

SKANDINAVISK MISANTROPISK KONSEPTUALITET

OM ABO RASULS UTFORDRING AV DEN LITTERÆRE INSTITUSJON

CHRISTIANE JORDHEIM LARSEN
HOVEDFAGSOPPGAVE I ALLMENN LITTERATURVITENSKAP
UNIVERSITETET I OSLO
VÅREN 2005

Sammendrag

I *Skandinavisk misantropisk konseptualitet. Om Abo Rasuls utfordring av den litterære institusjon* knyttes mottakelsen av Matias Faldbakkens alias Abo Rasuls to romaner i serien *Skandinavisk misantropi*, *The Cocka Hola Company* og *Macht und Rebel* til ulike litteratursyn og praksiser innen litteraturvitenskapen. Jeg argumenterer for at kritikernes usikkerhet og uenighet kan begrunnes i litteraturfagets redskapstørke i forhold til litterære blandingsfenomener og praksiser.

Jeg setter romanene i sammenheng med forfatterens konseptuelle kunstprosjekter innenfor den visuelle kunstarena og prøver ut to konseptuelle lesninger, ”forsøk 1” og ”forsøk 2”. En konseptuell lesestrategi forutsetter tro på at kunst i forlengelsen av konseptualismen og avantgarden kan være av interesse også i dag. Den forutsetter også aksept for et heteronomt verkbegrep og for at litterær verdi kan finnes i litteraturens interaksjon og funksjon like gjerne som i tekstuniverset. Fokuset på interesse og aksjon er sterkere enn fokuset på kvalitet og verk.

I ”forsøk 1” leser jeg *Skandinavisk misantropi* som *generisk kunst* (i motsetning til *mediumsspesifikk kunst*) med vekt på idéinnhold, performativitet og kontekst. Her tar jeg ikke hensyn til spesifikt litterære grep. I stedet setter jeg søkelyset på hvordan romanenes idéer forholder seg til leser og institusjon og hvordan betydning transformeres og skapes gjennom bøkens interaksjon med omverdenen. Jeg vurderer prosessen mellom tekst og leser som romanens viktigste idéinnhold.

I ”forsøk 2” leser jeg bøkene som *multi-spesifikke*. Jeg utfører en tekstmær lesning med vekt på romanens konseptuelle kritiske strategier og tematikk, deriblant kritikken av den kantianske kunstopplevelsen og synet på kunst som estetisk objekt. Både form og innhold harselerer med slike kunstoppfatninger.

Konseptualismen på 1960 og 70-tallet utfordret den greenbergske modernismens syn på kvalitet, estetikk og medium. Sammenstøtet mellom modernismens og konseptualismens kunstsyn har sin parallell i dagens debatt om litteraturfaget i Norge og internasjonalt. Verkets og fagets grenser fremstår, sammen med ulik vektlegging av litteraturen som kulturuttrykk eller estetisk objekt, som viktige spørsmål. Jeg hevder, med henblikk på lesningene og mottakelsen av *Skandinavisk misantropi*, at en åpning av fagets grenser og en abstrahering av verkkategorien må til for finne frem til redskaper med relevans for visse litterære fenomener og praksiser.

Innhold

Sammendrag	II
1 Innledning.....	1
1.1 Om forfatteren Matias Faldbakken	2
1.2 Introduksjon til romanene.	3
1.2.1 <i>Skandinavisk misantropi</i>	3
1.2.2 <i>The Cocka Hola Company</i> . Et handlingsreferat.....	5
1.2.3 <i>Macht und Rebel</i> . Et handlingsreferat.....	6
2 Resepsjonen av Abo Rasul.....	8
2.1 Litteraturkritikk	9
2.2 Resepsjonen av <i>The Cocka Hola Company</i> : Underholdningslitteratur.....	12
2.3 På veien mellom <i>The Cocka Hola Company</i> og <i>Macht und Rebel</i>	13
2.3.1 Kommersialitet	13
2.3.2 Forfatteren tar ordet: intensjon og kunstkontekst.....	14
2.4 Resepsjonen av <i>Macht und Rebel</i> : litteratur, politikk og konsept.....	16
2.4.1 Jakten på litteraritet i <i>Macht und Rebel</i>	17
2.4.2 <i>Macht und Rebel</i> blir konseptkunst.....	24
2.4.3 <i>Macht und Rebel</i> blir politikk.....	28
3 Konseptualitet.....	32
3.1 Hva legger kritikerne i begrepet konseptkunst?.....	33
3.2 Konseptkunst. En historisk tilnærming.....	35
3.3 Fallitt eller fornyelse. Neo-avantgarden.....	39
3.4 Avantgarde, konseptualisme og <i>Skandinavisk misantropi</i>	44
3.5 <i>Whoomp - There It Is</i>	45
3.6 Konseptuell lesning av <i>Skandinavisk misantropi</i>	48
3.7 Forsøk 1: Performativitet, idéinnhold og kontekst.....	48
3.8 Forsøk 2: Kunsttematikk: Opprør mot den kantianske kunstopplevelsen.....	54
3.9 To konseptuelle lesninger, to kunstsyn	62
4 Konseptualismens inntog i litteraturvitenskapen	66
4.1 Mot en abstrahering av det litterære verk.....	66
4.2 Kvalitetsspørsmålet	72
4.3 Kunstteori som litteraturvitenskapelig redskap.....	79
Illustrasjoner.....	84
Litteraturliste	84
Kritikker, artikler og kommentarer	88

1 Innledning

Høsten 2002 og våren 2003 skjedde det noe oppsiktsvekkende innenfor norsk litterær offentlighet. Abo Rasuls roman *Macht und Rebel. Skandinavisk misantropi 2* ble utskjelt og lovprist av kritikerne, ble brukt av reklamefolk og adbustere for å fremme egne synspunkter, ble utgangspunkt for debatt om litterær kvalitet i aviser og tidsskrifter. Spesielt interessant var det at boka ble omtalt som ”kunst” heller enn ”litteratur” og det ble antydning at en lesning av romanen ut fra den visuelle og romlige kunstens perspektiver ville kunne påvirke oppfatningen om romanens kvalitet. Ett år tidligere utkom *The Coca Cola Company. Skandinavisk misantropi* av samme forfatter, en roman som ble lite problematisert, men positivt tatt imot som forfriskende underholdning.

Den ulike mottakelsen av to tematisk svært beslektede bøker, den massive oppmerksomheten og den sterke uenigheten omkring *Macht und Rebel* ga meg lyst til å undersøke fenomenet *Skandinavisk misantropi* og dens mottakelse nærmere. Jeg har analysert kritikk, kommentarer og debattinnlegg som er publisert i forbindelse med romanene og som på ulike måter uttrykker syn på disse kvaliteten og eller interesseverdi. Analysen vil vise hvilke sider ved andreboka som skapte vanskeligheter for kritikerne og hvordan de ved hjelp av ulike strategier kom frem til sine svært ulike dommer. I denne forbindelse vil det være nødvendig å reflektere noe over kulturjournalistikkens og litteraturkritikkens vilkår og vesen, da disse både er beslektet med og atskilt fra litteraturvitenskapelige tekster som produseres innenfor akademia.

Videre vil jeg ta tak i det jeg har funnet mest interessant innenfor diskusjonen rundt *Macht und Rebel*, nemlig bruken av konseptkunst som utgangspunkt for litterær fortolkning og vurdering, et perspektiv som er like relevant for *The Coca Cola Company*. Hva forbindes med konseptualitet i dag? Jeg vil med et historisk tilbakeblikk følge bevegelsen fra 60-tallet frem til i dag og presentere de mest dominerende synspunktene på den avantgardiske tradisjonen konseptkunsten står plantet i. Dette vil være bakteppet for undersøkelsen av begrepets mulige relevans innenfor litteraturen, i form av en konseptuell lesning av *The Coca-Cola Company. Skandinavisk misantropi* og *Macht und Rebel. Skandinavisk misantropi 2*.

Å bruke konseptbegrepet om litteratur innebærer å plassere litteraturen innenfor den visuelle kunstens kontekst og assosiasjonsflater. Hvorfor dette behovet for å fjerne seg fra den litterære institusjon? Jeg vil sette denne ”omplusseringen” i sammenheng med pågående diskusjoner innenfor litteraturvitenskapen: For det første om fagets identitet, som har beveget

seg fra å være forbundet med tekstnære studier til å nærme seg kulturfagene. For det andre om den beslektede diskusjonen om verkbegrepet. Som det vil komme frem, taler konseptbegrepet for en abstrahering av det litterære ”verk”. En slik abstrahering får igjen følger for litterær vurdering og kritikk.

1.1 Om forfatteren Matias Faldbakken

Matias Faldbakken alias Abo Rasul (f. 1973) er utdannet kunstner fra Vestlandets Kunstakademi (1994-98) og Staatliche Hochschule Für Bildende Künste i Frankfurt am Main i Tyskland (1996-97) og er sønn av forfatter Knut Faldbakken og kunstner Gro Skåltveit. Han har produsert verk i ulike medier: video-installasjoner, tekstbaserte veggmalerier, installasjoner og romaner. Han har vært representert på utstillinger i blant annet Tyskland, Litauen, Irland, Finland, Frankrike og USA. Blant de siste store prosjektene har vært deltakelse på Sydney-biennalen (2004) og Venezia-biennalen (2005). I Norge har han bidratt som kunstadministrator og tidsskriftsredaktør, og i 1998 stiftet han Bergen Museum for Samtidskunst i samarbeid med Gardar Eide Einarsson. Av kjente kunstprosjekter kan nevnes hans installasjon *Whoomp - There it is* i samarbeid med Einarsson på utstillingen *Hvor er jeg nå? 2* i Bjørvika, separatutstilling med den interaktive installasjonen *Rank Xerox* med samme samarbeidspartner i Bergen Kunsthall, deltakelse på riksutstillingens *Kunst til folket* med det tekstbaserte verket *Rocco goes berzerk in Oslo*, deltakelse med trykket *Uten tittel (The Harvard Law)* på Momentum 2004 og separatutstilling på Fotogalleriet med videoinstallasjonen *Getaway* (2003). I 2001 debuterte han som forfatter med *The Cocka Hola Company. Skandinavisk misantropi* og ett år senere utkom *Macht und Rebel. Skandinavisk misantropi 2*, begge under pseudonymet Abo Rasul. Forfatteren har selv designet bokomslagene på bøkene, som har blitt oversatt til flere språk¹. Foruten romanene har Faldbakken skrevet forskjellige tekster for tidsskrifter, mest aktuelle i denne sammenheng er essayene ”Upopulær” (Faldbakken 2001) og ”WaspVille”(Faldbakken 2002). Han har mottatt en rekke kunststipender, Bjørnsonstipendet (2002) og Bokhandlernes forfatterstipend (2002).

¹ *The Cocka Hola Company* er solgt til Tyskland og Spania, *Macht und Rebel* er solgt til Tyskland, Danmark, Russland og Finland.

1.2 Introduksjon til romanene.

1.2.1 Skandinavisk misantropi

The Cocka Hola Company (2001) og *Macht und Rebel* (2002) er to romaner som deler undertittelen *Skandinavisk misantropi* og som Matias Faldbakken utga under pseudonymet Abo Rasul. Ikke lenge etter at *The Cocka Hola Company* var blitt anmeldt av kritikere ble det virkelige forfatternavnet kjent, allikevel ble altså pseudonymet beholdt da *Macht und Rebel* utkom året etter. Selv om forfatteren selv forklarte bruken av pseudonym som et praktisk hensyn for å unngå den litterære farsarven² (Dagbladet 7.10.01), må man i lys av at han har beholdt det, kunne lese det i relasjon til bøkens innhold³.

Romanene deler mange trekk, med hensyn til innhold så vel som form. Som undertittelen sier, er de misantropier knyttet til det skandinaviske samfunn: Romanpersonene deler en sterk forakt mot det skandinaviske sosialdemokratiske velferdssamfunnet og den enighet omkring visse humane fellesverdier som preger det. Romanpersonen Simpel i *The Cocka Hola Company* lister opp en del av dem:

tillit, troverdighet, omsorg, omtanke, fornuft, nytte, regelmessighet, ...øøø... oversiktighet, kjærlighet, skikkelighet, oppriktighet, trofasthet, forpliktelse, positivitet, hygiene, trivelighet, familie, venner, turgåing, utflukt, ve og vel, dynamikk, utfoldelse, identitet, fylde, mening, betydning, verdier, fellesverdier, rett, rimelighet, ...øøø... hjelp, medlidenhet, medfølelse, empati, berikelse, forståelse, godhet, snillhet, sunnhet, sannhet, styrke, stolthet, endegyldighet, godkjennelse, fellesløft, fellesskap, lykke, likhet, brorskap, høflighet, demokrati, velferd osv... ikke sant (Rasul 2001: 343-344).

Rebel i Macht und Rebel uttrykker sitt hat mot velferdssamfunnet på denne måten:

Kanskje jeg studerer historie, kanskje jeg er performancekunstner, kanskje jeg jobber på 7-11, kanskje jeg er arbeidsledig, kanskje jeg er sykemeldt, kanskje jeg er pedofil og speedfreak, kanskje jeg har doktorgrad i cellebiologi – hvilken hælvetes rolle spiller det egentlig her i Skandinavia hvor alt fungerer og i en tid da alle – hver student, hver taper, hver junkie, hver lønnsarbeider, hvert statsmenneske og

² Faren er forfatteren Knut Faldbakken.

³ Den tyske oversettelsen opererer med Faldbakkens virkelige navn. Forklaringen kan ligge i at Abo Rasul ikke vil gi de samme assosiasjonene på tysk og at Faldbakken ikke umiddelbart vil være et gjenkjennelig navn.

hver...MUSIKER – tenker likt, er like subversive, og like oppfinnsomme, like *on the edge*, hvilket vil si like DRITKJEDELIGE alle sammen (Rasul 2002: 10-11).

Begge romanene beskriver en motstandskamp mot det velmenende sosialdemokratiet som de sentrale romanpersonene hater. Denne motstandskampen innebærer blant annet å nedkjempe det politisk korrekte. Romanene inneholder derfor en rekke politisk ukorrekte motiver, eller rettere sagt: motiver som behandles på en politisk ukorrekt måte. Eksempler på slike er porno, analsex, stoffmisbruk, vanskjøtsel av barn, pedofili og nazisme. I det fiksjonsuniverset vi møter i *Skandinavisk misantropi* integreres og alminneliggjøres hendelser og handlinger som i den virkelige verden er forbudt ved lov. Det politisk ukorrekte gjenspeiles også i bøkens språk. Som eksempelet ovenfor illustrerer, er grove ord innbakt i mengder.

Personene må beskrives som typer eller karikaturer: De representerer prinsipper eller posisjoner i samfunnet, noe som understrekes ved navnene de bærer. De tydeligste eksemplene er navnene Macht og Rebel, hovedpersonene som har gitt tittel til roman nummer to. Vi møter også navn som Lonyl, TipTop, Casco, Satan-Hora, Fita, Feiten og så videre.

