Mellem tumblr og poesi

Mean Girls sidste og eneste suite ”To Science Fiction Digte” afviger fra resten af digtsamlingen ved deres tydelige flerstemmighed. Disse digte står således i et interaktionsforhold til andre sociale kontekster og andre udsigelsesformer. Når digtene er ”science fiction-digte”, fortælles der ud fra et punkt, der altså ikke er nutiden, fremtiden- måske efter en apokalypse, hvorfra der ses tilbage på vor nutid. Hermed kan digtene udgøre en form for samtidsdiagnose, hvorfor de også er præget af meget tidsspecifikke referencer og strategier både i digtenes indhold og i deres form.

I digtet ”AMERICAN IDOL HUNGER GAMES” blandes plottet fra sci-fi-filmen *Hunger Games* med citater, udtryk og klicheer fra realityprogrammet *American Idols*. Her er

ingen strofer eller nogen iøjefaldende handling, og digtet skal læses som et firesiders popkulturelt langdigt:

Hvorfor skulle Crystal ikke gå ind i skoven i sin sorte måne magi t-shirt?/ Do they have what it takes to fill up the big stage?/ This time coming at you./ You can vote or text./ Vi slår teltene op./ Flere har modtaget breve./ Temperaturen er faldet./ Lea came from being a simple painter./ Ohio is different from Connecticut.¹⁶⁹

Som det ses, er der i Ravns digt ingen kronologi, og hvert vers slutter med punktum, hvilket markerer en afslutning. Digtet består altså af heterogene udsagn, der tilsammen skaber det hele digt. Dette kan læses i relation til begrebet ”flarf”, der er en slags efterfølger til avantgardens montage, idet flarf-poesi tager allerede eksisterende tekst fra internettet og præsenterer det i en poetisk form.

I dets struktur synes digtet derfor at mime internettets nonhierarkiske opbygning. Når handlingen i digtet er bestemt af, hvad der synes at være en mangel på kronologi, kan de vilkårlige heterogene vers sammenlignes med vores ageren på internettet, hvor vi klikker os fra det ene til det andet. Hermed bliver det udelukkende op til læseren at finde ud af, hvordan hun vil skabe værdi i digtet. Denne æstetik afmonterer derfor nærmest Ravns position som den autoritative forfatter.

Digtet har derfor en karakter af fladhed og monotoni, hvilket som bekendt også var hovedpunkterne i Hans-Jørgen Niensens artikel ”What’s Happening, baby?” Ligesom *ta’* udnytter Ravns digt sprogets grafiske kvaliteter og leger med en flerstemmighed. Men Ravns digt skal ikke kun læses som et bud på en overfladeæstetik. Sproget er ikke et kun et udtryksmedium, idet sproget i digtet netop repræsenterer internettets organisering. I digtet forbindes altså sprogets repræsenterende funktion med populærkulturen, og det ligger derfor lige for at læse ”AMERICAN IDOL HUNGER GAMES” som en efterligning og videreudvikling af Ravns egen Tumblr, idet hun her netop samler og deler adskillige hyperlinks med populærkulturelt indhold. Der går dermed en lige linje fra Ravns literære online virke til *Mean Girl*, og digtet kan derfor læses som et synkront snit af et samtidsfænomen eller samtidskulturen som den er lige nu.

¹⁶⁹ Ravn 2014

Med digtets tumblr-eftersligning foregår der altså en forhandling mellem internettets former og æstetik og bogmediet. Ravns tekst er poesi, men poesien ligner internettet. I digtet sker der altså en refleksion over teknologiens æstetik, hvilket skal forstås i sammenhæng med Huysens pointe om, at teknologien, her internettet, påvirker og ændrer kulturen. Digtet er dermed et eksempel på, hvordan teknologi er konstituerende for nye æstetiske opfattelser og former.¹⁷⁰

Massekulturen som repressiv

Hos Ravn ser man i sci-fi-suitens andet digt "BUYER'S REMORSE" en direkte kritik af kulturens produkter. Digtet har samme "tumblr-form" som "AMERICAN IDOL HUNGER GAMES", men i dette digt er tonen mere dystre og fremmedgørende. Vi befinder vi os i digtet midt i mellem supermarkeder og en endeløs række af (kvinde)butikker på strøget, fx H&M, Vero Moda, COS, Urban Outfitters, Gina Tricot osv., der alle stiller krav til og fremviser idealbilleder af, hvordan en pige/kvinde skal se ud. Al aktivitet er rettet mod køb og salg, og dette anonyme miljø skaber i digtet en nærmest klaustrofobisk stemning.

Massekulturens talrige produkter får derfor et kritisk ærinde i digtet, idet de viser, hvordan et digt prøver at agere politisk, samtidig med, at dette vi i lige så høj grad lader sig forføre af forbrugerismen. Vekselvirkningen mellem at føle en politisk bevidsthed, hvor man kender forbrugerismens konsekvenser, og glæden og forførelsen ved kapitalismens produkter beskrives flere steder, fx i strofe 48:

Vi ved at fabrikkerne stadig producerer./ Vi ved at varerne stadig leveres./ Der er nogen der arbejder./ Vi arbejder også./ Alle fortsætter./ Den nyeste butik åbnede i vinters./ Sneen nægter at overgive sig. / Vi elsker pizza og lasagne.¹⁷¹

Det flerstemmige vi både glædes og frastødes ved kapitalismen. Filosofen Slavoj Žižek beskriver denne splittelse som en slags oplyst falsk bevidsthed, hvor pointen er, at vi (vestens forbrugere) udmærket er klar over, hvad vi gør ved kloden, når vi forbruger – men vi gør det alligevel, og vi forestiller os måske endda, at vi formår at sætte os udover ideo-

¹⁷⁰ Et andet eksempel på sammenhæng mellem bogudgivelser og internetudgivelser er et forfatterskab som Asta Olivia Nordenhofs. I 2013 modtog hun Montanaprisen for både digtsamlingen *det nemme og det ensomme* og for hendes blog *jegheddermitnavnmedversaler.blogspot.dk*.

¹⁷¹ Ravn 2014

logisk påvirkning.¹⁷² Denne splittelse er inkarneret i digtets titel ”Buyer’s remorse”, der er et amerikansk udtryk for den sorgfulde fortrydelse, der kan opstå, når man fortryder sit køb. Det er på sin vis et ”forkælet” udtryk, idet man har købt mere, end man har brug for, og begrebet er derfor tilknyttet det vestlige, vækstforhippede samfund.

Udtrykket ”Buyer’s remorse” relateres i digtet også til synet på kvinden i forbindelse med en voldtægt, og derved kobles kapitalismen direkte sammen med undertrykkelsen af kvindekroppen, fx: ”Man ser, at såkaldte voldtægtsofre så at sige ønsker at få pengene tilbage.” I ordet ”såkaldte” ligger der en mistænksomhed over for kvindens ansvar i et overgreb – måske kvinden blot oplever en art ”Buyer’s remorse”.

Når digtet sammenkobler voldtægt med varetransaktion overføres den kapitalistiske logik til menneskelige forhold. I sammenkoblingen mellem mennesker og værdibestemmelsen af varer skildrer Ravn en reifikation af (kvinde)kroppen i det moderne, vestlige samfund. Kapitalismens forførelse væves sammen med tilsvarende mekanismer for forførelse og overgreb på kvinder, og kapitalismen bliver derfor et magtinstrument over for den evigt tilgængelige kvindekrop. Kvindekroppen optræder som tilgængelig del af forbrugerismen, og den kapitalistiske økonomis dogme om at øge og eje produktion afspejles i kvindekroppens funktion: ”Vi skal gå smukke klædt og være smukke./ Ingen skal røre mig uden min tilladelse./ Regnen skal lægge sig./ Jeg skal føde et barn./ Jeg skal eje.”¹⁷³

Popkulturens koder og fordringer, som hænger sammen med kapitalismens forbrug, trænger her ind i sproget og kroppen, idet den reproducerende kvindekrop i versene falder sammen med kapitalismens ideal om at eje. Massekulturen bruges som en matrice til at beskrive det kapitalistiske markedes magt over individet. Dermed fremstår der i digtet en modsætning mellem feminisme og kapitalisme. Men samtidig er denne modsætning eller grænse besværlig og sløret, når kapitalismen stadig lokker med gode varer.