Romanene er bygd opp etter forholdsvis likt mønster – med kapitler som fokuserer på enkelte personer av gangen, som klargjør tidspunktet for handlingen, og som leder frem mot enkelte høydepunkter. Typisk har et kapittel i *The Cocka Hola Company* denne overskriften: ”FREDAG 11. DESEMBER KL 12.00 (DAGEN OPPDATERINGSMØTET SKAL HOLDES)” og åpner: ”Speedo er dritings” (Rasul 2002: 51). Dette kapittelet vil da i hovedsak dreie seg rundt Speedos bevegelser, og tids- og spenningsmessig ledes vi frem mot et oppdateringsmøte som skal finne sted i et senere kapittel. Bøkene har altså en konvensjonell spenningsstruktur – leseren blir klar over at noen skal skje og hint legges ut som i en krimgåte. Dette gjelder for eksempel tystergåten i *The Cocka Hola Company*: Vi får tidlig greie på at pornoproduksjonsselskapet, som står sentralt i handlingen, lekker informasjon til verden utenfor, og vi får også informasjon om at Speedo har fått en kjæreste han holder hemmelig. Hvordan disse faktorene henger sammen, løses imidlertid ikke før mot slutten av romanen.

Skandinavisk misantropi 1 og 2 låner altså en rekke elementer fra underholdningslitteraturen, dette gjelder også bruken av humor og komikk. Situasjoner og personer blir gjennomgående fremstilt komisk, gjennom en blanding av forakt og latterliggjøring. Her er det Feiten som får gjennomgå i et eksempel fra *Macht und Rebel*:

”Hva er greia med kilten, Frank?” Ja, Feiten står der foran dem i *kilt*. Han kremter og griper sjansen til å legge frem en uventet observasjon, samt indirekte å pense gjestenes oppmerksomhet inn på genitaliene sine: ”Jeg mener, ikke sant, at bukser er et tåpelig plagg. De menneskelige lemmer som heter *ben* – som i seg selv ser komplett idiotiske ut – har lett for å fryse. Derfor kom et eller annet geni fra steinalderen opp med ideen å lage et par *rør* av stoff eller skinn som man kan trekke rundt de idiotiske skinkene man står og går på, slik at man kan bli seende enda dummere ut! Det er som å sette et kremmerhus på nesa for å få den til å se kul ut, ikke sant. Men ideen var så god at resten av befolkningen syntes det var verdt å innføre det som mote de neste 30 000 år. Godt jobba!” (Rasul 2002: 226-227).

Et fellestrekk det også er verdt å peke på, er integreringen av ulike typer tekst og bildemateriale i romanene. Dette gjelder spesielt roman nummer to. Her er det utstrakt bruk av grafiske manipulerte logoer etter mønster av adbusters virksomhet, det vil si at en logo som for eksempel Nike manipuleres til Kein, men beholder en gjenkjennelig form. Utover dette brukes språket aktivt ved hjelp av uthevinger, kapiteler, aforismer, slagord og lister på engelsk og norsk. Forfatteren er også hjernen bak bøkens omslag, som dermed kan regnes som en integrert del av verkene.

1.2.2 *The Cocka Hola Company*. Et handlingsreferat.

Sentrum for miljø og handling i *The Cocka Hola Company* er pornoproduksjonsselskapet Desirevolution. Konsernet ble dannet av ”lehrmeister” Simpel og produsent og daglig leder Hans Foster eller pappaHans, fordi de var lei av at folk gnålte om de økonomiske problemene sine uten å gjøre noe med det. De ønsket å tjene penger ved at andre jobbet for dem, men ville samtidig unngå å gjøre noen til lønsslaver under seg. De måtte altså finne noen som kunne være lykkelige og tilfredse med å ha sex foran kamera. Konsernet omfatter på den måten pornoskuespillere uten særlig intellektuell kapasitet, pappaHans’ sønn, Casco, Tip Top og Simpels kone, Moor, og hoder som pornoideolog Ritmeester og samfunnsideolog Simpel.

Løsere tilknyttet firmaet, er Speedo som har inngått en tvangsalkoholiseringskontrakt som innebærer at Desirevolution betaler alle alkohol-omkostninger så lenge misbruket varer, men som også sier at han må betale tilbake den fulle summen dersom han skulle finne på å gi seg. Eisenmann er selskapets narkotikaleverandør og Fazil selger porno under disken i sin børe-k-sjappe, der han ellers spiller ut rollen som den glade tyrker.

Simpel, som er romanens hovedperson, er hjernen bak en rekke aksjoner eller intervensjoner i samfunnet, som finansieres av Desirerevolution. Hans overordnede kampsak

er motstand mot fellesverdiene, slik de kommer til uttrykk for eksempel gjennom kulturarbeidere, lærere og psykologer. Intervensjonene kan befinne seg innenfor, på grensen eller utenfor det norske lovverket, fra å skjelle ut sovende mennesker på offentlige steder til lemlestelse som i fascination-aksjonen beskrevet nedenfor.

Simpel og Moor er foreldre til en seks år gammel gutt, Lonyl, et ”problembarn” som kun spiser carpaccio og som stort sett sitter i et hjørne og tegner på veggen eller hopper opp og ned i sofaen. Foreldrene har gitt opp sønnen og vanskjøtter ham på det verste. På skolen har han slitt ut to lærere og ikke overraskende blir barnepsykiater Berlitz Simpels personifiserte fiende ”med den løgnaktige velmentheten sin, som egentlig er det mest kvalmende uttrykk for maktsykdom” (Rasul 2001: 101). Og etter skolens trussel om å kaste ut Lonyl, etterfulgt av en lang liste fagboktitler og svarmuligheten ”JA! Send meg de avkryssede titlene momsfritt slik at jeg kan få styr på barnet mitt” (Rasul 2001: 243), reagerer Simpel sporenstreks ved å sette fascination-aksjonen, romanens høydepunkt, ut i livet.

Kort fortalt består aksjonen i at Simpel lurer Berlitz’ kone, tekstildesigner Monica B. Lexow til å tro at han er en gallerist som vil utstille verkene hennes. Han doper henne ned med vin og sovemedisin og tatoverer FASCI med rødt og **NATION** med svart over magen hennes.

Simpels fiender blir barnepsykiater Berlitz og hans kone, Speedos far, Göran Persson og Lonyls tidligere lærer, Cathrine Færøy. Disse klarer til slutt å avsløre Simpel for politiet, noe som fører til Simpels fengsling og Desirerevolutions fall. Som en siste utvei for å yte motstand, stiller Simpel opp på et TV-show med live-publikum: Hans kamp mot fellesverdiene møter jubelrop og full applaus.

1.2.3 *Macht und Rebel*. Et handlingsreferat.

Macht og Rebel treffer hverandre i et felles ønske om opprør. Men mot hva? Tilsynelatende det meste. Rebel har en fortid som aktivist innenfor det venstreradikale miljøet, men har oppgitt troen på at dette har noen hensikt. Som Rebel sier om Feiten: ”Han er så tjukk i huet at han ikke skjønner at det er samarbeid han driver med, ikke motstand” (Rasul 2002: 138). For aktivismen fører i siste instans rett inn i reklamen. Rebel forakter stadig mer miljøet han en gang har vært en del av.

Frank Leiderstam, oftest kalt Feiten, har derimot tro på motstandskamp og driver smuglervirksomhet av falske merkevarer for å negere de virkelige merkene og konsernene. Han leder et nettverk av aktivister med ulike oppgaver, og står i spissen for undergrunnsfester

og demonstrasjoner av det subversive slaget. Feiten har de egenskapene at han, ikke overraskende, er feit, at han har et jødisk-lignende utseende og at han har pedofile tendenser.

Rebel fordriver tiden ved å furte og kjede seg, men to forhold endrer dette. Det éne er hans møte og vennskap med Macht og en gjeng problembarn, inkludert et seksuelt forhold med fjorten år gamle Thong. Det andre er Hitlers taler vedlagt i *Mein Kampf*. Talene gir Rebel ny inspirasjon og handlekraft og han setter i gang å tilpasse talene sin egen situasjon og samtidig. Han har funnet nye redskaper i kampen mot det lamme velferdssamfunnet: Pedofili og nazistiske symboler. Han påvirker guttene i gjengen, alle av utenlandsk opprinnelse, til å tatovere nazi-symboler på kroppen: ”Har man ikke mer å skilte med enn at man er en voldelig problemfylt speedslave av en mørkhudet innvandrer kan man risikere å bli FORSTÅTT og det er det verste som kan skje” (Rasul 2002: 263).

Macht har yrkestittelen Contemporary Counter Culture Commercial Pick Upper og jobber i firmaet NODDYs Corporate Identity Management Services. Han klarer å skaffe seg innpass i de fleste miljøer og livnærer seg ved å plukke opp undergrunnsfenomener og selge idéene videre til selskaper som kan bruke dem i markedsføringssammenheng.

Macht kommer over Rebels omarbeidede Hitler-taler og innser potensialet for samarbeid mellom dem. Macht innser også straks hvilket subversivt potensial som ligger i å ha sex med mindreårige jenter og blir like gjerne kjæreste med Thongs lillesøster, Thong jr. på tolv. Macht og Rebels samarbeid vil bestå i å knuse Feiten, som Rebels sinne har rettet seg mot, og samtidig å gjennomføre et profesjonelt oppdrag Macht er satt til å utføre for selskapet T.S.I.V.A.G. (Thomson, Smithson and Immerhauser Values Alimited Googol), som er blitt tiltalt for anti-jødiske holdninger.

For å gjennomføre alt i én og samme aksjon, tar Macht og Rebel i bruk en rekke strategier: Macht lurer Feiten og hans nettverk til å gjennomføre ”demonstrasjonen” Technical- Strategic Infiltration-Vessel Against Gonzopolitics (T.S.I.V.A.G.). Denne går ut på å bryte seg inn i selskapet T.S.I.V.A.G. (Thomson, Smithson and Immerhauser Values Alimited Googol)s argeste konkurrent, PLAYPLUGs, lokaler, og utstille initialene T.S.I.V.A.G., som nå har fått mange svært ulike betydninger, i flammer. Samtidig infiltrerer Macht og Rebel ”demonstrasjonen” ved å sende 85 unge jenter i spesial-designede T.S.I.V.A.G.-bikinier inn i mengden av demonstranter. Thong overtaler Feiten, etter avtale med Macht og Rebel, til å ha sex med henne, noe som overføres direkte på Internet under tittelen Teenage Sodomy and Immigrant Violence Against Globalization (T.S.I.V.A.G.). Feiten udødeliggjøres i Jesus-positur foran de brennende initialene av en reklamefotograf i bygget ovenfor. Fotografiene blåses opp og henges opp som postere i det Feiten er på vei fra

åstedet og må innse nederlaget. På plakatene står det: ”Aksjonér med T.S.I.V.A.G. og jødene mot korporativ amoral! T.S.I.V.A.G. - Thomson, Smithson and Immerhauser Values Alimited Googol”. Rebel vinner på den måten kampen mot Feiten og Macht får gjennom sin kampanje for selskapet T.S.I.V.A.G.

Etter aksjonsklimakset, slutter romanen med et nachspiel der selskapene NODDY og T.S.I.V.A.G. feirer kampanjen med vitser om jøder og tilbakestående og glimrende humør.

2 Resepsjonen av Abo Rasul

My interest in pursuing my work was to find an all-encompassing system rather than an exclusionary one, in which minimum input would achieve maximum reaction. Luis Camnitzer (Stimson 1999:493)

”Hva er det med Abo Rasul”, lyder den undrende overskriften på Trude Iversens artikkel i Kontur, en av mange meningsytringer knyttet til romanen *Macht und Rebel. Skandinavisk misantropi 2*. Det var vel dette spørsmålet mange lesere (og kritikere) satt igjen med etter å ha lest bøkene i *Skandinavisk misantropi 1 og 2* og, enda mer, etter å ha fulgt mottakelsen de fikk innenfor den litterære offentlighet. Man kunne parallelt stille spørsmålet: Hva er det med kritikken? For denne sprikte i mange retninger. Jeg begynte å lure på *hvorfor* bedømmingen av romanene innebar så mange motsetninger. Kunne årsakene være å finne andre steder enn i kritikkens subjektive karakter? Jeg merket meg dessuten med interesse, at flere kritikere ga uttrykk for tvil med hensyn til *Macht und Rebel*: Hva slags bok har vi med å gjøre og er den bærer av litterær og/eller kunstnerisk kvalitet? En annen ting som gjorde meg nysgjerrig var det faktum at denne boka skapte presens også utenfor det litterære rom. I dette kapittelet vil jeg kort kommentere resepsjonen av *The Cocka Hola Company* og systematisere de mange meningsytringene som har fremkommet om, og i kjølvannet av, *Macht und Rebel*, i tre grupper basert på lesningens fokus:

- Litteratur som litteraritet (”Det jag gör är att koncentrera mig på det som finns av poetiskt överskott i textproduktionen.” (Bonniers litterära magasin 1-2004)).
- Litteratur som konseptkunst: (”(...) fortellingene må leses som iscenesettelser av hans kunstideer” (Røed 14.03.03))
- Litteratur som politisk ytring: (”Det er høyst relevant hvor forfatteren står politisk når han påberoper seg et politisk prosjekt” (Klassekampen 27.11.02))

Dette kapittelet vil bestå i en gjennomgåelse og analyse av mottakelsen av *Skandinavisk misantropi*.

2.1 Litteraturkritikk

Når man tar utgangspunkt i, og behandler kritikk (av gresk kritike techne, bedømmelsens kunst), er det nødvendig å vite hva slags tekster man har med å gjøre. I *Media i Samfunnet* skiller Schwebs og Østby kritikk fra annet pressestoff på denne måten:

Kritikk i dagspressen regnes som en undersjanger av kommentarstoffet, som i tillegg omfatter redaksjonelle kommentarer, kronikker og debattartikler. Her står *vurdering* og *fortolkning* av emnet eller saker i fokus. Bakgrunnen for kommentarsjangeren er at leseren skal få et grunnlag til å danne seg sin egen mening om en sak/begivenhet uti fra den foreliggende artikkelen. Denne typen artikler skiller seg fra nyhets- og reportasjestoffet, som dreier seg om *framstilling* av en hendelse eller sak som nyheter, feature og bakgrunnsartikler (Schwebs og Østby 1995: 121)⁴.

Videre er det mulig å ta i bruk ulike begreper for kritikksjangere, noe blant annet Thomas Forser har gjort i *Kritik av kritiken. 1900-talets svenska litteraturkritik* (2002). I den sammenheng blir blant annet kritikerens stil og grad av subjektivitet vektlagt. Her interesserer jeg meg imidlertid først og fremst for kritikk som ytringer i en offentlig litterær dialog og som litterær vurdering.

Jeg bruker her begrepene anmeldelse, omtale og kritikk synonymt. Dette henviser til den form for kritikk som Schwebs og Østby på generelt vis definerte ovenfor. Imidlertid kommer jeg også til å analysere kommentarstoff og artikkelstoff som er preget av vurdering.

Schwebs og Østby betegner kommentarstoff og kritikk som beslektede sjangere. Min erfaring med materialet til denne oppgaven tilsier at det er vanskelig, for ikke å si lite relevant, å skille *skarpt* mellom disse sjangertypene. Kommentarstoff innebærer oftest, direkte eller indirekte, en vurdering, og vil som regel fremstå som potensielt debattinnlegg. Kritikken kan på den ene siden la være å ta stilling til kvalitetsspørsmålet ved en bok eller, på den andre, mane til debatt gjennom å veldig klart markere en posisjon. Det som imidlertid *er* verdt å merke seg, er hvorvidt et litterært verk faktisk oppnår å motta kommentarer eller essays i tillegg til runden med anmeldelser, som i alle fall i dagspressen er vanlig prosedyre. Derfor vil jeg alltid gjøre rede for hvilken type sjanger jeg snakker om, selv om innhold og grad av vurdering i sjangrene er preget av fleksibilitet.

En annen side av saken er at norske kritikere, debattanter og kommentatorer utgjør et begrenset antall personer i den litterære offentlighet, og rollene de inntar varierer. Mandag

⁴ Sitatet er hentet fra Lund 2000:10.

kritiker, tirsdag debattant. I en liten og oversiktlig litterær offentlighet blir det meningsløst å skille den ene rollen skarpt fra det andre. Cecilie Wright Lund, velger i sin rapport å [...] definere det slik at hvis artikkelen inneholder en problematisering/vurdering av kunstneriske virkemidler – som skiller seg fra framstilling av en sak - så er det en kritikk” (Lund 2000: 24). Jeg velger, i moderert form, å følge henne ved å si at en artikkel, et debattinnlegg eller en kommentar som inneholder en problematisering eller vurdering av kunstneriske virkemidler kan *fungere* som en kritikk. Det samme gjelder artikler som *gjengir* personers meninger om et litterært verk. I dette tilfellet gjelder det Klassekampens debattserie ”Er radikalisme mulig” og oppslagene i Dagbladet omkring Rottens ønske om en ”litterær sexpause”. Når en journalist fører pennen, må meningene som gjengis og vinklingen artikkelen har, imidlertid føres tilbake til avisens redaksjonelle linje heller enn til deltakerne, som ikke har hatt full kontroll over fremstillingen. Det kritiske potensialet ligger i journalistens interesse for ett eller flere områder ved et verk, og hennes øye for mulige meningskonflikter.

Mens Schwebs og Østbys avgrensning av kritikk ovenfor er beregnet på dagspressen, kommer jeg til å bruke materiale fra dagspresse, ukesavis og tidsskrifter. Konkret kommer jeg til å bruke dagsavisene Klassekampen, Aftenposten, Dagsavisen, Dagbladet, VG, Adresseavisen og Bergens Tidende, ukesavisa Morgenbladet og litteraturtidsskriftene Vinduet, Vagant og Bøygen, kunstitidsskriftet UKS-Forum og det generelle tidsskriftet Kontur. Dette innebærer at tekstlengden vil variere, så også refleksjonsdybden. Det blir nødvendig å ha enkelte spørsmål i bakhodet: Hva er rammevilkårene for kritikken man leser? Hva er tekstens lengde? I hvilken grad skal den være underholdende og i hvilken grad er den tekstnær, i hvilken grad reflekterer den verden utenfor? Har dags- og ukesavisen eller tidsskriftet spesifikke politiske eller litterære interesser? Hva slags ståsted, bakgrunn og autoritet har kritikeren? Hva slags interesser hos leseren ser kulturelledelsen for seg at kritikerrollen skal tilfredsstillende? Gjenspeiler kritikken visse holdninger innenfor litteraturvitenskapen? Denne type refleksjon vil komme til syne underveis. Imidlertid kan jeg si at typen medium i tilfellet Abo Rasul er overraskende lite bestemmende for refleksjonsdybden. Erik Bjerck Hagen har muligens observert noe lignende i større skala. I alle fall skriver han om kritikken: ”Dette kan gjøres fyndig, elegant og dypsindig i en avis, og det blir fort både omstendig og overfladisk i avhandlinger” (Bjerck Hagen 2004: 15). Forenklet kan jeg si at *The Cocka Hola Company* kun ble behandlet i dagspressen og at den der fikk til dels overflatiske omtaler, med tilløp til interessant refleksjon i enkelte. *Macht und Rebel* ble på sin side omtalt i samtlige medietyper og refleksjonsdybden hang ikke med nødvendighet sammen med medietypen. Den fikk interessante omtaler i alle de ulike

medietyperne. Ut fra denne erfaringen, kan jeg si at det har vist seg unødvendig, i dette tilfellet, å skille skarpt mellom ulike typer medier.

Viktigere fremstår tidspunktet for kritikken, da det er åpenbart at dette sterkt vil kunne påvirke innholdet. Dette har å gjøre med posisjonering av egen kritikervirksomhet på den kulturelle arena og med nye idéer som har fremkommet og som integreres i den videre diskusjonen.

Inte sällan kan man beskriva verksamheten genom att påstå att det delvis är den förra boken som recenseras. Kritiken har tagit in den allmänna kollegiala meningen om föregående verks värde ock justerar mer eller mindre medvetet sin bedömning av det nya utifrån det. Så att han eller hon inte hamnar för långt från den förmodade mittfåran (Eller, om temperamentet är ett annat, så att han kan hålla sig på behörigt avstånd från konsensus.)

Den som vil bedriva receptionsanalys av ett enskilt diktverk bör alltså också söka sig bakåt till mottagandet av samme författares föregående bok och försöka få fatt i den aura som finns runt honom i offentligheten. Det är minst två böcker på bordet när ett verk behandlas – eller skal vi säga, att det är en bok och den förras efermäle (Forser 2002: 169).

Denne innsikten er det umulig å ignorere i tilfellet *Macht und Rebel. Skandinavisk misantropi* 2. For det er oppsiktsvekkende at to bøker i samme serie med så opplagte likheter, oppnår så til de grader ulike doser oppmerksomhet. Hva har skjedd på veien mellom kritikken av debuten til kritikken av bok nummer to? Dette skal jeg komme nærmere inn på nedenfor.

Som Forser skriver, kan den kollegiale oppfatning være av betydning for litteraturkritikk. Det skal mot til for å slakte en kanonisert forfatter. Samtidig kan et slikt mot føre til fokus på egen kritikergjerning og på sikt muliggjøre en oppvurdering; det mytiske faderdrapet kan ha sin funksjon også her. Det å anmelde en *debutant* krever mot i den forstand at man ikke kan skule tilbake på noen kollegial oppfatning. Her kommer også kritikerens eget potensial inn i bildet, i den forstand at hun eller han har muligheten til å være en ”stjernespotter”. Hun har mulighet til å utnevne fremtidens Hamsun eller Undset, og på den måten sikre seg kulturell og profesjonell prestisje. La oss se på:

2.2 Resepsjonen av *The Cocka Hola Company*: Underholdningslitteratur

Let me entertain you. Robbie Williams

The Cocka Hola Company. Skandinavisk misantropi måtte gjennom en real slakt, foretatt av Aftenpostens anmelder Halfdan W. Freihow (18.10.01). Romanen lykkes ikke i å utfordre leserne, mente han, og skrev blant annet: ”man skal brette til side lag med forstyrrende, utenomlitterære omstendigheter for å nå inn til romankjernen [...] de språklige rammebetingelsene som handling og personer utfolder seg innenfor, skaper et filter av litterært utenomsnakk med sin påtakelige forkjærlighet for fyord i endeløse mengder og de mest heseblesende konstallasjoner” (Freihow 18.10.2001). Menneskene beskrives som kontekstløse, vi får ikke innsikt i beveggrunnene for deres misantropi. Det kan være greit å ha disse kritiske ord i minne når jeg senere går over til å beskrive mottakelsen av bok nummer to.

Men når det gjelder den første skandinaviske misantropien, står Aftenpostens negative kritikk ganske alene. Debuten får strålende kritikker av det resterende kritikerkorps. Samtlige synes boka er morsom! Cathrine Krøger skriver i Dagbladet 18.11.01: ”Man kunne sikkert sagt masse om hva forfatteren ”egentlig” mener, men jeg lar være fordi boka i mine øyne verken egner seg eller er ment å analyseres som et slags samfunnskritisk metapornografi” (Krøger 18.11 2001). På lignende vis skriver Elisabeth Solberg i Dagsavisen 24.10.01: ”Tross ansatsene til samfunnsrefleksjon er dette først og fremst en underholdningsroman med satirisk brodd og en velkomponert, utrolig historie” (Solberg 24.10.01). Boka blir altså delvis lest som en underholdningsroman og bedømt deretter. Men debuten får mer seriøs behandling andre steder. Bergens Tidendes Gro Jørstad Nilsen (09.09.01) og Adresseavisens Stein Roll (12.09.2001) skiller seg ut ved å vektlegge romanens kunstteoretiske tematikk. Morgenbladets Bernt Mølnvik setter tommelen opp, og teoretiserer over romanen ved å reflektere omkring Foucaults syn på lister.

The Cocka Hola Companys kritikker er forholdsvis korte. Med unntak av Kjell Jørgen Holbyes anmeldelse i litteraturtidsskriftet *Bøygen* (3-2001) og Mølnviks (14.09.01) i ukesavisa *Morgenbladet*, forekommer kritikken i dagspressen. Nilsens og Rolls kritikker må imidlertid sies å være de som lodder dypest. *The Cocka Hola Company* får samlet sett få dyptpløyende, men svært positive, omtaler. Dette er altså den litterære bakgrunn og kollegiale enighet kritikerne har å ta utgangspunkt i når de skal anmelde bok nummer to.

2.3 På veien mellom *The Cocka Hola Company* og *Macht und Rebel*

2.3.1 Kommersialitet

Mottakelsen av *Skandinavisk misantropi 2* kom til å bli langt mer interessant enn forgjengerens. Hvorfor? Er forfatterens prestasjon sterkere denne gang? Vel, det er ikke kritikerkorpsets oppfatning. Mens *The Cocka Hola Company* kun fikk én skikkelig kalddusj i paradiset, skulle bok nummer to få langt mer blandede kritikker. Men kvantitativt må responsen romanen har fått kunne omtales som enorm⁵. Hvorfor ble det slikt rabalder?

Man kan se for seg en rekke mulige svar på det. Ett er å peke på de åpenbare *kommersielle* sidene ved utgivelsen. *Macht und Rebel* bruker motiver tabloidene allerede er glade i å putte på forsiden på grunn av sin sjokkerende virkning og, må vi anta, sin popularitet hos kjøperne: analsex, pedofili og nazismeflørt. Dette appellerer til løssalgsavisen Dagbladet. En annen form for kommersialitet ligger i bokas kritikk av ulike samfunnsgrupper. Selv om *Macht und Rebel* kan sies å kritisere *alle*, stikker visse spesifikke grupper seg ut: På den høyre siden av en akse mellom markedsliberalistisk/sosialistisk kan man plassere reklamebransjen og merkevarebyggere, på den venstre politiske aktivister, spesielt gruppa Adbusters. (I tillegg til den mer generelle gruppa bestående av velmenende kulturarbeidere og offentlige ansatte i det sosialdemokratiske Norge, som ble sterkt kritisert også i *The Cocka Hola Company*). Kritikk som rammer spesifikke grupper er selvsagt god avismat. Talspersoner for merkevarene Opel, Nike og Ikea uttaler i Dagbladet 31.10.02 at de liker logovariantene i *Macht und Rebel*, Doppel, Kein og Idea, dårlig. Klassekampens redaksjon kom på beina og startet serien ”Er radikalisme mulig?”.

I tillegg til romanens tabubelagte innhold og aggressive kritikk, er forfatteren i seg selv et yndlingsobjekt for pressen. Viktigst er kanskje hans kjendisstatus, som forfattersønnen fra Hamar, Matias Faldbakken, sønn av Knut. Det har heller ikke skadet at han er en ung, billedskjønn kunstner med høy utdanning. Det faktum at han har vært relativt sparsom med intervjuer og avslått TV-opptredener, har gjort ham til en interessant figur som journalister gjerne vil ha en bit av.

Jeg inkluderer slike spekulasjoner, delvis for å komme en boksosociologisk, kommersialismeorientert kritikk i forkjøpet. For er det ikke slik at markedskreftene bestemmer hvilke bøker som oppnår oppmerksomhet og ikke? Det er liten tvil om at

⁵ Et søk på A-tekst med søkeordet *Macht und Rebel* oppnådde 18.04.05 syttito treff. Forbehold om at dobbeltreff kan forekomme.

dagspressen er ute etter både begivenheter og kvasibegivenheter for å produsere sin dose underholdning til folket (noe romanene for øvrig tematiserer), og man skal ikke med naiv mine overse dette aspektet. I dette tilfellet vil jeg imidlertid betegne utgivelsens kommersielle sider som kun en delårsak til mottakelsens størrelse⁶. Aspekter av kunstnerisk og politisk art har veid tyngre. Mottakelsen har rommet alt fra den vanlige runden med anmeldelser og pressens forsøk på å få forfatteren i tale, til det mer sjeldne: debatt, diskusjon og lesninger på høyt faglig nivå. Det meste av dette kan ikke med rettferdighet tilbakeføres til forfatterens familiebakgrunn eller pressens store fotografier⁷.

2.3.2 Forfatteren tar ordet: intensjon og kunstkontekst

Vel så viktig som kritikerstandens oppfatning om *The Cocka Hola Company*, har forfatterens egne oppfatninger om debutprosjektet hatt for mottakelsen av *Macht und Rebel*. Én ting er at Abo Rasul ble offentliggjort som Matias Faldbakken og at kulturjournalistene kunne undersøke hans plassering innenfor samtidskunsten nærmere og eventuelt la seg påvirke av dette, en annen hans egen kritikk av den litterære institusjonen og beskrivelse av debutromanen som et eksperiment. Faldbakken beskriver i artikkelen ”Upopulær” i UKS-forum motivasjonen bak sitt cross-over-prosjekt fra billedkunst til skrift. Noen av de mer dyptpløyende kulturskribentene hadde nok merket seg og fattet interesse for romanprosjektet, som nå fremsto som noe mer enn et lettvent bidrag til underholdningsproduksjonen her til lands.

Da flere ytringer om *Macht und Rebel* synes påvirket av Faldbakkens eget syn på utgivelsen av debutboka *The Cocka Hola Company*, vil jeg gjengi hovedpoengene i hans essay ”Upopulær” som ble publisert i UKS-Forum 3/4-2001. Han skriver dette om tankene bak romanprosjektet:

En av intensjonene jeg hadde med å publisere en roman, var å gi meg selv et sammenligningsgrunnlag for å kunne problematisere billedkunsten som arena for meningsproduksjon og – distribusjon, samt undersøke forholdet mellom ideer og publikum. Innholdet i boken dreier seg delvis om vilkårene for meningsproduksjon, og om omstendighetene rundt lanseringen av den (kritikker, intervjuer, salg, publisitet, respons) kom som

⁶ Et unntak er Dagbladets kommersielt motiverte oppslag ”Vil ha en sexpause” med påfølgende kommentarer.