***Mean Girl* som modernisme?**

Jeg har i denne analyse påvist de affiniteter, der eksisterer mellem det abstrakte, poetiske sprog og den tilgængelige populærkultur. Flere steder gør disse modsætninger sproget

¹⁷² Bjerre & Laustsen 2006, 31

¹⁷³ Ravn 2014

tilgængeligt og tiltrækkende og åbner digtene op, hvilket skaber et fælles referencefelt mellem læser og værk.

Den æstetiske undersøgelse af affiniteter samt værkets eksperimenterende DIY-form er dermed en tydelig videreførelse af *ta'*-generationens bestræbelse efter en ny sensibilitet i kunsten. Som det sås hos Leth, er det netop blandingen mellem det abstrakte og det håndgribelige, der skaber en sensibilitet i sproget. Man kan derfor sige, at hvor *ta'* var et klart defineret brud med en tidligere generation, indoptager Ravn nu nogle af de ting, som *ta'* gjorde for første gang, men blander det med mere klassiske temaer som det eksistentielle og kapitalismekritik. Hvor *ta'* er det æstetiske brud, bygger Ravn nu videre på det brud ved at udvide det æstetiske sprog, fx ved at masseproducerede, lavkulturelle produkter får æstetiske egenskaber i poesien.

Ravn bryder dog som påvist med *ta'*s ikke-ideologiske projekt, når hun helt strategisk bruger populærkulturens mekanismer og fiktioner til at undersøge magtstrukturerne i samfundet. Når Ravn skildrer et ”harmløst” tv-program som ”Kender du typen” som en magtfaktor, minder det om Frankfurterskolens undersøgelse af kulturindustrien. Ravn indtager altså en kritisk (og dermed politisk) position over for de mediebilleder og magtstrukturer, som bliver skabt af og i populær- og massekulturen. I Ravns kritiske indstilling til populærkulturens invadering af den menneskelige livsverden skabes der derfor en parallel til Adorno og Horkheimers pessimistiske syn på populærkulturen. I relation til Adorno kan man derfor tale om, at der i Ravns digtning ligger en etisk forpligtelse på omverdenen.

Inddragelsen af det populærkulturelle handler hos Ravn om at vise, hvordan popkultur ikke er et til- eller fravalg. Populærkultur påvirker og former identitet, sprog, kunst og magtstrukturer, hvorfor det er umuligt at afgrænse den menneskelige kerne blandt alle kulturprodukterne. Ravns digte skildrer, hvordan man ikke kan adskille det menneskelige og det kulturelle eller udskille en menneskelig essens, der ikke har noget med kultur at gøre. Når det intime og det sorgfulde udtrykkes gennem populærkulturelle fænomener, skyldes det altså, at populærkulturen, ligesom det sås hos Caspar Eric, optræder som den allestedsnærværende erfaringsverden.

Hos Ravn inddrages de popkulturelle referencer samtidig i bevidstheden om en kulturel og litterær tradition. ”DIGT OM BJARNE RIIS” skal læses som en reference til Jørgen Leths *Sportsdigte*. Men hvor *Sportsdigte* altså er en distanceret og nydelsesfuld dyrkelse af cykelhelte og en leg med roller og identitet, er Ravns ”DIGT OM BJARNE RIIS” en følelsespræget beretning om et konkret jegs forhold til sin mor. I ”DIGT OM BJARNE RIIS” er der ikke tale om et attituderelativistisk jeg, men et insisterende, selvbevidst og melankolsk jeg, der forsøger at komme overens med sig selv i en fragmenteret og ustabil verden.

Som påvist gengives der også i digtet ”Buyer’s remorse” en splittelse ved at skulle have kapitalismekritiske og feministiske idealer i et forførende kapitalistisk samfund. Samtidig skildres samfundet som værende koldt og værdiforladt. På denne måde synes Ravns værk flere steder at være i tråd med Brostrøms formulering om at befinde sig i kaos med en bevidsthed om kosmos, hvorved det i hvert fald på dette punkt passer på hans modernismeforståelse. *Mean Girl* tematiserer den splittelse, det er at leve i den popkulturelle medievirkelighed, der eksisterer i dag, og man kan derfor tale om, at Ravn inddrager populærkulturen i en form for modernistisk lyrik.

3.3 Victor Boy Lindholms *GULD*

Victor Boy Lindholm (f. 1991) udkom med e-udgivelsen *Justin* på enmandsforlaget Welt-scherz i 2013. I 2014 udgav Lindholm fanzinen *DRONE* på AFV Press og *GULD* på forlaget Kronstork. I 2015 udgav han to digtsamlinger på samme dag, henholdsvis *No Hard Feelings* på Kronstork og *Jeg elsker naturen og alt omkring mig* på OVO Press.

Lindholm er indehaver af bloggen *jegkiggerpaamaanenogsigervadsaa.dk*, hvor flere øvrige forfattere også har publiceret tekster. Bloggen førte blandt andet til udgivelsen af bogen *Greatest Kids 2014*, der er en samling af tekster fra de danske, svenske og norske forfattere, herunder Caspar Eric, som i 2014 bidrog til Lindholms blog.

Sproget er en pistol

På første side i *GULD* optræder typografiske ikoner, fx citationstegn, apostroffer og bindestreger, som tilsammen former en revolver. Revolverfiguren skal læses som allegori over digtsamlingens eksplicite ærinde, som netop er at zoome ind på eller udpege nogle

presserende problemer i verden, herunder klimakrise, finanskrisen, udnyttelsen af verdens fattige og højreradikalisme. Digtsamlingen skal være et ”smack in your face”.

Sproget i digtsamlingen har derfor en aggressiv, frembrusende karakter, som en pistol af sproglige tegn, hvilket også ses i måden, hvorpå katastroferne i digtene bliver blandet med et jugs ungdomsliv i Danmark med glimmer, kærlighed, iPhones og fest.

På næste side mødes læseren med to citater fra henholdsvis den svenske popsangerinde Robyn og den østrigske forfatter Thomas Bernhard. Citatet fra Robyn, der indledes med ”There’s a big black sky over my town”¹⁷⁴, klinger melankolsk. Men hos Robyn er melankolien skildret gennem sød og lækker popmusik. Modsat signalerer Bernhards citat ”Det afgørende er/ om vi vil lyve eller/ om vi vil sige/ og skrive sandheden”¹⁷⁵ et ønske om ikke at bortretouchere virkeligheden gennem forskønnelse. Her er sandheden det afgørende.

Denne modsigelsesstrategi er gennemgående for digtsamlingen, idet der konstant veksles mellem katastrofesignaler, herunder beskrivelsen af bådflygtninge, børnearbejde og frygten for højreradikalisme, og så en beskrivelse af en skinnende guld- og glimmeroverflade med strandliv og piña colodas. Men modsigelsen er ikke altid så entydig. For mens popsangerinden Robyn og samfundsrevseren Bernhard er hinandens modsætninger, jvf. også modsætningen mellem pop og finkultur, kan de hos Lindholm også læses i forlængelse af og som supplement til hinanden. Det ene citat er ikke sandere end det andet. Til Information fortæller Lindholm for eksempel, at Robyn-citatet får ham til at tænke på Tomas Transtømers naturpoesi.¹⁷⁶ Hos Lindholm tematiserer popkulturen altså finkulturen og omvendt.

Bernhard-citatet står samtidig som en indgangsbøn til digtsamlingens førnævnte ærinde. Citatet ses også i sammenhæng med verset på side 59, der lyder: ”lad mig sige sandheden/ om alt det forfaldne”.¹⁷⁷ Begge citater signalerer, hvordan det centrallyriske jeg i *GULD* er et autoritært digterjeg, der gerne vil tages alvorligt i dets beskrivelse af samfundet. Men

¹⁷⁴ Lindholm 2014

¹⁷⁵ Ibid.,

¹⁷⁶ information.dk (6)

¹⁷⁷ Lindholm 2014, 59

flere steder er jeget omvendt et overfladisk jeg, der refererer til hverdagsfænomener, fest og popkultur.