⁷ En analyse av aviskritikkens kommersialitet eller seriøsitet med hensyn til bildebruk, plassering og lay-out er gjort før meg (Forser 2002, Lund 2000), og vil ikke være noe hovedanliggende i denne oppgaven. Mitt grunnlag består utelukkende av tekstmateriale.

tilleggsargumenter jeg kunne bruke for å diskutere problemkomplekset videre (Faldbakken 2001).

Faldbakken diskuterer i fortsettelsen billedkunstens manglende identitet etter at den estetiske identitet gikk tapt og konseptualiseringen tok over på 60-tallet. Det blir et problem å konkurrere med kulturindustrien med hensyn til innovasjon, og publikums evne til å forstå kunstspråket snevres inn. Han ville med *The Cocka Hola Company* finne ut hvordan en roman, med et mer generelt og større publikum, kunne kommunisere ideer. Han er kritisk til lanseringen og mottakelsen av boka og sammenligner skjønnlitteraturen med maleriet og underholdningen:

Det er fullstendig mulig å bli kjøpt, lest, forstått og tatt seriøst på bakgrunn av komposisjonell eller håndverksmessig dyktighet. Korrespondansen mellom litteraturen og publikum minner mistenkelig om den gode gamle korrespondansen mellom maleri og betrakter. Det kan mistenkes at litteraturen er skriftspråkets maleri. Den generelle forståelsen av litteratur ligger et stykke unna billedkunstens forståelse av konseptualisert *hands off*-arbeid.

Og:

I stedet for å leses som ren problematisering i fiksjonsform, inntas litteraturen stort sett som en type meningsfull eller tankevekkende eskapisme. Fiksjon som er en mer eller mindre nødvendig ingrediens for å få folk til å lese boken – har en tendens til å tåkelegge den faktiske diskusjonen, og hvis man tar tesen om at man må underholde folk for i det hele tatt kunne fortelle dem noe, ender man etter høyeste sannsynlighet opp med ren entertainment (Faldbakken 2001).

Med Faldbakkens terminologi, henger litteraturen altså igjen i en estetisk identitet, på samme måte som maleriet, som innen kunstkreter som knytter seg opp mot avantgarden gjerne sies å ha utspilt sin rolle. Han diskuterer romanens funksjon som kunst og underholdning ut fra et perspektiv knyttet til den visuelle kunstens område eller ut fra et cross-over-perspektiv (det vil si overgangen mellom ulike kunstarter, i dette tilfellet fra billedkunst til skjønnlitteratur) heller enn et litteraturteoretisk. Dette perspektivet vil jeg komme tilbake til.

2.4 Resepsjonen av *Macht und Rebel*: litteratur, politikk og konsept.

Are you not entertained? *The Gladiator*

Roman nummer to. Forfatteren kan befestе sin posisjon eller bli plassert i båsen reservert for middelmådige, likegyldighetens kabinett. Det er liten tvil om at det er knyttet forventninger til romanen i avisenes kulturredaksjoner. *The Cocka Hola Company* hadde rukket å bli en bestselgende roman⁸ og Abo Rasul opplevde denne gang å bli anmeldt av pressens mer profilerte kulturjournalister. Da det året før stort sett var mindre kjente navn under anmeldelsene betyr det også, med enkelte unntak, at det er få kritikere som har publisert kritikker av begge bøker.

Mens det ut fra en håndfull korte anmeldelser i dagspressen er vanskelig å dra slutninger, slik tilfellet var med *The Cocka Hola Company*, fant man etter utgivelsen av *Macht und Rebel* lengre kritikker i Klassekampen og Morgenbladet. Litteraturtidsskriftene Vagant og Bøygen kjente sin besøkelsestid. Kommentarer kom på trykk i Klassekampen, Morgenbladet og litteraturtidsskriftene Vinduet og Vagant. Radarparet og romanpersonene Macht og Rebel ble navn som i nye sammenhenger verserte som metaforer på den ene eller andre livsanskuelsen (for eksempel Lie 06.12.02). Romanen rakk å bli en del av kulturjournalistikkens referanseapparat på mindre enn ett år.

Adresseavisens Stein Roll og Bergens Tidendes Gro Jørstad Nilsen, som begge ga debutromanen seriøse og positive anmeldelser, konkluderer begge med at bok nummer to ikke er like vellykket som den første. Argumentene viker imidlertid sterkt fra hverandre, noe som også særpreger mottakelsen mer generelt.

Skandinavisk misantropi 2 får enkelte entydig gode kritikker. Dette gjelder blant annet Susanne Hedemann Hiorts korte omtale i VG og de noe lengre av Eivind Tjønneland i Morgenbladet og Bjørn Gabrielsen i Dagens Næringsliv.

Mer problematiserende når det gjelder kvalitetsspørsmålet er Eirik Vassendens kritikk i Klassekampen og Jørgen Alnæs' i Dagsavisen. I essayform tematiseres og problematiseres romanen av Espen Stueland i Klassekampen, der han i en serie på tre skriver om den norske avantgarden. Kjetil Røed problematiserer den gjennom en kommentar i Morgenbladet og gjennom et essay i Vinduet.

⁸ Kort etter utgivelsen av *Macht und Rebel* hadde *The Cocka Hola Company* solgt 7500 eksemplarer (Dagbladet 31.10.02).

Temmelig avvisende til bokas kvaliteter er to av våre mest anerkjente, norske kritikere, nåværende kulturredaktør i Dagsavisen, Cathrine Sandnes, denne gangen i Aftenposten, og veteranen Øystein Rottem i Dagbladet.

Min gjengivelse av *Macht und Rebels* mottakelse vil preges av et visst fokus og settes inn i en viss systematikk. Jeg vil derfor presisere at det ikke er mitt siktemål å sette den enkelte kritiker i bås, men å se hvordan de argumenterer med hensyn til den ene romanen det er snakk om her. Jeg har ikke studert kritikernes litteratursyn og argumentasjon generelt, men argumentasjonen rundt *denne* utgivelsen.

Fokus og systematikk betyr nødvendigvis at det finnes punkter jeg ikke belyser like sterkt eller gir like stort rom. For eksempel vektlegger jeg ikke kritikerens personlige skrivestil, selv om denne er av stor betydning for leseropplevelsen av en kritikk. Jeg går mer strukturelt til verks ved å analysere kritikkens bedømming og ved å spørre hvorfor, eller på hvilket grunnlag. Kritikken som selvstendig estetisk objekt vil dermed falle utenfor min undersøkelse. Jeg gjentar de tre punktene jeg vil dele kritikken inn i:

- Litteratur som litteraritet
- Litteratur som konseptkunst
- Litteratur som politisk ytring

Et punkt av tilsvarende betydning, og som gjennomsyrrer overskriftene ovenfor, er punktet om *usikkerhet*. Uavhengig av hvilken stilling kritikeren inntar til romanen er det påfallende mange av dem som røper usikkerhet knyttet til sin bedømming.

2.4.1 Jakten på litteraritet i *Macht und Rebel*.

Kritikkene plassert under denne overskriften skiller seg ut ved i stor grad å fokusere på *det litterære* ved romanen. Det litterære er vanskelig å kretse inn, men det er mulig å støtte seg på Erik Bjerck Hagens definisjon i *Litteraturkritikk. En introduksjon*:

Et verk er litterært dersom det utsier noe om vår verden på en hittil ny og språklig vellykket måte. Eller: En litterær tekst samler språkets kognitive, moralske og estetiske ressurser i en slående utsigelse om et vesentlig saksforhold (Bjerck Hagen 2004:183).

Sandnes' og Rottes kritikker ligner hverandre når det gjelder bedømming (slakt), men også i at de tilkjenner forfatteren et visst talent og i at de tar sine retoriske forbehold (det kan

hende vi tar feil). Begge kritikkene rommer, slike jeg leser dem en god dose ambivalens. Jeg siterer første avsnitt i Sandnes' kritikk:

Jeg er sannelig ikke sikker på om jeg skal le av denne analfikserte "misantropien" til Abo Rasul, også kjent som Matias Faldbakken. Men det er i hvert fall komikken som redder den frie opfølgeren til *The Cocka Hola Company* fra det spekulative. I tillegg har forfatteren strammet inn virkemidlene og tenkt klarere siden fjorårets kaotiske debut, hvilket i sum gjør dette til en bedre bok. Men han har fortsatt et stykke igjen før han overbeviser meg om at han er en god forfatter fremfor en posør med et tidsriktig prosjekt (Sandnes 18.11.2002).

Allerede i første linje kan man spore en dobbelhet med hensyn til verket. Hva sier kritikerens usikkerhet om romanen? Hun er usikker på forfatterens intensjon. Kanskje er hun usikker på hvilken sjanger hun har foran seg. Er det en underholdningsroman? En satire? En kulturkritisk roman om vår samtid? Avslører hun noe om sin egen personlighet om hun besvarer sitt eget spørsmål? Er det kompromitterende å le av boka? Eller er man humørløs om man slett ikke gjør det? Disse spørsmålene formulerer ikke Sandnes, men hun tar opp tråden i omtalens avslutning. Der skriver hun: "Jeg var som sagt ikke sikker på om jeg skulle le av denne boka, men alternativet ville vært et stort gjesp. Og det ville falt adskillig mindre heldig ut for lesningen av denne romanen" (Sandnes 18.11.2002). Kritikerens spørsmål kan naturligvis tolkes dithen at det er utelukkende retorisk i spydig forstand: Dette er ikke morsomt, men har forfatteren forsøkt å være det? Jeg velger imidlertid, i lys av kritikkens helhet, ikke å lese det slik, men som et faktisk uttrykk for tvil og for et forbehold om at hennes egen lesning kan være "på siden". Hun skriver også:

Samtidig er det fullt mulig å lese denne boken radikalt annerledes enn jeg gjør. For *Macht und Rebel* er en bok som behendig unngår alt som kan minne om forpliktelser, både politisk, moralsk og estetisk. Det er en bok som poserer med sin egen dekadanse, leker med overflaten og ironiserer vilt i alle retninger (Sandnes 18.11.2002).

Sandnes slår ikke fast hvorvidt hun finner denne åpenheten positiv eller negativ, selv om den generelle tonen i anmeldelsen utvilsomt er negativ. Allikevel anser jeg dette som nok et forbehold fra kritikerens side. Ville en annen lesning medføre en annerledes bedømming? Hva er det ved romanen og ved kritikken som gjør disse forbeholdene nødvendige?

Sandnes går i fortsettelsen lite inn på romanens humor i sin kritikk. I stedet sammenligner hun romanpersonen Rebel med Dag Solstads antihelt Arild Asnes. Rebel er imidlertid en ”litterært og intellektuelt svakere slektning”, ifølge Sandnes, og problematikken beskriver hun som ”navlebeskuende”. Hun skriver:

Den er ikke spesielt velskrevet, definitivt ikke godt gjennomført, den mangler en del på strukturen og alt i troverdighet, samtidig som den heller ikke er ferdig tenkt ut. Men mannen med det pubertalt ”frikke” pseudonymet Rasul vinner mye på forsøket. Han er, om ikke annet, en forfatter som forsøker å gjennomføre et kunstnerisk prosjekt, som også gjenspeiler seg i coveret, illustrasjonene og alter egoet. Alle faktorene inngår i en konstruksjon som forsøksvis geiper til markedet så vel som motkulturen (Sandnes 18.11.2002).

Alt i alt må kritikken i Aftenposten sies å være svært dobbeltydig. Det er liten tvil om at Sandnes synes romanen er av lav kvalitet, det gjennomsyrrer hennes argumentasjon. Samtidig slenges piskene med en noe skjelvende hånd. Et ekko klinger i ørene etter å lest den: Posør eller kunstner, posør eller kunstner, posør eller kunstner...?

Ambivalensen kommer på ny til uttrykk når Aftenposten (22.12.02), fortsatt ved Cathrine Sandnes, skal oppsummere bokhøsten. Hun klager over selvcentrerthet og meningsløshet i høstens norske utgivelser og mener tiden etter 11. september har skapt et økende behov hos leseren for å løfte blikket. Hun fortsetter: ”Derfor har vi, med vekslende hell, i stedet forsøkt å interessere oss for sex. Skjønt etter å ha lest Abo Rasul, Morten Abrahamsen og Espen Dennis Kristoffersen er appetitten lavere enn noensinne. De to første forsøker å skrive hver sin dekadanseroman fra vår tid [...], og ingen av dem lykkes i å heve fortellingene sine over det banale” (Sandnes 22.12.2002). Og Sandnes undrer seg over hvorfor hun interesserer seg for romaner hun selv finner av laber kvalitet. Hun forsøker seg på en forklaring:

Det er snarere en påpekning av at dagens debutanter skriver vel så ensartet som de som engang sverget til politisk programklæring, gjorde. Og nå, som da, er resultatet en følelse av at det er noe som mangler. Kanskje er det derfor jeg har funnet interesse for *litterært svake* bøker som nevnte Abo Rasul og Frode Sander Øiens [min uthevelse] (Sandnes 22.12.2002)

Macht und Rebel skiller seg altså ut som litterært svak, men som interessant i forhold til høstens resterende utgivelser.

I Rottens tilfelle (i Dagbladet 15.11.02.) dukker en lignende dobbelthet opp, på tross av rå nedsabling under overskriften ”Anal utstøtning”. Han skriver:

Som den årvakne leser nok har skjønt, vet jeg ikke helt hva jeg skal stille opp med overfor det aktuelle verket. Forfatteren er slett ikke uten talent, men jeg synes nok han kunne anvendt det på en bedre sak. Problemer med bøker som *Macht und Rebel* er at de har så lett for å falle i den graven som forfatteren har ment å grave for andre, eller sagt med andre ord, selv å bli et symptom på de fenomenene som han tar et oppgjør med. Så overdrevent rå, ekkel og dypt pornografisk er denne romanen at det kritiske potensialet svekkes (Rottem 15.11.02.).

Og siden: ”Det er mulig jeg er i utakt med min tid, men jeg har vanskelig for å se meningen med en bok som denne” (Rottem 15.11.02.).

Han reder på den måten grunnen for at andre lesere kan komme til å se meningen med romanen, og avviser ikke helt forfatteren bak makkverket. Han sammenligner romanen med den franske kulturkritiske samtidsforfatteren Michel Houellebeques’ verker, utgivelser han tillegger langt høyere litterær verdi. Samtidig tar han selv kraftig i ved å anbefale forlaget å trykke den heftede utgaven på toalettpapir.

Ganske nøyaktig ett år etter ”Anal utstøtning”, slår Rottem til igjen, riktignok bare med noen kommentarer som videreformidles i artikkels form i Dagbladet 13.10.03. ”Vil ha en litterær sexpause”, lyder overskriften. Artikkelen er journalistisk redigert for å oppnå nyhetskarakter og for å skape reaksjoner, og avisen følger opp gjennom å ringe en håndfull norske forfattere som har ofret plass på sex i sine bøker. De uttaler seg forutsigbart nok, ut fra sin posisjon, negativt om Rottens utfall. Men Dagbladet vil helst at dette skal handle om Abo Rasuls bok og minner leserne om Rottens kvasse kritikk året før. Rottem selv tar da også tak i *Macht und Rebel* som det tydeligste eksempelet på den negative trenden han henviser til: ”Meningen var åpenbart å provosere, ved å synliggjøre tendenser i samfunnet som forfatteren stilte seg kritisk til”, hevder han. Men ut fra den brukbare og til dels rosende kritikken boka har fått, konkluderer han: ”Den litterære provokasjonen er en dødfødt strategi”. I samme avis svarer Faldbakken på tiltale: ”Jeg vil ikke provosere, men tematisere det å provosere. I miljøene jeg beskriver er provokasjonen fullstendig inkorporert. Mitt prosjekt er delvis å vise at det ikke er noe som provoserer lenger”.

Denne delen av Dagbladets dekning er, som nevnt, svært kommersiell. Artikkelen frembringer lite annen informasjon enn det Rottem allerede hadde produsert i sin anmeldelse av *Macht und Rebel*. Jeg nevner allikevel oppslaget for å understreke det trykk som ble skapt

rundt romanen. Avisen gjenkjenner delvis sensasjons-, kjendis- og underholdningsjournalistikk som kulturjournalistikk, og kombinerer dette med litteraturkritikere som, over tid, har oppnådd stor anseelse, og som gir avisen sitt hardt tiltrengte kuturelle alibi. Øystein Rotttem har utvilsomt stått i en særstilling innen norsk litterær offentlighet. Så skal man heller ikke glemme at Dagbladet er den eneste *løssalgssavisen* med kulturprofil her i landet. Det tilsier en anselig mengde lesere.

Blant alle kritikker og kommentarer Faldbakken har fått (som ennå ikke er gjennomgått her), velger han å undersøke én av dem, Rotttems. Dette skjer over telefon og gjengis som intervju i Bonniers litterære magasin nr 1-2004.

Faldbakken har bitt seg merke i Rotttems usikkerhet og forbehold i kritikken ”Anal utstøtning”, og sirkler retorisk inn sitt bytte. Imidlertid viser Rotttems kunnskapsrike og reflekterte svar at forfatteren har undervurdert sin kritiker. En av Faldbakkens hypoteser er at Rotttem ikke er del av romanens kjernepublikum, det vil si at han ikke er blant den deloffentlighet som forstår hans kunstneriske prosjekt. Dette viser seg ikke å stemme. Rotttem har inngående kunnskap om den tradisjon Faldbakken liker å identifisere seg med, nemlig den avantgardiske. Som han uttrykker det: ”Jeg er ditt idealpublikum”. Med andre ord: Han forstår romanprosjektet, men bifaller det ikke. Videre sier han:

Jag har vigt ett helt liv åt litteratur, och jag kan inte göra annat än att bedöma ny litteratur mot bakgrund av de kvalitetskriterier den föregående litteraturen ställer upp. [...] Det jag gör är att koncentrera mig på det som finns av poetiskt överskott i textproduktionen. Detta finns det inte plats för någon annanstans enn i den litteräre sfären. Jag menar att detta är ett giltig alternativ att arbeta med. Jag menar att de små stämmorna också är värde att venta på (Bonniers litterära magasin 1-2004).

Rotttems litteratursyn setter det litterære i høysetet. Faldbakken, på sin side, følger en tradisjon som setter det grensesprengende opp som ideal. Faldbakken gjør regelrett narr av idéen om det litterære. Det er tydelig at han ikke knytter kvalitet til litteraritet:

[...] Du delar ut OK recensioner vecka ut ock vecka in till, strängt taget, mediokra ock komplett likgiltiga utgivningar bara för att de uppfyller en abstrakt föreställning om LITTERARITET. Du bidrar till att hålla förlagsindustrin i gång bara för att då och då bli presenterad för en produkt som infriar dina förväntningar på litteratur...får du något av det? (Bonniers litterära magasin 1-2004)

Han uttrykker også sterk motvilje mot å skulle sammenlignes med *den litterære tradisjonen*
Rottem plasserer ham inn i. Som han sier tidlig i intervjuet:

[...] De konsthistoriska begivenheter jag har förhållit mig till genom mitt arbete som bildkonstnär ock författare har varit framförda av personer som varit TOTALT övertygade om nödvändigheten av KOMPLETT DESTRUKTION av idoler och historiska förebilder.

ØR: Jag är införstådd med en del sådana positioner. Men det är ändå tack vare förebilderna man kommer fram till den nya positionen.

MF: Men det är TROSS ALT inte givet att den nya positionen förstås av dem som innehar den gamla?

ØR: Nej...

(Bonniers litterära magasin 1-2004).

Vi står igjen med to ulike litteratursyn. Begge reflekterte, begge bevisst valgt. Ett gjennom skolering og arbeid innenfor visuell og romlig kunst, ett gjennom skolering innenfor litteraturvitenskapen og arbeid innen litteraturkritikken. Disse to perspektivene vil jeg komme tilbake til.

Før jeg nå går videre til den videre mottakelsen av *Macht und Rebel*, som har en annen vinkling og tematisering, vil jeg nevne nok et intervju der Rottem kort nevner Faldbakkens forfatterskap. Dette for å understreke hans ambivalens til *Skandinavisk misantropi*, slik den såvidt kom frem i Dagbladets kritikk. I Morgenbladet (16.-22.01.04) gjør Bendik Wold et intervju med Rottem og Tom Egil Hverven om hvorvidt *det nye* innen litteraturen må være å anse som et gode i seg selv⁹. Rottem godtar ikke at det nye skal kunne være noe kvalitetsstempel i seg selv: ”selvfølgelig bør vi ønske nye former velkommen. Men som slagord, synes jeg ”make it new” er temmelig sterilt. ”Det nye” er ikke en verdi i seg selv, like lite som sjokket og provokasjonen – en annen modernistisk strategi – er det” (Morgenbladet 16.-22.01.04). På spørsmål om å trekke frem norske samtidsforfattere som representerer ”noe nytt” innen litteraturen, nevner han kun ett navn: Abo Rasul. Om forfatteren ikke lever opp til Rottens kvalitetskriterier, lever han kanskje opp til egne?

Espen Stueland tematiserer avantgarden i en essayserie på tre i Klassekampen (8., 10. og 12.02.03). Abo Rasul er blant fenomenene som blir viet størst plass, ved siden av forfattere som Stig Sæterbakken og Thure Erik Lund. Dikteren og daværende kulturredaktør i Klassekampen, Stueland bruker en antydende tone og ser etter kvalitet ut fra ulike

⁹ Dette er et oppfølgingsintervju til et nyttårsintervju med Kjærstad der han ytrer ønske om noe nytt i litteraturen og kritiserer forlag, media og kritikere for å være for dårlig rustet til å ta i mot det nye og originale. Dette mottok igjen negative reaksjoner. Hvorfor alltid jakte på det nye? var spørsmålet.

perspektiver, blant annet det avantgardiske. At han bruker såpass mye plass på Rasuls roman, viser at han ser et visst kvalitetsnivå, noe han også medgir. Han finner imidlertid også graverende svakheter. Hans blikk på romanen er mangeartet, men han mister aldri den tekstlige og den litterære kvaliteten av syne¹⁰. Om Rasuls språk skriver Stueland:

Til tross for at Rasuls språk har en manisk flow som gjør det svært lesverdig, er språket konvensjonelt. Det er få nyskapende bilder. Riktignok tilhører sjargongen en verden som foreløpig ikke har vært beskrevet mye i norsk litteratur. Det er litt muntlig, litt kebab, og hyppigheten av anglisisme er høyere enn i noen annen roman, noe som selvsagt understreker nærheten til reklamespråket, Bennetons sjokketikk. Rasuls banneord og invektivoppfinnsomhet fortjener pluss; gutten i klassen med de groveste og mest obskøne vitsene om lærerne er jo en alle vil sitte så nært at man hører (Stueland 8.02.03).

Han ser flere problemer ved romanen. Han synes de sjablongaktige karakterene i sin flathet skaper en ”påtrengende bevissthet om fraværet av tragedie, fallhøyde og egentlig fortelling”. Men den største svakheten ved boka finner han i fortellerstemmen. Det finnes ikke noe nivå utenfor, ”alt i den er bokstavlig”. På kritikers vis konkluderer han: ”Når det ikke finnes noen virkelig risiko forbundet med det hovedpersonene Macht og Rebel foretar seg, gjenstår spørsmålet: Hvor god kan en roman som mangler alt dette egentlig være? Er den noe mer enn smart designet samfunnsprosa?” I sitt essay ” En posisjon bortenfor” 10.02.03 konkluderer han igjen, på denne måten:

Det påfallende med Rasuls roman er at den ikke greier å se utover seg selv og etablere et nivå der leken med swastika-symboler kan fungere – f.eks. avslørende, eller på en ekspansiv måte. Alt imploderer. Dermed blir praten om internalisert kritikk, toleranselogikk og avviksfetisering lite annet enn ytterligere omdreining i avantgardismens gjenskruing av kista (Stueland 10.02.02).

¹⁰ Dette ble også lagt merke til av Wenche Larsen som kritiserte Stuelands vurderinger gjennom en kommentar i Klassekampen (19.03.02): ”Og når Klassekampens folk synes det er mer interessant å diskutere *Macht und Rebel* enn *Compromateria*, så er det kanskje nettopp fordi de synes det er viktigere å diskutere verden og hvordan vi kan forholde oss til den, enn å diskutere skrivemåter og språk, som synes å være Stuelands anliggende. Det virker som om Stueland viker tilbake for å se og forholde seg til det nivået ”utenfor fortellerstemmen” som han etterlyser hos Faldbakken/Rasul”.

2.4.2 *Macht und Rebel* blir konseptkunst

Da Stella lagde de svarte maleriene sine, husker jeg Motherwell sa til meg: ”Det er svært interessant, men maleri er det ikke” William Rubin (de Duve 2003: 44).

En som hadde lovord å komme med, var litteraturkritiker og idéhistoriker Eivind Tjønneland (i Morgenbladet 6.12.04). Han var blant de få kritikerne som overhodet ikke fant det nødvendig å diskutere romanens kvalitet. Tjønneland gyver øyeblikkelig løs på romanens idéinnhold og diskuterer det i forhold til det skandinaviske samfunn. Parallellene han finner, tyder på at dette er en roman av hans smak. Det kunne argumenteres for å systematisere denne kritikken innenfor ”litteratur som det spesifikke litterære” og ”litteratur blir politikk”, da disse punktene glir uproblematisk over i hverandre. Jeg velger imidlertid å plassere ham under punktet ”konseptkunst”, da det er romanens idéer som i denne kritikken fremstilles som det sentrale. Idéene er også politiske. Forskjellene mellom Tjønnelands behandling av det politiske og den vi finner i Klassekampens debattserie, er imidlertid graverende. Mens Tjønneland slår fast at Faldbakken ikke skal måtte stå til ansvar for det skakkjorte samfunnet han beskriver, tar flere av debattantene i klassekampen til orde for at Faldbakken må gi beskjed om hvor han selv står politisk.

Tjønneland vurderer ikke romanens tekstlige karakter eller kvalitet, med unntak av et meget kort avsnitt avslutningsvis der han plasserer romanen i en litterær tradisjon. Her passer han dessuten på å gi Dagbladets grand old man et lite spark:

Rasul skriver med et driv som beholder grepet på leseren hele veien ut. Dette er ikke noen bok for pastor Manders, tante Pose eller Valgerd Svarstad Haugland. Og heller ikke Dagbladets Øystein Rottem. Men for dem som med utbytte har lest sin Kerouack, Burroughs og Bukowski, Bjørneboe og Axel Jensen, er *Macht und Rebel* den beste julegaven de kan drømme om denne bokhøsten (Tjønneland 06.12.04).

Ved å plassere *Macht und Rebel* blant denne kanoniserte rekken forfattere som i sin tid har vært tabubrytere, makter Tjønneland å legitimere sin egen kritikk, for ikke å si smak: *Macht und Rebel* er ikke lik dårlig smak! En som setter pris på boka, men som er langt mer usikker på den litterære kvaliteten, skriver dette:

En av bokens største kvaliteter er at den ser ut som om den er skrevet på en måned, som om selve det romanmessige ved denne romanen bare er en av bokens rekvisitter. Som

pappkarakterene Macht og Rebel, pornoen, pedofilien, nazi-effektene, logoene, de mange halvslappe og vittigper-aktige navnene og ordspillene. For alt jeg vet er dette et multikonseptuelt kunstverk forkledd som roman (Vassenden 05.11.02).

Det er Eirik Vassenden som fremmer synspunktet første gang i sin kritikk i Klassekampen 5.11.02. Han blir ikke klok på bokas uklare forhold mellom merkevare¹¹ og innhold, dessuten mener han plottet er svakt. Han er altså en av flere kritikere som finner svakheter de gjerne vil forklare eller bortforklare. Flere henger seg etter hvert på Vassendens perspektiv.

Han utmerker seg ved å gi til kjenne sitt syn på verket som svært åpent eller heteronomt, det vil si at han tilkjenner ting og hendelser utenfor verket som en verdi ved selve verket. Han skriver:

Verket inkorporerer selvsagt både de allerede varslede søksmålene fra internasjonale konserner som har fått sine logoer ”misbrukt” i Rasuls roman, Matias Faldbakkens pseudonymiske håndtering forfatterspørsmålet og hans bruk av readymade tekster og logoer, samt velmenende og forståelsesfulle anmeldelser som denne (Vassenden 05.11.02).

Med et slikt åpent verkbegrep, kan man slå fast at verket ikke er det samme *etter* Vassendens kritikk som *før*. Omtalen av det, forandrer romanens karakter. Kritikeren anvender en type heteronomt verkbegrep som det er vanlig å bruke om kunstverk som ikke bare fremstår som objekt, men som et objekt man kan samhandle med, et ”bruksobjekt” eller et prosessuelt verk. Et objekt som kan utløse reaksjoner hos tilskueren og der reaksjonen kan sies å være selve verket, eller i alle fall en nødvendig del av det. Verkets betydning kan skapes i samhandlingen med mottakeren.

Jørgen Alnæs, kanskje inspirert av Vassenden, utvikler samme tankegang i Dagsavisen 20.11.02. Han skriver: ”Enten prøver den å rive ned romansjangeren, plukke den fra hverandre eller rett og slett neglisjere den. For ingen av de kriteriene som til vanlig gjør en roman lesverdig oppfylles”. Han synes romanen er kjedelig lesning og mener at ”[...] den ligner mest et tankeeksperiment eller en teoretisk problematikk forsøksvis pakket inn i fiksjon [...]”. Han prøver imidlertid å finne en mer velvillig lese måte og ser for seg at boka kanskje kan leses som et visuelt kunstprosjekt heller enn som roman:

¹¹ Jeg antar at han henviser til merkevaren ”roman”.

Fra forfatternavn, via tittel, omslag, illustrasjoner og personnavn til de to fortellerstemmene vi møter vi en opprørsk og ekstremt analfiksert holdning som er identiske med den som beskrives hos Macht og Rebel. Det er ikke gjort noe forsøk på å skille mellom ulike stemmer og nivåer, teksten representerer en suppe av spark, aggresjon, kritisk tankestoff og nihilisme, og som skulptur har den kanskje en annen type utstrekning enn en roman. Om vi ikke vektlegger utviklingen fra begynnelse til slutt og konsentrerer oss om den ideen heller enn den håndverksmessige gjennomføringen vil nok lesningen bli mer positiv og givende (Alnæs 20.11.02).