På det formelle plan svinger jeget, der også bærer navnet Victor, derfor mellem flere ud-sigelsespositioner: Et glitrende, overfladisk ”turistjeg”, et vredt, bekymret ”politisk jeg” og et ”hyklerjeg”, der nok er klar over verdens tilstand, men føler sig handlingslammet.

”Turistjeget” kan fralægge sig sit ansvar, og turisten bliver derfor billedet på jegets skamløshed i katastrofeverdenen. Det ses fx på side 58: ”vi er turistjeget/ der skriger billige billetter/ fra bagsædet/ og råber billigere/ og hurtigere mod togene/ mens vi spiser pizzaen”.¹⁷⁸ Det apatiske turistjeg er som gennemgående figur dekadent og moralsk anløbet, hvilket der ligger en implicit kritik i, som jeg vil uddybe senere.

Det vrede og ”politiske jeg” ses fx, når digterjeget på side 67 retter ”revolveren” mod højreradikalismen: ”vi bevæger os igennem tidens vejr/ der er højreradikalfuckdig/ vi bevæger os imod det højreradikale/ vi bevæger os igennem tidens feber”.¹⁷⁹ I dette digt fremkomme der et ærligt engagement i det politiske.

”Hyklerjeget” er et produkt af en postmoderne tid, hvor der ikke længere skelnes mellem kultur og katastrofer eller fest og terror, hvorfor et ærligt politisk engagement virker umuligt. I TV kan et indslag om flygtningestrømme overtages af et indslag om hjemmebag eller make-up. Medierne er et evigt flow, hvor det er umuligt at skelne:

hvad har du til mig/ i det hvide lys/ der hvor regnen banker/ mod sommerens opvarming/ er det en skyldfølelse/ der eksploderer foran mig/ mod sommerens oplyste jord/ er den varme regn/ den triumferende kastestrofes tegn/ men altså hvad fanden¹⁸⁰

Digterjeget bevæger sig i digtene mellem disse yderpoler, hvilket medfører et jeg, der altså både er poetisk, ironisk, ligeglad, vredt og bekymret. Dets eksistens og livsstil kan derfor ses som et sammensurium af det nære, det globale, det digitale og den kulturelle verden, og man kan sige, at digterens projekt består i at tage tiden og dens forvirring på sig. Digtsamlingens første digt lyder således:

¹⁷⁸ Ibid., 58

¹⁷⁹ Ibid., 67

¹⁸⁰ Ibid., 25

mine øjne er solbriller her til morgen/ jeg har planter i min vindueskarm/ der minder mig om åndedrættet/ der er min organiske .gif-fil/ det minder mig om mineralerne/ jordens sjældne celler/ i min vindueskarm her til morgen/ en digitalskærm/ med alle nattens samtaler/ der er mine solbriller her til morgen/ jeg trækker vejret via minerne i congo/ alt det unikke i respiratoren/ det minder mig om guldkæderne¹⁸¹

Digtet tager afsæt i jegets vindueskarm og herfra videre til plantens celler og de digitale skærme. Det teknologiske sprog og metaforerne signalerer, hvordan jeget er en internet-opkoblet eksistens. Internettets erfaringer, der ligeledes sås i den førnævnte typografiske revolver, påvirker altså sproget og identiteten. Digterjeget lever i en interface-verden; skærmene er digterjegets solbriller. Skærmene er også et vindue til den globale verden. Digtet udvider derfor optikken fra jegets lejlighed til minerne i Congo. Jeget er altså bevidst om, at ”han trækker vejret via minerne i congo” hvor de fattige graver guld og mineraler op til vesten. Herefter vender digtet tilbage til digterjegets eget udseende med en drøm om guldkæder. Digtet skal dermed læses som et nutidigt kulturbillede og et forsøg på lyrisk at tegne et nutidigt generationsportræt af et ungt menneske, der lever i en verden, hvor image synes at fylde ligeså meget som politisk bevidsthed.

Som digtsamlingen skrider frem, bevæger den sig dog mere og mere frem mod en reel vrede og bekymring for en global katastrofe. Dette ses i titlerne på digtsamlingens seks suiter: ”det her er en kærlighedshistorie”, ”jeg tror vi får en vidunderlig fremtid sammen”, ”betal med fødslen”, ”grækenland vs. verdenssamfundet”, ”gyldent daggry, dårlig uge” og den afsluttende suite ”jeg er for træt og går i seng”. Også disse titler peger på en blanding af det hverdagslige og nære, det ironiske, det højstemte, det globalpolitiske og det poetiske.

Digtsamlingen indledes med glæde i form af pompøse titler, fx ”jeg tror vi får en vidunderlig fremtid sammen”, men afsluttes med det kølige, desillusionerede ”jeg er for træt og går i seng”. Denne titel skal samtidig læses som en travesti over begravelsessalmen ”Jeg er træt og går til ro”, og som afsluttende titel signalerer titlen en nærmest apokalyptisk stemning. Selvom digtene er inddelt i suiter skal bogen dog ligesom *7/11* snarere læses som et langdigt, da det ikke giver sig selv, hvornår et digt begynder og hvornår et digt slutter, og samtidig genbruger hele digtsamlingen de samme temaer, figurer, vers og ledemotiver.

¹⁸¹ Ibid., 13

Det, der skinner

Den ulmende katastrofe skyldes i digtsamlingen vestens dekadence, hvilket digtsamlingens titel *GULD* skrevet med versaler også skal illustrere. I foromtalen fra forlaget hedder det således, at ” [...] GULD er en fest i det hvide sprog på overfladen af alt det, der skinner i vores smil.”¹⁸²

Guld bliver i digtsamlingen derfor en prisme for flere gennemgående motiver: ”guldkæde”, ”skandinavisk guldhår”, ”guldsukh”, ”iPhone med guld som er hevet op fra guldminder i Congo”, ”guldspurv” og ”gyldent daggy.” ”Guld” knyttes også til turistjegerens dekadente turistlivsstil, hvor pizzaen har en gylden glød, digterjeget drikker piña colada på stranden, bærer en ”sprød bøllehå” og drømmer om ”en fed sommer med en fit body”.

Den forfængelige ”bling-bling-livstil” bliver i digtene personificeret ved den amerikanske rapper Nelly, som storhittede i starten af nullerne. Bogen indeholder således fire billeder af Nelly. Første billede viser Nelly med diamanter i ørerne og bar overkrop, så man kan se hans store, tatoverede muskler. Han ligger over sangerinden Kelly Rowland, der er omsvøbt af blonder, på en strandstol, og både Kelly og Nelly smiler hen mod nogen. Vers fra kærlighedsduetten ”Dilemma” af Nelly og Kelly Rowland fra 2002 er flettet ind flere steder i digtsamlingen, og jeget hører også Nelly på sin ghettoblaster. På andre billeder i digtsamlingen har Nelly guldkæder på og smiler med sine guldtænder. Nelly er i digtsamlingen symbolet på det selvoptagede, dekadente menneske, hvor image, performance, sommer og dollars bliver livets mening.