Også Kjetil Røed tar tak der Vassenden slapp og bidrar med to lengre artikler, i Morgenbladet (14.03.03) og Vinduet (1-2003). Røed har tydelig fulgt bøkens ferd gjennom media nøye og dessuten lest Faldbakkens egne artikler, deriblant ”Upopulær” (UKS-forum, 3/4-2001) og ”WaspVille” (Kontur 2-2002), som skiller seg ut som spesielt interessante. Førstnevnte ved å omhandle bokprosjektet *The Cocka Hola Company. Skandinavisk misantropi* direkte, nummer to ved å ta opp tematikker som ligger svært nær *Skandinavisk misantropi 2*¹².

Røeds artikkel i Morgenbladet tar for en stor del for seg Faldbakkens ”Upopulær” og presenterer den for en større leserskare, mens artikkelen i Vinduet går tett på verket *Macht und Rebel* og nærmer seg romanens tematikk fra ulike vinkler. Imidlertid nærmer han seg etterhvert sitt hovedanliggende i begge artiklene, nemlig det å se på romanen fra ”litteraturens randsone”. Det vil si at han, i likhet med Vassenden og Alnæs, prøver ut lesningen av *Macht und Rebel* som ”noe annet” eller litt ”på siden” av hva man forbinder med en roman, og ser hvor det leder ham.

I Morgenbladet skriver han om *Macht und Rebel* som et prosjekt i skjæringspunktet mellom visuell kunst og skrivekunst: ”[...] fortellingene må leses som iscenesettelser av hans kunstideer”. Han viser seg positiv til blandingsprosjektet og skriver videre:

Etter min mening lokaliserer Faldbakken i *Macht und Rebel* en prosedyre som faktisk *makter* å åpne et subversivt rom, selv om den riktignok ikke evner å negere kunsten og litteraturens varekarakter (som om det var mulig...). Denne prosedyren springer direkte ut fra hans bruk av anti-sosiale rekvisitter som nazisme og pedofili – elementer som vekker avsky og samfunnet støter vekk (Røed 14.03.03).

¹² ”WaspVille” omhandler skuespilleren Edward Nortons syn på den fremmedgjorte hvite mann, etter å ha spilt hovedroller i filmer som *American History X* og *Fight Club*. Den hvite mann fremstår som mainstreamens ytterpunkt og har dermed ingenting å kjempe for. Refleksjoner omkring dette blandes sammen med historien om Nortons bestefar, som har stått bak planleggingen av en rekke amerikanske forsteder. Norton konkluderer med at visse forsteder burde særmerkes for WASPs. ”WaspVille” blander fiksjon og dokumentasjon.

Fra å snakke om romanens kvalitet som bastard, går han over til å snakke om dens kvalitet som roman. Denne er ifølge Røed ikke god. Jeg siterer:

Et annet element som skaper motstand mot varekarakteren er Faldbakkens aktive negering av litterære kvalitetskriterier. Faldbakken skriver, etter hva jeg kan skjønne, *dårlig med hensikt*. Macht og Rebel, såvel som de andre karakterene i boka, er sjablongfigurer. De mangler troverdighet som litterære karakterer – de er fullstendig artfisielle. Boken fremstår også i et overtydelig modus gjennom navn som Macht, Rebel, Satan-Hora, Fita, Pat Riot og Frigitte. Dette momentet av anti-litteratur føres til sitt ytterpunkt i sluttkapittelet, hvis preg av antiklimaks og platthet savner sin like. [...] Den samme strukturen inntreer her som i bruken av anti-sosiale rekvisitter: Det som bryter med litteraturen plasseres i litteraturens sted (Røed 14.03.03).

Ved å kryssklippe til artikkelen i Vinduet, som er skrevet på omtrent samme tidspunkt, kan man følge hans tanker omkring kvalitetsspørålet nærmere. Der skriver han nemlig:

Gitt bokas kalkulerte overskridelse av den gode smak og forestillinger om hva litteratur skal være, er det også vanskelig å vurdere den. Er Rasuls bok bra eller dårlig? Som roman, betraktet fra et sjangerhygienisk ståsted, er den åpenbart ikke god. Men for meg er den ikke primært en roman; ”roman” er snarere den merkevaren som bokas plattheter, overdrivelser og politisk ukorrektheter setter seg opp mot. *MuR* er mer en antiroman enn en roman (Røed, Vinduet 1-2003).

Jeg tar med Røeds hyllest til forfatteren: ”Faldbakken er foreløpig like mye, kanskje mer, en *forsker* enn han er kunstner og forfatter. Ikke desto mindre foretar han kritiske grep som savner sidestykke i norsk sammenheng” (Røed 14.03.03).

Vassenden reviderer i essaysamlingen *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen* sitt syn på *Skandinavisk misantropi*. Tittelen er talende: ”Vi må ikke like det. Abo Rasul og kunstens implosjon”. Han oppsummerer kritikken av bøkene og sin egen rolle i den på denne måten:

Det ble uansett svært tydelig at kritikerne forholdt seg til bøkene på to vidt forskjellige måter: Enten ved å 1) opptre som noenlunde respektable kritikere, og forholde seg til den gjennom kritikkens begreps- eller problematiseringsapparat: Er dette god eller dårlig litteratur? er det underholdende eller ikke? moralsk forkastelig eller ikke?, eller 2) overse de mange måtene disse romanene mislykkes som romaner på, altså være med på leken,

og akseptere – til og med sette pris på – Faldbakkens mange monomane gjentakelser av sine to ganske enkle poenger (altså: kunstverket er ikke et objekt, og kritikk er menings- og nytteløst), og de mange scenariene han stiller opp for å demonstrere dem. Undertegnede hører altså til blant de sistnevnte [...] (Vassenden 2004: 135).

Han har prøvd å lese romanene igjen, en kvalitetstest de ikke besto:

De tåler det ikke. De klapper sammen, litterært sett, sammen som skranglete bølgeblikkrønner i tropisk uvær; igjen ligger en haug sammenrasket tyvegods (eller *readymade* litteratur, som det nok heter), en røys av smarte kommentarer og en vag følelse av svindel (Vassenden 2004: 125).

Han sitter igjen med inntrykket at bøkene ”1) ikke er gode romaner og 2) strengt tatt bare uttrykker (eller demonstrerer) en destruktiv verdensanskuelse, en negativ spiral av at det er umulig å drive reelt provoserende kulturarbeid i vår tid og del av verden [...]” (Vassenden 2004:124).

På denne måten deltar Vassenden nå i ”jakten på det litterære” i romanene. Han konkluderer med at de litterære svakheter i romanene ikke kan kompenseres for via et multikonseptuelt blikk. Han fremstår som nok en ambivalent kritiker.

2.4.3 *Macht und Rebel* blir politikk

Klassekampens debattserie ”Er radikalisme mulig” tar utgangspunkt i Faldbakkens roman, men beveger seg langt utover fiksjonens univers. Seriens faste vignett består i et bilde av *Macht und Rebels* omslag, og under debatt-tittelen, står det å lese: ”Klassekampen utfordrer til debatt i kjølvannet av Matias Faldbakkens siste bok”. Dette er altså ikke noen debatt i den forstand at personer selv griper pennen, men en kvasidebatt startet av Klassekampen ved journalist og nåværende kulturredaktør Marte Stubberød Eielsen. Avisen deler ut romanen til noen utvalgte som kan tenkes å ha kommentarer til den. Første oppslag kommer 9.11.02, fire dager etter Vassendens anmeldelse av boka i samme avis. På forsiden kan man lese overskriften: ”Sviker egne rekker”. Merkevarerbygger i Bates-gruppen Karl Fredrik Tangen benytter muligheten til en kraftig kritikk av venstresiden. Venstresiden har nok med å dyrke seg selv og har glemt sin målgruppe, mener han. Han forvarer også sin egen yrkesgruppe: Dersom reklamebransjen evner å ødelegge venstresiden ved å bruke deres symboler, viser dette venstresidens grunnhet. Radikalernes problem er at kampen de kjemper foregår på det

symbolske plan. Han hevder kultureliten, som settes lik venstresiden, som Bordieus *Distinksjonen* viser, ønsker å beskytte sine privilegier. Dermed blir de føydalstatens fanebærere. Med sitt pseudonym går Faldbakken i samme felle som kultureliten, som ønsker å dysse ned sin egen privilegerte bakgrunn, mener han. To dager senere følger kollegaen Thomas Seltzer, trendanalytiker i Bengal Consulting, medlem i rockebandet Turboneger og redaksjonsmedlem i gratisavisen Natt og Dag. Han sier seg enig i det Tangen har sagt og anklager Adbusters for å være logofikserte og vestresida for å forrakte massene.

Man må spørre seg: Hvem startet denne debatten? Faldbakken med sin utgivelse *Macht und Rebel*, Tangen og Seltzer eller Klassekampen? Markedsføringsbransjens menn bruker romanen for å offentliggjøre sin aggresjon mot den ”den intellektuelle elitens” eller ”venstresidens” (som her går for det samme) arroganse overfor ”vanlige folk” som ikke har tid eller ressurser til å unngå merkeklær og McDonalds. De diskuterer på den måten ikke selve romanen, men tar tak i sin egen tolkning av romanens idéinnhold og diskuterer denne tolkningen i forbindelse med samfunnet de befinner seg i. De leser altså romanen slik at den bærer frem en kritikk av venstreaktivismens forsøk på å kjempe mot reklamemakten. Det vil si at de leser den som en støtte til oppfatninger de sannsynligvis satt inne med fra før og som en støtte til egen posisjon i samfunnet. Artikkelen problematiserer ikke lesningene, men lar det enkelte intervjuobjekt legge frem de meninger de måtte ha, uten vesentlig motstand. Flere av debattantene har ikke engang rukket å lese boka, dette gjelder blant andre Seltzer. Vignetten beholdes like fullt. For det er vel *Macht und Rebel* som startet debatten?

14.11.02 svarer Adbusters representert ved Åse Brandvold. Hun leser boka på en annen måte. Som hun uttrykker det: ”Jeg tror Faldbakken er på linje med oss”. Hun leser *Macht und Rebel* som en misantropisk beskrivelse av det samfunnet hun kjemper for å endre, av hva som skjer i et mentalt forurenset miljø. Den fremmer en kritikk av dagens repressive toleranse. Hun ser ikke *Macht und Rebel* som en kritikk av egen virksomhet, men tvert i mot som en inspirasjon: Kulturen er et frigjøringsfelt som kan forhindre at mening i forvinner ut i tåka, forsvinner i Nacht und Nebel, som er hva *Macht und Rebel* handler om.

26.11.02: Aslak Sira Myhre, RV-leder og leder for foreningen !les, leser boka slik at den ønsker å problematisere vilkårene for opprør. Han synes imidlertid det er et problem ved boka at den betrakter venstresiden gjennom dens nyeste tilskudd som Adbusters og overser aktivister og organisasjoner som makter å få folk med seg, som fagbevegelsen, nei til EU, kvinneorganisasjoner, Attac osv. Men Faldbakken tar selv del i dekonstruksjonsprosjektet til de grafiske symbolaktivistene, akkurat som konsumkapitalistene. Det fører til en evig kamp

om å være først ute. Et annet problem er at *Macht und Rebel* ikke fremmer alternativer og dermed rammes av sin egen kritikk:

Forfatteren ønsker å beskrive tomheten og lettheten i det hippe undergrunnsmiljøet. Men han ender opp med å bli like tom selv. Som forsvar kan man jo si at dette er en del av Faldbakkens strategi fordi hele prosjektet fungerer motsatt, subversivt. Men da blir Faldbakken uangripelig og inntar en feig posisjon – det vil si ingen posisjon overhodet. Faldbakken påstår at opprør er umulig. Men da har han opphøyet en form for opprør som den eneste. Konklusjonen hans blir ikke gyldig fordi premissene er konstruerte. Han blir selv den kulturnihilisten som er gjenstand for kritikk (Klassekampen 26.11.02).

Myhre mener det er et behov for mer idélitteratur, men betegner kvaliteten på denne boka som langt under pari.

Klassekampens Eielsen deltok på konseptet Blåmandag, et litteraturarrangement på utestedet Blå, der Matias Faldbakken ble intervjuet av Knut Hoem. Én av mange som tok ordet der var Kaja Polmar, animatør i filmselskapet Pravda. Hennes beskjed til Faldbakken lød som følger: Hvis boka di er politisk, forventer jeg at du snakker om politikk! Hun blir intervjuet i klassekampen 27.11.02. ”Det er høyst relevant hvor forfatteren står politisk når han påberoper seg et politisk prosjekt,” mener hun, og stiller seg på den måten ved siden av Myhre som hevder at det å ikke innta posisjon som forfatter, må betegnes som feigt. Som en rekke andre har gjort, peker også hun på at venstresiden er større enn sine nyeste tilskudd. Miljøet Faldbakken beskriver, finnes ikke, mener hun. Hun synes dessuten at roni et utdatert kunstnerisk og politisk virkemiddel, noe som fører til at både Faldbakkens bok og logomanipulasjonen til Adbusters mister sin påvirkningskraft.

Smertekunstner Håvve Fjell (29.11.02), med bakgrunn fra Blitz-miljøet, uttaler om en noe annen side ved *Macht und Rebel*: Han synes med utgangspunkt i sin jobb at det er positivt at undergrunn og mainstream møtes. Det trenger ikke å ende opp med et kulturellevistisk univers som i *Macht und Rebel*, mener han, undergrunnen har mye å lære bort. Men som anarkist mener han skillene ikke kan og ikke må viskes helt ut. Fra sin posisjon vil han alltid være i opposisjon, det er en verdi i seg selv, slik han ser det. Han har lest boken og har sans for den. Han betegner den som en blanding av litteratur, performance, politisk kritikk, underholdning og kunstnerisk eksperimentering.

Erling Fossen er uenig med de fleste ovenfor. Han er lei av at all fiksjon skal leses politisk og overføres til virkeligheten: Fiksjon om pedofili er ikke det samme som forsvar av

pedofili. Han synes Faldbakken lykkes med å skape et kunstverk med mulighet for mange tolkninger, en bok som hyller byens jungellov på en ekstrem måte. Der individet mister hodet og lar kroppen bestemme. Utover det betegner han boka som slapp, spenningsløs fiksjon. Ett politisk bidrag finner han imidlertid i boka – innovasjonen av begreper. For eksempel activism, faktaisme. Dette er progressivt, mener han (Klassekampen 23.11.02).

28.11.02 arrangerer Klassekampen konseptet Halv 7 på klubben Mono. Denne gangen med temaet: Er radikalisme mulig? Som altså bygger direkte på debattserien det er snakk om her. Fortsatt brukes boka som utgangspunkt for debatten. Det annonseres med illustrasjoner av boka og med sitater fra den. Temaene som listes opp er imidlertid disse:

- Er motkulturen dømt til å slukes opp av merkevarereselskapenes verdensherredømme? Eller er politisk opposisjon mulig?
- Forsterker Adbusters merkevarenes image, slik at adbusting egentlig er å skyte seg selv i foten?
- Hva med den tradisjonelle venstresida; har den noe å komme med lenger?
- Innledere er Karl Fredrik Tangen, Linn Stalsberg (frilandsskribent) og Aslak Sira Myhre.