Man kan betragte den ”bling-bling-æstetik”, der omsvøber digtene i *GULD*, i relation til Susan Sontags begreb camp. Sontag anvender som beskrevet begrebet som en æstetisk sensibilitet, hvori noget er tiltrækkende på grund af dets dårlige smag, og det er netop sådan Nelly optræder. Nelly er ekstravagant, kæk, melankolsk og komisk camp. Som Erik Thygesen også beskriver, er camp en sentimental dyrkelse af det umiddelbart fortidige. Nelly er ikke hip, men er et levn fra startnullerne før finanskrisen. Fordi vi nu befinder os i en postfinanskriseæra, og fordi Nelly er indbegrebet af dårlig smag og derfor komisk,

¹⁸² kronstork.org (1)

optræder han som en slags vulgær nydelse hos læseren, og Nelly dyrkes hos Lindholm derfor ironisk. Når jeget identificerer sig med Nelly og den glitrende livsstil, handler det også om at vise menneskets selvoptagethed, her fx s. 27 ”når jeg vasker mig i badet/ kigger jeg forelsket på mig selv/ tænker på guldkæden om halsen/ på statussymboler”.¹⁸³

GULD som kulturkritiske digte

Ligesom i Erik Thygesens tekst ”CAMP TRÉCAMP POP” optræder Nelly hos Lindholm med den funktion at skabe en særlig campet æstetik ved, fra digtsamlingens side, ironisk at omfavne kulturprodukter. Men i modsætning til i Thygesens tekst er Nelly-figuren hos Lindholm ikke blot en ironisk leg med æstetik. I stedet optræder Nelly næsten som symbolet på verdens undergang. Han er en overdreven figur, der skaber den guld og glitter-æstetik, der præger hele digtsamlingen. Nelly-figuren har altså også en iboende kritisk funktion, idet det glitrende, dekadente og vulgære i digtsamlingens, som denne figur repræsenterer, også er en kritik, der skal udtrykke en bekymring for verdens fremtid. Her ved forvirres det alvorlige og ironiske, og bliver nærmest begge ting på én gang.

I digtsamlingen er der altså en både-og æstetik, hvor den lette ironiske leg med campede fænomener blandes med en bekymrende dommedagsstemning. Det glitrende slår således hurtigt over i den vestlige kapitalismes udnyttelse af verden. Vestens guld, fx Iphonen, der indeholder en mikrochip af guld, sammenskrives i digtene med blod og børnearbejde, fx s. 62 ”jeg er lille iphone gylden i håret/ kun berøring/ aldrig i dybden/ jeg har microchipflashcardblodigtbørnearbejde i/ kroppen/ jeg har afrika som en struktur i øjet/ jeg har feberen i kroppen”.¹⁸⁴

Verdens nutidige problemer er svære at begribe for jeget, og mediernes katastrofe-flow gør det ikke lettere. Dette efterlader en fortvivlelse over ikke at kunne forstå. Derfor går digterjeget til naturen:

månen forstår/ at der er depression i min mountain dew/ at jeg har brug for hjælp til at/ forstå katastroferne rundt omkring mig/ tillykke med de her dage/ hvor jeg helt klam- klædt i nylonjakker løber/ gennemblødt/ gennem regnen/ der ligner et ønske/ om at himlen vil regne med mountain dew/ at himlen vil gøre som månen siger/ og regne

¹⁸³ Lindholm 2014, 27

¹⁸⁴ Ibid., 63

med depression/ jeg ved lever inde i mig/ men det er ok/ for jeg forstår ikke alle katastroferne/ omkring mig/ grækenland vs. verdensbanken¹⁸⁵

Antropomorficeringen af naturen, her i tiltalen af månen, er et klassisk poetisk greb, som her blandes med en amerikansk citrusportssodavand, som det unge jeg drikker. Blandingen af den gyldne måne og den gyldne Mountain Dew danner en slags aparte kitsch, der bidrager til digtenes campede æstetik. Med Mountain Dew etableres der samtidig et forhold mellem digterjeget og månen. Månen, der også indgår i Lindholms blognavn og på forsiden af *GULD*, er så at sige den eller det eneste, der kan forstå jeget. Månen er langt væk og uden for jordisk tid og rum, som et fremmed øje, der kigger ned på vores verden. Jeget, der befinder sig "[...] under månens forsøvede lys"¹⁸⁶, har måske en form for håb om, at månen kan fortælle, hvordan det skal agere og føle i denne katastrofeverden. Med det nærmest campede adjektiv "forsøvede" samt ønsket om at det skal regne med Mountain Dew, forbliver også tiltalen af månen en ironisk metafysisk gestus. Igen blandes det alvorlige og det ironisk i digtene.

Mens digterjeget erkender verdens globale problemer, er det sværere at forholde sig konkret til dem. Det er lettere at flyve til Grækenland og være turist end at forholde sig til Grækenlands gældsproblemer. Ligesom Olga Ravn gengiver Lindholm altså splittelsen mellem at være bevidst om verdens problemer og samtidig være ligeglad samt splittelsen i at nyde at forbruge samtidig med, at man ved, at forbruget har en konsekvens for mennesker og miljø.

Hos Lindholm bliver splittelsen eksemplificeret i penduleringen mellem de forskellige poler. Ligeledes er hyklerfiguren per definition en splittet figur. Splittelsen er betinget af internettets og "skærmenes" massive katastrofeflow, der har medført, at mennesket ikke længere kan forholde sig til verden. Flowet er uoverskueligt, og stækker derfor håbet om, at det er muligt at ændre noget i verden. På den måde fratager medierne mennesket muligheden for at være et politisk, handlede subjekt. Flere steder i digtsamlingen sker der derfor en detronisering og materialisering af jeget: "mine øjne er solbriller her til morgen"¹⁸⁷ eller når digterjeget "skraber asfalten mod huden".¹⁸⁸

¹⁸⁵ Ibid., 54

¹⁸⁶ Ibid., 59

¹⁸⁷ Ibid., 13

Som påvist i min analyse af *Mean Girl* kan også Lindholms digte læses som en kultur- eller civilisationskritik. Adornos kritik af massemediernes envejskommunikation, der skaber handlingslammede mennesker, borgere findes også i *GULD*. Lindholm afbilder, hvordan ønsket om et globalt engagement på grund af medierne ender i en amoralsk afstandtagen til tidens problemer.

Når Lindholm inddrager det populærkulturelle, får det derfor en sørgelig og melankolsk klang. Nelly og Kelly Rowland er fænomener, der var store for over 10 år siden, og de campede billeder af dem på i bogen skildrer dem, som noget der var en gang. Samme næsten spøgelsesagtige effekt har det, når det i slutningen af værket hedder: ”kære kødfrimandag/ jeg er sorgens skamfuldhed/ jeg er et britney spears remix/ der på en strand på rhodos/ spiser kødfyldte grillspyd”.¹⁸⁹ Britney-musikken spiller ensomt derudaf og bliver her et billede på det dekadente turistjugs længsel efter ikke at skulle forholde sig til globale problemer.

Med beskrivelsen af den fremmedgørelse, som hyklerjeget oplever, samt beskrivelsen af den fragmenterede verden kan man sige, at *GULD* ligesom *Mean Girl* og *7/11* er modernistisk i sin holdning. Der er hos Lindholm samtidig et håb om, at lyrikken kan have en form for erkendende potentiale, for Lindholm vil oprigtigt læseren noget. Han vil have os til at tænke over vores rolle i verdenssamfundet. Men samtidig kan Lindholms blanding af ironisk camp, pop og hverdagsfænomener betragtes ud fra *ta*'s æstetik og ønske om at demokratisere og forny kunstens materiale. Lindholms digte skifter derfor mellem den campede glimmeroverflade og det dybsindige i måden, hvorpå de centrallyriske tekster reflekterer over jegets forhold til verdenssituationen. Man kan derfor tale om, at Lindholms digte på sin vis demonstrerer et møde mellem postmodernismen og modernismen.

3.4 Afslutning på analyse af 2010'er-generationen

De tre samtidslitterære værker er som påvist meget forskellige, men har også mange ligheder. Hvor Eric udelukkende fokuserer på det nære, er Lindholm også optaget af det globale. Mens Ravens sprog veksler mellem det poetiske og abstrakte, er Erics digte en

¹⁸⁸ Ibid., 26

¹⁸⁹ Ibid., 85

mere uformel poesi. Både Ravn og Lindholm præsenterer en eksplicit kritik af samfundet, mens den iboende kritik i Erics digtning er mere subtil. Alle værker har dog et særligt fokus på jeget og dets erfaringer i en splittet verden. Man kan dermed sige, at hvor fx Leth som popdigter bruger det populærkulturelle som en æstetisk strategi til vise, hvordan en billedkultur skabes, og samtidig peger på det konstruerede, bruger 2010'ergenerationen i højere grad popkulturen til sige noget om dem selv.

Ud fra mine analyser kan vi samtidig se, at fælles for alle tre samtidslitterære værker er, at erfaringen fra medie- og populærkulturen kan ses på flere niveauer: I formen, i udsigelsespositionerne og i værkernes samlede æstetiske udtryk. Værkerne kan betragtes som et forsøg på at indkapsle de erfaringer, som internettets opblødning af traditionelle skel mellem det offentlige og det intime, det private og det politiske, det sande og det fiktive, liv og kunst, finkultur og pop har medført. Når man kan læse 2010'ergenerationen i en avantgardemæssig kontekst, skal det altså ses i sammenhæng med, at værkerne med deres popkulturelle indhold, internetæstetik og strømmende tekst positionerer sig selv som bud på en nonhierarkisk kunst, der passer til den teknologidominerende samtid, de optræder i.

For *ta'*-gruppen var det nonhierarkiske syn på kunsten lig med en insisteren på en anonymisering af kunstnerne: Kollektivet skulle være modvægt til markedets dyrkelse af den individuelle kunstner. Modsat er der i dag ikke tale om nogen anonymisering af forfatterne. I stedet forekommer der, som jeg også påviste i min analyse af Caspar Erics *7/11*, en enorm branding af forfatteren og hans eller hendes værk i medierne, i hvert fald når der er tale om en bogudgivelse.

Opmærksomheden på forfatteren skal måske ses i lyset af den autonarrative genre, der har domineret dansk litteratur inden for de senere år, og som dette speciales analyseværker også kan betragtes som en del af. I de autonarrative værker er der empirisk sammenfald mellem forfatter og jegfortæller eller digterjeg, hvilket betyder, at forfatterens liv og person automatisk bliver centrum i kunsten. Den autonarrative litteratur skal ligeledes betragtes som en konsekvens af internettets opblødning af førnævnte traditionelle skel, hvilket altså medfører et jeg, som kan færdes i alle sfærer og på flere niveauer.¹⁹⁰ For de

¹⁹⁰ Stefan Kjerkegaard og Anne Myrup Munk skriver i artiklen "Litterær selv fremstilling og autofiktion i en skandinavisk optik", hvordan begrebet autonarration kan bruges til at indfange værker, hvor der er empirisk

lyriske jeger hos Eric, Ravn og Lindholm er dette som påvist ikke uproblematisk. Når verden nu er blevet så fragmenteret, er det let at miste sin identitet og forestilling om, hvem man er i dette samfund. Man kan derfor stille spørgsmålet om, hvorvidt grunden til at både Eric, Ravn og Lindholm undersøger ”jeget” er, fordi det i dag er svært for individet overhovedet at forholde sig til begrebet ”jeg”.

Alle værkernes lyriske jeger er som påvist således splittede som en konsekvens af den mediekulturelle erfaring, der har medført en nedbrydning mellem det intime og det offentlige. På denne måde indtager alle tre værker en politisk position over for mediernes billeder og strukturer. Omend deres kunst er noget anderledes end Adornos idealkunst, nærmer de sig dog Adornos kritik af kulturindustrien, idet de lyriske jeger hos Eric, Ravn og Lindholm flere steder synes at have mistet troen på, at man har nogen mulighed for at agere som politisk subjekt i mediekulturens sfære.

Hos *ta*'-generation bevirkede den nye medie- og populærkultur en leg med sprog, roller, æstetik og identitet, hvilket som bekendt affødte attituderelativismen. Her 50 år senere, er pop- og mediekulturens fiktioner og erfaringer hos 2010'ers generationens forfattere restløst indoptaget i kroppen i et jeg. Man kan altså tale om, at alle tre værker opererer med et modernistisk orienteret, centrallyrisk, splittet jeg, der har indoptaget de populærkulturelle fiktioner. Denne blanding mellem en orientering mod modernisme og populærkulturens former på én og samme tid giver et helt nyt æstetisk udtryk, som ikke hidtil er set i dansk litteratur.

sammenfald mellem forfatter og jegfortæller, altså hvor fortællingen og jegpersonen i værket stemmer overens med forfatteren og de faktiske virkelige begivenheder. Ifølge Kjerkegaard og Munk opfordrer dette til en læsemåde, der inkluderer forfatteren og dennes persona.

Kapitel 4: Perspektivering

I sidste kapitel viste jeg, at når de tre udvalgte samtidslitterære værker inddrager det hverdagslige, det populærkulturelle og endda det decideret lavkulturelle eller campede, lader de sig inspirere af *ta'*-gruppens program om at frigøre litteraturen fra enhver form for hierarkisering eller kategorisering. 2010'er-generationen bygger samtidig videre på *ta's* sensibilitet, idet digtene udvider det æstetiske sprog. De populærkulturelle fænomener bruges nu til at beskrive eksistentielle følelser som angst, kærlighed, følelsen af tid, rastløshed m.m. Men inddragelsen af det populærkulturelle i digtningen medfører hos 2010'er-generationsforfatterne også en anden, mere melankolsk og kritisk klang, som ikke var til stede hos tresseravantgarden.

Alle tre lyriske jeger i *7/11*, *Mean Girl* og *GULD* har erkendt de globale samfundsmæssige og politiske problemer, verden står over for. Hvor *ta'*-generationen eksisterede i en tid, hvor opbrud syntes mulig, er 2010'er-generationen vokset op i en tid, hvor idéen om en anden verden end den neoliberalistiske i vesten synes umulig. De lyriske jeger, som træder frem i værkerne, møder derfor ikke verden med entydig distance, ironi, foragt, apati eller revolutionslyst, da det er svært at forestille sig en revolution af den. Fælles for værkerne er i stedet, at de har taget tidens problematiske og fragmenterede internetkulturelle virkelighed på sig. Værkernes jeger er derfor både ironiske og ærlige, overfladiske og oprigtige, kritiske og affirmative. Spørgsmålet er nu, hvordan vi skal forstå eller placere denne nye æstetik i samtiden?

I det følgende vil jeg benytte specialets analyseresultater som indgangsvinkel til begrebet metamodernisme, der kan være et anvendeligt begreb i forsøget på at placere disse tre litterære værker i samtiden. I samme forbindelse vil jeg kort perspektivere til andre værker fra 2010'er-generationen.

4.1 En ny metamodernistisk æstetik hos 2010'er-generationen

Begrebet "metamodernisme" forbindes med de to hollandske kulturteoretikere, Timotheus Vermeulen og Robin van den Akker, der i kølvandet på en opgivelse af postmodernismen har forsøgt at sætte ord på et nyt paradigme. Ifølge Vermeulen og Van den Akker er de fleste kritikere enige om, at årene med postmodernismens ironi og dens dyrkelse af

pastichen og parodien er slut, omend dens diskursive strategier fortsat vil være til stede. Som et bud på et nyt paradigme præsenterer Vermeulen og Van den Akker begrebet metamodernisme.¹⁹¹ Metamodernismen er ifølge Vermeulen og Van den Akker opstået på baggrund af tre fænomener i samtiden: ”The threefold ”threat” of the credit crunch, a collapsed center, and climate change [...] infuses doubt, inspires reflection, and incites a move forward out of the postmodern and into the metamodern.”¹⁹²

For Vermeulen og Van den Akker er metamodernisme ikke et konsekvent opgør med postmodernismens strategier. I stedet beskriver de, hvordan postmodernismens strategier ”[...] are taking another shape, and, more importantly, a new *sens*, a new meaning and direction.”¹⁹³ Vermeulen og Van den Akker karakteriserer metamodernismen ved modsætningerne oplyst naivitet og pragmatisk idealisme. Metamodernismens ontologi er modpoler, der:

[...] oscillates between a modern enthusiasm and a postmodern irony, between hope and melancholy, between naïveté and knowingness, empathy and apathy, unity and plurality, totality and fragmentation, purity and ambiguity.¹⁹⁴

Metamodernismen oscillerer altså ikke kun mellem to, men mellem flere poler. At oscil-
le bliver derved kernen i metamodernisme:

Each time the metamodern enthusiasm swings toward fanaticism, gravity pulls it back toward irony; the moment its irony sways toward apathy, gravity pulls it back toward enthusiasm.¹⁹⁵