Debatten i Klassekampen kom til å bli gjengitt i Aftenposten (29.11.02) og kritisert av Trude Iversen, leder for UKS i Morgenbladet 6.12.02. Aftenpostens oppsummering er så forenklet at den fordreier mer enn den informerer, men kulturredaksjonen finner altså at debatten er såpass høylydt at også deres lesere bør få del i den. I sitt kritiske innlegg ”Hva er det med Abo Rasul” kritiserer Iversen både Klassekampen og de som har uttalt seg. Tangen og Seltzer får gjennomgå for sin manglende definisjon av venstreeliten og sin hyllest til den ukritiske forbruker, mens Magnus Marsdal og Åse Brandvold får på pukkelen for å tro de er noen elite i et samfunn der de har minimal påvirkning sammenlignet med reklamen. Klassekampen blir sterkt kritisert for sin tabloide måte å redusere romanen til et spørsmål om Adbusters versus reklamebransjen. Iversen kritiserer også Rottem og Sandnes for deres forbehold med hensyn til egne lesninger. Som hun sier:

Begge innrømmer at det er mulig de ikke forstår boka rett, som om det skulle være en rett måte å lese den på? Tolkningsansvaret ligger hos bedømmeren, det er bedømmeren som bidrar til å kanonisere en lesning. Derfor blir det feigt å lage seg et sikkerhetsnett å la ”det er mulig jeg ikke leser boka rett”.

Hun fremhever at *Macht und Rebel* handler om den repressive toleranse som er nært knyttet sammen med markedsliberalismen. Kritik tolereres da kulturen er et atskilt, autonomt domene, og kritikken ikke vil få noen praktisk konsekvens eller forskyvning av maktrøller. Tvert imot legitimerer det det eksisterende samfunn i det kulturen beviser samfunnets ytringsfrihet. Hun avslutter:

Betegnende for mottagelsen er at anmelderne bedømmer den som et litterært verk, mens debattene i Klassekampen har tatt utgangspunkt i boka som politiske ytringer. *Macht und Rebel* legger opptil begge deler. Der provokasjonsmulighetene skorter som litterært verk, tar den seg inn ved å pisse på en gjeldende diskurs i miljøet den omhandler. Rasul vil ha i pose og sekk, og har vel egentlig lykket med det.

Ikke bare Klassekampens journalister, men også en stor mengde lesere tok utgangspunkt i boka som politiske ytringer. Dette kom tydelig til uttrykk på det nevnte arrangementet på Blå (Blåmandag 25.11.02). Her stilte Matias Faldbakken opp til intervju med Knut Hoem. TV2 ble kastet ut. Publikum ville vite om Faldbakken var for eller mot pornografi, om han var for eller mot kapitalisme og så videre. ”Hvor står du politisk, Faldbakken?” var det overordnede spørsmål, som riktignok ikke ble besvart. Det ble heller ikke spørsmålet om nachspiel på ungdomskubben tvers over gaten.

3 Konseptualitet

[...] the influence of conceptualism can be found in almost all ambitious contemporary art practices – from the most obvious ”neo-conceptualism” to the more obscure links of contemporary video, performance, and public art. Alexander Alberro (Alberro 1999:xxx)

I forrige kapittel har jeg vist 1) at romanen *Macht und Rebel* oppnådde en uvanlig mengde offentlig oppmerksomhet og 2) at mottakelsen lar seg plassere i tre hovedgrupper: Litteratur som litteraritet, litteratur som konseptkunst og litteratur som politisk ytring. Punktet om konseptkunst er imidlertid ikke tilfredsstillende behandlet, da kritikere stiller spørsmålet om muligheten for en konseptuell lesning heller enn å praktisere en slik. Dette vil jeg selv prøve ut i fortsettelsen.

Den massive publisiteten og den varierte mottakelsen *Skandinavisk misantropi* fikk, er to kapitler i samme fortelling. At diskusjonsnivået rundt boka ble høyt, skyldtes jo nettopp ikke hovedsaklig kommersielle trekk, men det at kritikere nyttiggjorde seg av ulike

litteraturteoretiske og kunstteoretiske perspektiver i lesningen og bedømmningen av boka, og at nettopp valg av perspektiv medførte radikalt ulike vurderinger av romanens kvalitet og interesseverdi.

Det må understrekes at kritikken i foregående kapittel er dypt rotfestet i et modernistisk litteratursyn. Selv kritikerne som peker på det konseptuelle ved bøkene, vet ikke hvordan de skal gripe dette an, og bruker mye spalteplass på å legitimere denne muligheten. Dette er naturlig siden litteraturvitenskapen som fag den dag i dag er sterkt forankret i modernismen, med vekt på nærlesning som fortolkningsmetode. Konseptualismen oppsto imidlertid i opposisjon mot modernismen og den form for bedømmning denne innebar. Dagens modernistiske arv og konseptualitetens motsetning til denne vil bli diskutert mer inngående senere.

Et konseptuelt perspektiv har vist seg, og kan i fremtiden vise seg, relevant på ulike former for litteratur. Karin Haugen benytter seg av konseptuelle innsikter i hovedoppgaven *Det här är inte en bok. A heartbreaking Work of Staggering Genius av Dave Eggers, Double Game av Sophie Calle og Mølleland av John Erik Riley som konseptuell litteratur* (Haugen 2004). Der tar hun i bruk Genettes paratekstbegrep for å peke på litterære og ikke-litterære grep som peker i retning av biografisk virkelighet og performance mer enn fiksjon. På samme måte som Faldbakken peker på at litteraturens estetiske identitet (Faldbakken 2001) og kritikernes vekt på det litterære (Bonniers litterära magasin 1-2004) står i motsetning til et kunstavantgardisk kunstsyn, peker hun på at litteraturvitenskapelige kategorier som litteraritet og verk trues av konseptuell litteratur. Verk og litteraritet er stridstemaer i dagens litteraturvitenskapelige debatt og jeg vil komme nærmere inn på disse senere.

I dette kapitlet vil jeg først kommentere hva kritikerne legger i begrepet konseptkunst og deretter gi en fremstilling av hva man kan forbinde med konseptualisme innenfor den visuelle kunstinstitusjonens rammer. Dette vil danne et grunnlag for forståelse av assosiasjonene begrepet konseptkunst gir når det blir brukt om litteratur. Til slutt i kapitlet vil jeg undersøke hvordan konseptbegrepet kan brukes direkte på bøkene i *Skandinavisk misantropi* og diskutere relevansen av det.

3.1 Hva legger kritikerne i begrepet konseptkunst?

Kritikernes bruk av begrepet konseptkunst er uavklart og dermed problematisk. For hva legger de i begrepet og hva forbinder de med det? Mens ingen greier ut om sin begrepsbruk, antydes det at andre regler for kvalitetsbedømmning gjelder for et konseptuelt verk enn et

litterært. Vassenden, Alnæs og Røed skriver at *Macht und Rebel* ikke lever opp til de kriterier en forventer av en roman. Tjønneland nøyer seg med å skrive at dette ikke er en roman for Øystein Rotttem, den lever altså ikke opp til kriteriene *visse kritikere* forventer av en roman. Det pekes på at plottet er svakt, karakterene flate og at det ikke finnes nivåforskjeller i teksten. Hvordan skal et alternativt begrepsapparat kunne bøte på dette?

Kritikerne gir enkelte, men utilfredsstillende, svar. Ett slikt svar gis gjennom å peke på hensikt eller *intensjon*. Røed antar at Faldbakken skriver *dårlig med hensikt*, og i likhet med Vassenden mener han romanen negerer romansjangeren, noe også Alnæs åpner for. Et annet forsøk på svar er å *åpne det litterære verk*, noe Vassenden gjør ved å innlemme hendelser utenfor og gjøre dette relevant for kvalitetsbedømmelsen. Her åpner Vassenden for et verk som er interaktivt, et velkjent fenomen innenfor den visuelle kunstverdenen. Han tar over også andre kjente formuleringer fra samme område. Dette gjelder når han skriver at han ikke blir klok på romanens uklare forhold mellom merkevare og innhold. Her peker han indirekte tilbake på ready-made-fenomenet der et innhold (for eksempel støvsugere¹³) plasseres i et galleri og får merkevaren ”kunst”. Det å se gjennom fingrene med dårlig utført *håndverk* fremfor å konsentrere seg om *idéinnholdet* i romanen fremmes som en annen mulighet til å gjøre kritikken mer positiv. Når Røed skriver at romanen må leses som en iscenesettelse av Faldbakkens kunstidéer kan dette peke tilbake på betydningen som skapes mellom et performativt verk og en performative mottaker, eller performativ konseptkunst som har blitt realisert som tekst, men ikke i praksis.

Selv om kritikerne har sett relevansen av å ta i bruk begreper fra den visuelle kunsten, lar det seg vanskelig gjøre å eske ut mer konkret innhold til konseptbegrepet overført til litteraturen gjennom tekstene de har publisert. Her ligger naturligvis begrensningen i kritikksjangeren – det er lettere å gi plass til begrepene enn begrunnelsene. Den videre gjennomgangen av konseptkunst er ikke knyttet til kritikernes utsagn direkte, men den vil tjene som bakgrunn for tolkningene jeg har gjort av deres tekster. Jeg vil komme tilbake til litteraturkritikken i siste kapittel.

¹³ som Jeff Koons har prøvd ut.

3.2 Konseptkunst. En historisk tilnærming.

If someone calls it art, it's art. Donald Judd (Kosuth 1999: 165)

Begrepet ”konseptkunst” kan, på samme måte som ”avantgarden”, både betegne en tradisjon og en definert gruppering og epoke i kunsthistorien. Tidsbestemmelsen vil i den siste betydningen variere, men man kan grovt plassere den historiske avantgardens blomstringstid til 1920-tallet¹⁴ og konseptualismens til 1960- og 70 tallet. Nykonseptualisme er en mye brukt term som betegner de kunstnerne som jobber i forlengelsen av de historiske bevegelsene etter at disse konstallasjonene gikk i oppløsning, men som naturligvis tar i bruk et utvidet referanseapparat¹⁵. Begrepet neo-avantgarde favner bredere og knyttes til bevegelsene fra 60-tallet og fremover og som jobber innenfor avantgardens kunstoppfatning. Neo-avantgarden vil på den måten omfatte kategorier som minimalisme, konseptkunst, performance kunst, kroppskunst, Land Art og flere mindre grupperinger.

En forståelse av hva konseptkunst er, forutsetter en forståelse av den avantgardiske tradisjonen innen visuell eller romlig kunsthistorie, da konseptualismen knyttes nært opp mot denne, samtidig som den sprang ut av et motsetningsforhold til den formalistiske modernismen som kom forut. Det avantgardiske forbildet fremfor noen er Marcel Duchamp og hans ready-mades. Kunsthistoriens mest berømte ready-made, hans *Fontene*¹⁶ er blitt tolket i ulike retninger¹⁷ og mangetallige kunstobjekter¹⁸ refererer til denne. Blant de mest kjente teoretiske fortolkerne, finner vi den profilerte, fundamentalistiske¹⁹ konseptkunstneren Joseph Kosuth. Han betraktet Duchamp som far til den moderne kunsten i det Kosuth innsnevrer kunstdefinisjonen:

¹⁴ Med dadaismen, surrealismen og futurismen.

¹⁵ Nykonseptualisme kan på den måten betegne verker som tar opp i seg elementer av pop art, performance, land art og så videre.

¹⁶ Marcel Duchamp ble i 1917 refusert fra en utstilling arrangert av Society of Independant Artists med sitt verk *Fontene*, et masseprodusert urinal snudd på hodet og signert R. Mutt. Dette var en utstilling uten jury og refusjon skulle derfor i prinsippet ikke være mulig.

¹⁷ For eksempel Kosuths tolkning nedenfor. Dada skal derimot ha verdsatt verkets skulpturelle, estetiske side.

¹⁸ For eksempel Sherrie Levines *Fountain*. *After Marcel Duchamp* (1991) og Robert Gobers *Two Urinals* (1986).

¹⁹ Fundamentalistisk i den forstand at han er blant dem som hadde en dogmatisk oppfatning av hva kunst generelt og konseptkunst spesielt, skulle være: “The ”purest” definition of conceptual art would be that it is inquiry into the foundations of the concept “art” as it has come to mean” (Kosuth 1969: 171) (jmf. Buchlohs utsagn nedenfor). Han omtalte egen virksomhet som ”teoretisk konseptkunst” i motsetning til ”stilistisk konseptkunst”, en virksomhet han mente hadde gitt tapt for den tradisjonelle kunstinstitusjonen (Kosuth 1975: 335).

With the unassisted ready-made, art changed its focus from the form of the language to what was being said, which means that it changed the nature of art from a question of morphology to a question of function. This change – one from “appearance” to “conception” – was the beginning of “modern” art and the beginning of “conceptual” art. All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually (Kosuth 1999: 164).

Kunst skulle undersøke kunstens ontologi og være et resultat av kunstnerens intensjon, noe som medfører at et hvilket som helst kunstverk samtidig innebærer en kunstdefinisjon. Innenfor en slik tautologisk tankegang nærmer kunsten seg teorien og gjør kritikeren (i betydning smaksdommer og teoretiker) overflødig.

Den historiske konseptualismen fremstår imidlertid ikke som noen enhetlig retning verken med hensyn til form, innhold eller teori. Til det har den for stor utstrekning tidsmessig og geografisk, den består av en mengde individualister og grupperinger med svært forskjellige, og til dels avvikende, manifeste og teoridannelser. Benjamin H. D. Buchloh poengterer at historieskrivning om konseptkunst må gjenspeile de mange motstridende holdningene innen retningen i tillegg til enkelte konseptkunstneres krav om å holde sjangeren ”ren”. En beskrivelse av stil blir en reduksjon til enkeltkunstneres bidrag (Buchloh 1999). Da konseptualismen som retning begynte å gripe om seg på 60-tallet, var det en del av en politisk venstrevridning i samfunnet og Kosuth kalte i 1975 retningen for ”the art of the Vietnam era” (Stimson 1999: xxxviii). Retningen var dessuten en reaksjon mot et kunstsyn som, i og med det monokrome maleriet, tilsynelatende hadde uttømt sine muligheter, den såkalte greenbergske modernisme. Kunstkritikeren Clement Greenberg og hans yngre kollega Michael Fried tok utgangspunkt i Kants ”interesseløse tilskuer” og vurderte kunsten etter estetiske, mediumsspesifikke kriterier: Maleriets mål var å fremheve det spesifikke ved maleriet, dets éndimensjonale flate, skulpturens mål var å fremheve sine tre dimensjoner. Kunsten skulle holde seg til sitt kompetanseområde, spesialisere seg på det og drive selvrefleksjon gjennom det:

Da ble det snart åpenbart at hver kunstforms særegne kompetansefelt falt sammen med alt som var unikt for denne kunstformens medium. Den selvkritiske utfordringen besto i å utelukke fra enhver kunstform alle de virkningene som kunne tenkes å være lånt fra eller tilhørte hvilken som helst annen kunstforms medium. På denne måten ville enhver kunstform bli ”ren”, og i denne renheten finnes sikkerhet for sin egen kvalitetsstandard og uavhengighet. ”Renhet” var det samme som

selvdefinisjon, og selvkritikk-prosjektet i kunsten ble et selvdefineringsprosjekt så det foreslo (Greenberg 2004: 143).