Vermeulen og Van den Akker beskriver derfor metamodernisme som en forhandling mellem ”the modern and the postmodern”, hvor det ene ikke udelukker det andet. Metamodernisme er: ”[...] at once modern *and* postmodern and neither of them.”¹⁹⁶

¹⁹¹ Vermeulen og Van den Akker taler desuden om, hvordan vi siden årtusindeskiftet har set et væld af ”nye” forskellige, overlappende æstetiske fænomener i det metamoderne paradigme. Fx New Romanticism i kunst, the New Aesthetic i design, New Sincerity i litteratur og New Weird eller Nu-Folk i musik, og Quirky Cinema i film. (Vermeulen & van den Akker 2010, 7)

¹⁹² Ibid., 5

¹⁹³ Ibid., 4

¹⁹⁴ Ibid., 5-6

¹⁹⁵ Ibid., 6

¹⁹⁶ Ibid., 6

Netop denne oscillation genkendes særligt hos Lindholm, hvis digterjeg som bekendt oscillerer mellem flere poler, der henholdsvis repræsenterer en apatisk, bekymret og vred holdning over for tidens tilstand. Men også i Ravn og Eric's digte forekommer som vist en oscillation mellem oprigtighed, sårbarhed, ironi, enhed, flerhed, totalitet og fragmentering.

Ved at inddrage begrebet metamodernisme kan man derfor understrege, hvordan 2010'ergenerationen overskrider 1960'ernes postmodernismes ironi, anonymitet og distance, idet værkerne også indeholder oprigtighed og melankoli. Værkernes centrallyriske, splittede jeger placeret i den strømmende popform kan derfor læses i sammenhæng med metamodernismens oscillation mellem modernisme og postmodernisme.

Med metamodernisme kan man dermed sige, at 2010'ergenerationen i højere grad end at bryde med *ta'* synes at bygge ovenpå. Når Eric, Ravn og Lindholm inddrager populærkulturens ironiske, campede eller trivielle figurer er målet ikke kun en destruktion, æstetisering eller en higen efter pluralisme, da disse strategier ikke kan indfange de sårbare, fragmenterede erfaringer, som de lyriske jeger gengiver. I stedet bruges populærkulturen som en måde at imødegå og undersøge de værdier, drømme, kriser, fællesskaber og fiktioner, der gennemsyrrer vores samfund, på. Dette ses fx i måden, hvorpå Nelly-figurens campede æstetik hos Lindholm bliver en samfundskritik, eller når Ravn inddrager konkrete beskrivelser af tv-programmer i beskrivelsen af et barns komplicerede forhold til dets mor, og når Eric undersøger sit forhold til omverdenen gennem erfaringen fra de sociale mediers æstetik og selvoptagethed. Således er der midt i kulturens overfladiske lykkesfære en insisteren på mening og oprigtighed.

De tre værker, jeg har valgt at analysere, er ikke de eneste, der for tiden inddrager populærkultur i deres poetiske tekster. I stedet betragter jeg værkerne som del af en hel række af værker orienteret mod det populærkulturelle i den nyeste skandinaviske litteratur. Asta Olivia Nordenhofs *det nemme og det ensomme*, Theis Ørntofts *Digte 2014*, Katinka My Jones' *Mælkelykken*, Audun Mortensens *Aaliyah* og Rasmus Halling Nielsens *Tvillingerne* er alle eksempler på værker af forfattere, der tilhører en dansk/skandinavisk 2010'ergeneration, der er udgivet inden for de seneste år, og som på forskellige måder inddrager en mediekulturel erfaring i det poetiske.

AFV Press har, som nævnt i specialets indledning, udgivet et flertal af værker, hvor digte kredser om amerikansk popkultur. Et eksempel på dette er værket *Addicted to your light (Beyoncéhaikus)* (2014) af Hanna Rajs Lundström, Isis Mühleisen og Tom W-O Silkeberg. Også her bliver erfaringen fra populærkulturen en ensom en af slagsen:

Beyoncé är på/ reklam över hela stan/ jag borde städa

hör ljudet av regn/ ljud är allt som försvinner/ Beyoncétankar¹⁹⁷

Ved siden af kæmpestjernen Beyoncé fremstår dette jeg både komisk, lille og ensomt, når det gør rent. Også her oscilleres mellem en ironisk distance og et sårbart engagement. Det komiske eller ironiske klinger derfor af fortvivlelse. De sociale mediers krav om evig tilgængelighed og popkulturens krav om lykke og præstation skaber i en normal hverdag med almindelige gøremål en oplevelse af ensomhed og utilstrækkelighed. Man kan måske tale om, at ensomheden er mere mærkbar i dag end før, når vi ved, at vores venner konstant er tilgængelige online, men ikke fysisk er her. Ligesom i dette speciales analyseværker undersøger *Addicted to your light (Beyoncéhaikus)* altså en slags metamoderne erfaring gennem populærkulturen.

Op gennem det 20. århundrede er inddragelsen af det populærkulturelle i kunsten blevet set som et oprør mod det etablerede, finkulturelle kunstsyn. Som vist i kapitel 2 ses dette i Danmark i 1960'er-avantgardens æstetiske strategier, der var et bevidst oprør mod en modernismetradition.

Omend titlen *7/11* står som en markering af noget nyt eller et bevidst oprør mod noget, sker dette stadig inden for den litterære institutions formelle rammebetingelser. Det ville derfor være forsimplet at kalde 2010'er-generationens inddragelse af populærkultur for et oprør mod kunstinstitutionen. Derimod kan inddragelsen af det populærkulturelle i højere grad læses som en kritik af den mediekulturelle virkelighed. Ligesom ta' afspejler digtene, hvordan vores identitet skabes gennem og med mediekulturelle diskurser, som påvirker vores virkelighedsforståelse. Fordi tidsånden i dag er en anden – popkultu-

¹⁹⁷ Lundström, Mühleisen og Silkeberg 2014, 76

ren og medievirkeligheden er i højere grad indoptaget i vores identitet og sprog – udtrykkes disse erfaringer på en ny måde. Holdningen til den nu ikke så nye og endda meget permanent udseende virkelighed er blevet desillusioneret. I inddragelsen af en tilgængelig populærkultur opstår altså et nyt æstetisk udtryk.

Med skellet nedbrudt mellem finkultur og populærkultur, kan man kan afslutningsvis spørge om, hvorvidt avantgardens projekt om også at nedbryde skellet mellem liv og kunst måske i højere grad end tidligere genkendes i 2010'er-generationen. Mens *ta*'s eksperimenterende kunstprojekter kan føles abstrakte og måske ekskluderende for de ikke-indviede, synes 2010'ernes digtning at have potentiale til at nå frem til mennesker, som ikke normalt læser lyrik. Inddragelsen af populærkulturens fænomener gør skriften inkluderende, fordi disse genstande og fænomener er noget, vi ikke kan vælge fra i dag. De er allestedsnærværende. De findes i livet – både i det nære og i det globale. Og fordi populærkulturens fænomener ikke blot er genstande, som der refereres til, men er fænomener, hvorigennem virkeligheden opleves og identiteten skabes, opstår der en digtning, der udtrykker denne genkendelige og identificerbare virkelighed. Således skaber 2010'erdigtningen et rum, hvor kunstens sfære og livssfæren i stigende grad blandes sammen på en ny uformel og håndgribelig måde.

Konklusion

Min motivation for udarbejdelsen af dette speciale var affødt af en interesse for at undersøge, hvilken virkning det har, når lyriske tekster inddrager håndgribelige, populærkulturelle fænomener og motiver. Ved at analysere, hvilke æstetiske strategier, der konkret anvendes hos 1960'ernes eksperimenterende avantgarde henholdsvis 2010'er-generationen, fik jeg for det første mulighed for at undersøge, hvordan det populærkulturelle har stor betydning, når det handler om det subjektive erfaringsrum, og for det andet, hvordan det æstetiske udtryk i den lyrik, der inddrager det populærkulturelle, har ændret sig på 50 år.

For at undersøge forholdet mellem kunst og populærkultur lagde jeg i kapitel 1 ud med at redegøre for, hvordan den historiske avantgarde var en afvisning af modernismens autonome kunstsyn, der opfattede sig selv som stående i et direkte modsætningsforhold til populærkulturen. Ved at inddrage Huysens avantgardeteori viste jeg samtidig, hvordan den historiske avantgardes projekt i høj grad skal forstås i lyset af erfaringen af den teknologiske udvikling, og jeg kunne dermed fremdrage en klar forbindelse mellem den historiske avantgarde, populærkulturen og den samtidige medieteknologiske udvikling. Som påvist er denne sammenhæng også på spil i den amerikanske popkunst i tresserne.

I kapitel 2 viser jeg, hvordan den danske tresseravantgarde omkring tidsskriftet *ta'* ligeledes bruger populærkulturen samt den teknologiske udvikling som æstetiske strategier i deres kunstneriske praksis. I inddragelsen af populærkultur demonstrerer *ta'* ifølge dem selv en demokratisk, nonhierarkisk holdning til, hvad kunst er. *ta'* så deres projekt som et opgør med en dominerende finlitterær modernisme i dansk kulturliv og dennes fokus på individets splittelse samt opfattelsen af lyrikkens rolle som middel for subjektiv erkendelse. Poesien skulle hos *ta'* være i forbindelse med den nye pop- og mediekulturelle virkelighed, og det figurative sprog blev afløst af en ny, såkaldt æstetisk sensibilitet, der havde stort fokus på sproget formelle, materielle sider.

Denne "rene" minimalistiske form er blandt andet inspireret af tidens fremgang af populærkultur og udviklingen af nye medier, og Hans-Jørgen Nielsens begreb attituderelativisme bliver en metode til at begribe erfaringerne fra medie- og populærkulturen.

Holdningen ses fx i Jørgen Leths *Sportsdigte*. I min analyse af *Sportsdigte* viser jeg, hvordan popkulturen tilbyder uendeligt mange attituder at spejle sig i. Opløsningen af en fast identitet samt fokuseringen på en overfladeæstetik medfører samtidig en opløsning af sproget, og i med denne dekonstruktion sker der en genopdagelse eller ny sansning af virkeligheden og sproget i Leths digte.

I kapitel 3 påviser jeg, hvordan 2010'er-generationen fuldbyrder *ta'*-generationens bestræbelser på at frigøre litteraturen fra enhver form for hierarkisering. Dette kommer særligt til udtryk hos Olga Ravn, der lader masseproducerede, lavkulturelle produkter få æstetiske og eksistentielle egenskaber i poesien. Men hvor *ta'* udtrykte en ny (positiv) holdning til medie- og populærkulturen, kommer der et negativt præg over denne erfaring til hos 2010'er-generationen. Hvor *ta'* altså arbejdede sig hen mod en nedbrydelse af skellet mellem populærkultur og finkultur, kan man sige, at projektet er fuldbyrdet hos 2010'er-generationen, men dette har medført en angst og tomhed. Medie- og populærkulturen optræder i digtene som den allestedsnærværende erfaringsverden. Fælles for 2010'er-generationen er derfor, at jegerne restløst har indoptaget populærkulturen i deres identitet og sprog, men i og med, at værkernes jeger er angste, apatiske, vrede, forvirrede og sårbare, fremtræder der en kritik af populærkulturen.

I deres insisteren på mening og oprigtighed tematiserer *7/11*, *Mean Girl* og *GULD* en splittelse ved det at være et individ i en global, fragmenteret medieverden. Denne splittelse gør, at man kan tale om, at digtene på sin vis er en genoptagelse af modernismen. I måden, hvorpå populærkulturen undersøges kritisk, nærmer digtene sig samtidig Adornos påstand om, at populærkultur reproducerer samfundets magtstrukturer. Dermed ender vi med nogle værker, der svinger mellem det postmodernistiske og modernistiske.

I kapitel 4 påviser jeg, hvordan denne svingning demonstrerer en metamodernistisk erfaring. Det metamodernistiske paradigme er opstået i kølvandet på postmodernismens afslutning. Begrebet metamodernisme er af de hollandske kulturforskere Timotheus Vermeulen og Robin van den Akker defineret ved en oscillation mellem postmodernisme og modernisme. Der er altså ikke tale om enten-eller, men om en oscillation mellem flere poler, der hver kan have rod i modernisme, postmodernisme eller begge, om som er til-

stede samtidigt. Derfor er det metamodernistiske paradigme en slags både-og-og-og på samme tid.

Både 1960'er-avantgarden og 2010'er-generationen viser, hvordan identitet skabes gennem og med pop- og mediekulturelle diskurser. Ved at inddrage begrebet metamodernisme betoner jeg dog, hvordan 2010'er-generationen overskrider *ta*'s attituderelativisme ved at introducere en oprigtighed og en søgen efter mening. Ved at perspektivere til begrebet metamodernisme anskueliggør jeg således, hvordan 2010'er-generationen hjælper os med at forstå den tid, vi lever i. En tid, hvor populærkulturen kan indfange og samle offentlige og intime erfaringer, og dermed en tid, hvor det populærkulturelle står som et knudepunkt i en fragmenteret verden.

Litteratur

Bøger

Adorno, W. Theodor (1998): *Estetisk teori*. Gyldendal Norsk Forlag

Adorno, W. Theodor & Horkheimer, Max (1995): *Oplysningens dialektik*. Gyldendal

Benjamin, Walter (2012): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin, Suhrkamp Verlag. s. 207-247

Bjerre, J. Henrik. & Laustsen, B. Carsten. (2006): *Slavoj Zizek*. Roskilde Universitetsforlag

Bürger, Peter (1984): *Theory of the Avant-Garde*. University of Minnesota Press

Eric, Caspar (2014): *7/11*. Gyldendal

Foster, Hal (1996): *The Return of the Real*. The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology

Foster, Hal (2012): *The First Pop Age*. Princeton University Press

Huyssen, Andreas (1986): *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana University press

Leth, Jørgen (2009): *Det uperfekte menneske 1+2*. Gyldendal

Leth, Jørgen (1967): *Sportsdigte*. Gyldendal

Lindholm, Victor Boy (2014): *GULD*. Kronstork

Nielsen, Hans-Jørgen (1968): *'Nielsen' og den hvide verden*. Borgen Forlag

Manovich, Lev (2001): *The Language of New Media*. Massachusetts Institute of Technology

Ravn, Olga (2015): *Celestine*. Gyldendal

Ravn, Olga (2012): *Jeg æder mig selv som lyng*. Gyldendal

Ravn, Olga (2014): *Mean Girl*

Sontag, Susan (1966): *Against Interpretation*. Picador Pan Books

Storey, John (2003): *Inventing Popular Culture. From Folklore to Globalization*. Blackwell Publishing Ltd

ta' 1 (1967). København, Bergs Forlag

ta' 3 (1967). København, Bergs Forlag

Ørum, Tania (2009): *De eksperimenterende tressere. Kunst i en opbrudstid*. Gyldendal

Lundström, Hanna Rajs, Mühleisen, Isis og Silkeberg, Tom W-O (2014): *Addicted to your light (Beyoncéhaikus)*. I: "Bra combo". AFV Press: s. 65-91

Artikler

Andersen, Carsten: "Fuck jeg har det vildt lige nu tænker jeg". I: Politiken 12.08.2014

Bjørnkjær, Kristen (2005): "Today's *ta'* is Tomorrow's treasure". I: Passage Nr. 53

Brostrøm, Torben (1983): "Kaos og kunst". I: Modernisme før og nu. Gyldendal

Brostrøm, Torben (2005): "Det umådelige mådehold". I: Borup, Anne; Lassen, Morten og Haarder, Jon Helt (red.) *Modernismen til debat*. Gyldendal og Syddansk Universitetsforlag: s. 254 -263

Duelund, Peter (2004): "Hvad Goethe var for borgeren var solidariteten for arbejderen". I: Stjernfelt, Frederik; Tygstrup, Frederik og Zerlang, Martin (red.) *Fejder. Studier i stridens anatomi i det intellektuelle liv*. Københavns Universitet, Museum Tusulanum: s. 317-333

Greenberg, Clement (1939): "Avant-garde and Kitsch" Oprindeligt trykt i Partisan Review. Kan læses online på <http://xroads.virginia.edu/~DRBR2/greenburg.pdf>. Lokaliseret 05.01 2016 kl. 21:30

Hall, Stuart (2011): "Notes on Deconstructing 'the Popular'". I: Szeman, Imre & Kaposy, Timothy (red.): *Cultural Theory. An Anthology*. Blackwell: s. 72-80

Jelsbak, Torben (2011): "Arbejdshypotesen om en menneskehed. Tidsskriftet Kritisk Revy mellem avantgarde og populærkultur". I: Danske Studier, Universitets-Jubilæets danske Samfund Nr. 577, s. 111-133

Lokaliseret 18.01.2016 fra:

http://danskestudier.dk/materiale/2011/Danske_Studier_2011.pdf

Jelsbak, Torben (2015) "Rifbjergs popmodernisme - og populærkultur som distinktion i 60'ernes avantgarde" I: Friis, Elisabeth & Koch, Lene (red.): *Tania Tender Thyme: Festskrift til Tania Ørum*. Forlaget Arena

Kjerkegaard, Stefan & Munk, Anne Myrup (2013): "Litterær selvfremsstilling og autofiktion i en skandinavisk optik". I: Bunch, Mads (red.): *Millennium. Nye retninger i nordisk litteratur*. Forlaget Spring: s. 325-348

Madsen, Peter (2003) "Da 'modernismen' kom til Danmark". I: Gemzøe, Anker & Stein Larsen, Peter (red.): *Modernismens historie*. Akademisk Forlag: s. 177-196.

Rosenørn & Rasmussen (2013): "Populærkultur". I: *Temp. Tidsskrift for Historie*, Nr. 6: s. 5-12

Lokaliseret 18.01.2006 fra:

<http://www.temphist.dk/archive/temp6.pdf>

Sontag, Susan (1994): "Noter om Camp". I: Gregersen, Frans & Køppe, Simon (red.): *Idéhistorie Idehistorie. Ideer og strømninger i det 20. Århundrede*, bind. 2. Forlaget Amanda: s. 269-374

Skriver, Svend (2014): "#lovestory 2.0 #vanillapoetry #kunstnerisknødvendighed". I: *Kritik*, Nr. 212: s. 92-93.

Stein Larsen, Peter (2010): "Centrallyrik og interaktionslyrik i 00'erne". I: *Tidsskriftet Passage*, Nr. 63, Årgang 25: s. 89-108

Lokaliseret 18.01.2016 fra:

<http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/passage/article/view/6373/5518>

Stein Larsen, Peter (2013): "Danske poetiske traditioner i 10'erne". I: *Tidsskriftet Reception*, Nr. 71: s. 10-18

Lokaliseret 12.01.2016 kl. 11.11 fra:

https://tidsskriftetreception.files.wordpress.com/2013/06/reception71_web1.pdf

Vermeulen, Timotheus og van den Akker, Robin (2010): *Notes on metamodernism*. I: *Journal of AESTHETICS & CULTURE*, VOL. 2.

Lokaliseret 18.01.2016 kl. 11.11 fra:

<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677>

Ørum, Tania (2012): "NY MODEL: INTERPLAY. Tresseravantgardens omgang med massekulturen". I: Heitmann, Annegret & Schröder, Stephan Michael (red.): *PopAvant – Verhandlungen zwischen Populärkultur und Avantgarde in Dänemark*. München, Herbert Utz Verlag: s.183-207

Ørum, Tania (2015) "Kollektivet". I: *Tidsskriftet Reception*, Nr. 74: s. 11-16

Lokaliseret 16.01.2016 fra:

<https://tidsskriftetreception.files.wordpress.com/2015/11/reception-74-webudgave.pdf>

Online platforme, internetartikler fra dagblade og opslagsværker

berlingske.dk (1)

Krogsgaard Christensen, Jeppe: ”Digte om det døgnåbne liv”. I: Berlingske. Artikel publiceret 25.12.2014

Lokaliseret 19.01.2016 fra:

<http://www.b.dk/kultur/digte-om-det-doeгнаabne-liv>

berlingske.dk (2)

Johansen Jørgen: ”Det her er noget af det mest tidstypiske længe”. I: Berlingske. Artikel publiceret 29.08.2014

Lokaliseret 19.01.2016 fra:

<http://www.b.dk/boeger/det-her-er-noget-af-det-mest-tidstypiske-laenge>

copenhagen-culture.dk (1)

”Poesien er ude i blyantens spids”. Artikel publiceret i Copenhagen Culture 14.05.2014

Lokaliseret 19.01.2016 fra:

<http://www.copenhagen-culture.dk/2014/05/14/poesien-er-ude-i-blyantens-spids/>

denstoredanske.dk (1)

”Theodor W. Adorno”

Lokaliseret 19.01.2016 fra:

http://denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Filosofi/Filosofi_og_filosoffer_-_1900-t./Filosoffer_1900-t._-_Tyskland_-_%C3%98strig_-_Schweiz_-_biografier/Theodor_Wiesengrund_Adorno

denstoredanske.dk (2)

”Postmodernisme”

Lokaliseret 19.01.2016 fra:

http://www.denstoredanske.dk/Sprog%2c_religion_og_filosofi/Filosofi/Filosofi_og_filosoffer_-_1900-t./postmodernisme

denstoredanske.dk (3)

”Postmodernisme – arkitektur”

Lokaliseret 19.01.2016 fra:

[http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Arkitektur/Arkitektur_og_bygningskunst/Stilretninger_og_perioder_i_kunsten/postmodernisme_\(Arkitektur\)](http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Arkitektur/Arkitektur_og_bygningskunst/Stilretninger_og_perioder_i_kunsten/postmodernisme_(Arkitektur))

filosoffen.dk (1)

Meyhoff Brink, Dennis: ”Dialektik”. Publiceret 05.05.2003

Lokaliseret 19.01.2016 fra:

<http://filosoffen.dk/2003/05/dialektik/>

information.dk (1)

Löfström, Kamilla: ”Dan Turèll for fællesskab”. I: Information. Artikel publiceret 23.05.2016.

Lokaliseret 19.01.2016 fra:

<http://www.information.dk/534072>

information.dk (2)

Bendsen, Pauline: "Generation Etik". I: Information. Artikel publiceret 24.01.2014.

Lokaliseret 19.01.2016 fra:

<http://www.information.dk/485672>

information.dk (3)

Ravn, Olga: "Sorry Mallarmé". I: Information. Artikel publiceret 28.14.2014

Lokaliseret 19.01.2016 fra:

<http://www.information.dk/489532>

information.dk (4)

Hornstrup Yde, Katrine: "En følsom statusopdatering". I: Information. Artikel publiceret 15.08.2014

Lokaliseret 19.01.2016 fra:

<http://www.information.dk/506289>

information.dk (5)

Misfeldt, Mai: "Mennesket er et slimproducerende væsen fuld af blod og lort og poesi". I: Information. Artikel publiceret 17.01.2012

Lokaliseret 19.01.2016 fra:

<http://www.information.dk/290651>

information.dk (6)

Piil, Sarah: "Lyrik får os til at føle verdens tilstand". I: Information. Artikel publiceret 28.11.2014

Lokaliseret 19.01.2016 fra:

<http://www.information.dk/517158>

kronstork.org (1)

Lokaliseret 19.01.2016 fra:

kronstork.org/guld

olgaravn.tumblr.com (1)

Lokaliseret 19.01.2016 fra:

<http://olgaravn.tumblr.com/work>

oxfordreference.com (1)

"Desublimation"

Lokaliseret 19.01.2016 fra:

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095713450>

politiken.dk (1)

Rösing, Lilian Munk: "Digtsamling om #generationhashtag er morsom og klog". I: Politiken. Artikel publiceret 14.08.2014

Lokaliseret 19.01.2016 fra:

http://politiken.dk/kultur/boger/skonlitteratur_boger/ECE2366221/digtsamling-om-generationhashtag-er-morsom-og-klog/