Kunsthistorikeren Hal Foster knytter tankegangen til historie og estetikk på denne måten:

To be sure, these critics stressed the categorical being of visual art a la Kant, but they did so to preserve its historical life a la Hegel: art was urged to stick to its space, "its area of competence", so that it might survive, even thrive, in time, and so "maintain standards of past excellence". Thus was formal modernism plotted along a temporal, diachronic axis; in this respect it opposed an avant-gardist modernism that did intend "a break with the past" – that, concerned to extend the area of artistic competence, favoured a spatial, synchronic, or horizontal axis (Foster 1996: xi).

Den formale modernisme var, i motsetning til bevegelsene som fulgte etter den, hovedsakelig basert på kritikernes teorier. Kunstnere som passet inn i paradigmet, kunne meget godt se på seg selv som politisk opposisjonelle, og protesten gjorde seg da utslag i å vende seg *bort* fra samfunnet i en innadvendt form for kunst. Konseptkunstnerne gjorde på sin side opprør, både mot kritikerveldet og det innadvendte. De ønsket idéene ut i verden utenfor museet. Konseptkunstnerens ønske om å være politiske og deres motstand mot Greenbergs kritikeremakt kan altså knyttes sammen.

Konseptualistenes "urene" kunstformer krysset skillene mellom de klassiske formene maleri og skulptur. Den modernistiske refleksjonen omkring kunstverkets indre deler og verkets kvalitet utviklet seg til en refleksjon omkring estetiske kategorier og overskridelsen av gitte former. Foster skriver om minimalismen:

Interest is posed against the great Greenbergian shibboleth *quality*. Whereas quality is judged by reference to the standards not only of the great masters but of the great moderns, interest is provoked through testing of aesthetic categories and the transgressing of set forms. In short, quality is the criterion of normative criticism, an encomium bestowed upon aesthetic refinement; interest is an avant-gardist term, often measured in terms of epistemological disruption. It too can become normative, but it can also license critical inquiry and aesthetic play (Foster 1996: 46).

På denne måten er minimalismen et bindeledd mellom modernismen og konseptualismen, der undersøkelsen av estetiske kategorier også i stor grad kom til å innebære en undersøkelse og kritikk av kunstinstitusjonen.

Motstanden mot maleriet i galleriet innebar ikke bare en kritikk av den formalistiske modernismen, men også en motstand mot kunstens varekarakter og dens vilkår innenfor institusjonen. Denne tankegangen var med på å åpne for alternative kunstformer. Etter maleriets og skulpturens dominans, kom konseptkunstens former til å bestå i tekstbaserte verk, performancekunst, installasjoner, aksjoner og så videre. Et fellestrekk ved disse ”verkene”²⁰ er at de ikke kan henges på veggen.

Den kritiske holdningen til kunstinstitusjonen ga også andre utslag. Det var om å gjøre å finne utstillingsmuligheter utenfor de kapitalistiske og offisielle kanalene, mer utbredt var det imidlertid å la verket inkorporere en kritikk av museums- eller galleri-konteksten det var utstilt i²¹.

De konseptuelle kunstformene innebar, som man ser av Kosuths utsagn ovenfor, et sterkere fokus på idéen og initiativet bak arbeidet, mens håndverket ble irrelevant. I en del tilfeller forsvant objektet delvis eller helt. Ytterst på akse av denne ”objektløse” kunsten finner vi urealiserte kunstverk som Lawrence Weiners notiser: ”One Hole in the Ground Approximately 1x1x1. One Gallon Water Based Paint Poured in this Hole”. Beslektede verk er Michael Baldwin og Terry Atkinsons *The Air Conditioning Show* og ready-mades av ulike slag. Lucy Lippard og John Chandler omtalte denne tendensen som ”kunstens dematerialisering”, en beskrivelse som har møtt motstand (for eksempel Atkinson 1999:52 og Bockner 1999:196), men hatt stor gjennomslagskraft.:

As more and more work is designed in the studio but executed elsewhere by professional craftsmen, as the object becomes merely the end product, a number of artists are losing interest in the physical evolution of the work of art. The studio is again becoming a study. Such a trend appears to be provoking a profound dematerialization of art, especially of art as an object, and if it continues to prevail, it may result in objects becoming wholly obsolete (Lippard & Chandler 1999: 46).

Implisitt ligger en omdefinering av roller: *Konseptkunstneren* blir en opphavsmann for idéer, heller enn en genial håndverker. *Kunstobjektet* i seg selv blir kun et medium å uttrykke seg gjennom, dets visuelle side forvitrer sammen med *tilskuerens* eventuelle nytelse av nettopp å skue verket. Lippard og Chandler innså at omdefineringen av publikums rolle kunne

²⁰ Disse kunstformene innebar en protest mot verkbegrepet i betydningen et avsluttet hele som kan kjøpes og selges, men i ettertidens lys, er det rimelig å kalle også disse formene for ”verk”, da de er en del av kunstinstitusjonen på samme måte som tradisjonelle kunstsjangere som maleri og skulptur. Jeg vil foreslå å omtale verket som abstrahert heller enn ”sluttet” eller ”oppløst”.

²¹ En slik kritikk vil imidlertid alltid innebære et paradoks: Kunstneren kritiserer den han eller hun er avhengig av for å produsere den samme kunsten.

provosere: ”(...) there is not enough to look at, or not enough of what they are accustomed of looking for” (Lippard & Chandler 1999: 46). For konseptkunsten krevde en mer aktiv og intellektuell deltakelse fra publikum for å kunne settes pris på. Konseptualiseringen av kunsten innebar altså en omdefinering av kunstneren, kunstverket og betrakteren.

Flere konseptkunstnere har delt den avantgardistiske tanke om å la kunsten smelte sammen med livet.²² Et middel for å nå dette målet har vært å utvikle bedre distribusjonsmuligheter for kunsten og derigjennom bidra til en demokratisering av den.²³ Mer generelt ble distribusjonen av konseptkunst forenklet rett og slett fordi objektene ofte var lett håndterlige og praktiske å forflytte.²⁴

Det kan friste å stille spørsmålet om begrepet ”nykonseptualisme” kan oppfattes relevant når det, som Buchloh påpeker ovenfor, ikke er mulig å ta utgangspunkt i noen spesifikk stil, og når dagens konseptkunst i tillegg har tatt opp i seg trekk fra andre bevegelser innenfor kunstverdenen. Den beste måten å nærme seg noen definisjon er muligens å sitere Alberro:

In its broadest possible definition, then, conceptual in art means an expanded critique of the cohesiveness and materiality of the art object, a growing wariness toward definitions of artistic practice as purely visual, a fusion of the work with its site and content of display, and an increased emphasis on the possibilities of publicness and distribution (Alberro 1999: xvii).

Han definerer altså konseptkunsten ut fra saker kunstnerne har forholdt seg kritiske til.

3.3 Fallitt eller fornyelse. Neo-avantgarden.

“...The Failure of Conceptual Art” annonserte konseptkunstnernes tidsskrift *The Fox* i 1975 (Stimson 1999:xliv). To år tidligere uttrykte Lippard skuffelse i etterordet i *Six Years. The Dematerialization of the Art Object*. Konseptkunsten hadde allerede funnet sin plass innenfor kunstinstitusjonen den kritiserte, og ufullførte prosjekter og dokumenterte aksjoner solgte til høystbydende som kunstobjekter tidligere. Konseptkunsten var med andre ord tatt inn i varmen og gått inn i en kapitalistisk varelogikk. Robert Smithson plasserte konseptkunstens popularitet i et kapitalistisk bilde : “Because galleries and museums have been victims of

²² Som de russiske konstruktivistene og surrealistene. Senere sterkt uttrykt gjennom kunstneren Joseph Beus.

²³ For eksempel på dette er Tucuman Burns verk fra 1968. Han trykte politiske beskjeder på tomme coca-cola-flasker for så å putte dem tilbake til sirkulering gjennom pantestystemet.

²⁴ Det er blitt hevdet at de rimelige produktene innen konseptkunsten passet godt sammen med nedgangstidene innenfor kunstmarkedet og dermed tilfredsstilte et markedsbehov for billigere produkter. Se sitat ved Robert Smithson.

“cut-backs”, they need a cheaper product – objects are thus reduced to “ideas” and as a result we have Conceptual Art” (Smithson 1999: 284).

Mange konseptkunstnere var utover på 1970-tallet blitt desillusjonerte på kunstens vegne, og i og med litteratursosiologen Peter Bürgers *Om Avantgarden* som utkom i 1974, har konseptualistenes prosjekter, som en del av neo-avantgarden, fremstått som mislykket. Det er rimelig å anta at de divergerende oppfatningene og diskusjonen omkring neo-avantgarden har betydning for bedømmingen av beslektede bevegelser også i dag, og det er dermed nødvendig å dykke inn i denne teorien.

Bürger vurderer avantgarden først og fremst ut fra deres målsetning om å bryte ned skillet mellom liv og kunst. Han knytter kunstinstitusjonen til historiens samfunnsstrukturer og viser hvordan kunsten skilte seg fra andre deler av samfunnet da det kapitalistiske, borgerlige samfunn på 1700-tallet tok over for det føydale hoffsamfunn på 1600-tallet. For kunstnerne betydde dette en overgang fra et mesenat-system til et system der kunsten var en del av det frie marked. Dette førte til at kunstinstitusjonen ble oppfattet som et friområde fra samfunnets målrasjonalitet og arbeidsdeling og dermed fikk en opphøyet status. Ifølge Bürger hindrer imidlertid kunstinstitusjonens autonomi faktisk inngripen og påvirkning på samfunnet det fungerer i: “[...] Et samfunn pleier imidlertid å tillate kritikk bare i den utstrekning det er garantert at kritikken får relativt små følger. Dette sikrer kunstens autonome status i det borgerlige samfunn” (Bürger 1991: 349).

For den historiske avantgarden som opererte på 1920-tallet og fremover har det vært et uttalt mål å forene kunst og liv, altså å oppheve autonomien beskrevet ovenfor:

De europeiske avantgardebevegelsene lar seg bestemme som angrepet på kunstens status i det borgerlige samfunn. Det som negeres er ikke et tidligere kunstuttrykk (en stil), men kunstinstitusjonen som adskilt fra menneskenes livspraksis (Bürger 1998: 82).

Avantgarden sprengte kunstbegrepet med sin ”antikunst”, men i og med deres manglende suksess i å overføre kunst til liv, resulterte deres angrep på verkbegrep og institusjon, etter Bürgers oppfatning, kun i at kunstinstitusjonen ble synlig som institusjon og i en bekreftelse av at kunstens mangel på konsekvens er dens prinsipp i det borgerlige samfunn.

Å gjenta avantgardens strategier etter dennes fallitt, og dermed i en ny historisk kontekst, kan ifølge Bürger ikke engang resultere i en slik begrenset effekt. Tvert i mot vil slike gjentatte strategier kun bekrefte verkets status som kunst og institusjonen som institusjon, og i tillegg utebli sjokkeeffekten. Og enda verre: ”Neo-avantgarden

institusjonaliserer *avantgarden som kunst* og negerer dermed de genuint avantgardistiske intensjonene” (Bürger 1998: 98). Et tilsvarende negativt syn på neoavantgarden, ytrer filosofen Lars Fr. H. Svendsen, 26 år senere: ”Selve begrepet om en avantgarde hører hjemme i modernismen, i overskridelsens perspektiv. Med modernismens slutt, faller avantgardens rolle bort” (Svendsen 2000: 36).

Med et syn på neo-avantgarden som irrelevant, skal det vanskelig gjøres å gi fruktbare tolkninger av kunst som nettopp plasserer seg i en avantgardisk tradisjon. I *The Return of the Real* (1996) oppvurderer Hal Foster neo-avantgardens posisjon i kunsthistorien: ”[...] it is to insist that critical theory is immanent to innovative art, and that the relative autonomy of the aesthetic can be a critical resource. For these reasons I argue against a premature dismissal of the avant-garde” (Foster 1996: xvi). Foster finner en rekke problematiske premisser i Bürgers argumentasjon. For det første henger Bürger igjen i Marx’ tanke om at alt skjer to ganger i historien – én gang som original hendelse og den neste gang som farse. Denne tanken er ikke teoretisk holdbar. For det andre tar Bürger avantgardens egen målsetning om å forene liv og kunst bokstavelig og stiller dermed ikke spørsmålet om hva dette innebærer. For går det an å skille mellom kunst og liv? Og for det tredje mister Bürger taket om kunstens kontekst. Neoavantgarden oppstår ikke bare som kopi av en original som oppsto femti år tidligere, men den gjenoppstår i en ny politisk og kunsthistorisk kontekst. Ikke minst er Foster kritisk til Bürgers forsøk på å samle all avantgardisk kunst under én og samme teori.

Ifølge Fosters eget syn på den historiske avantgarden og neo-avantgarden, er gjentakelsen altså ikke å betrakte som en ren kopi av noen historisk original. Neo-avantgarden arbeider med historisk ironi, hevder han. Institusjonen er endret og i samfunnet har det skjedd en forening av liv og kunst gjennom kulturindustrien og skapt en situasjon man forbinder med den spektakulære kulturen.²⁵ Dette har skapt nye rom for avantgardens kritikk. Han ser også at neo-avantgarden har klart å gripe ved sider som 20-tallsbevegelsen gikk glipp av: Kunstinstitusjonen ble først forstått gjennom neo-avantgarden, hevder han. På sitt beste griper neo-avantgarden institusjonen med kreative, spesifikke og dekonstruktive analyser, ikke med nihilistiske, anarkistiske og abstrakte angrep som ofte innenfor den historiske avantgarden.

For å fremme en mer positiv oppfatning av historiske gjentakelser i kunsthistorien, griper Foster til en Freudiansk-Lacansk analogi der han putter kunsten i subjektets sted og tar i bruk begrepet *Nachträglichkeit* for å beskrive gjentakelsen. Gjentakelsen vil da fremstå i et

²⁵ Som beskrevet av Guy Debord i *The Society of the Spectacle*.

nødvendighetens lys, gjentakelsen blir å tolke som den repeterte traumatiske hendelse som rekoder den første:

One event is only registered through another that recodes it; we come to be who we are only in deferred action (Nachträglichkeit). It is this analogy that I want to enlist for modernist studies at the end of the century: *historical and neo-avantgardes are constituted in a similar way, as a continual process of pretension and retension, a complex relay of anticipated futures and reconstructed pasts – in short, in a deferred action that throws over any simple scheme of before and after, cause and effect, origin and repetition* (Foster 1996: 29).

Foster ser dessuten at neo-avantgarden lykkes i å holde det han omtaler som den vertikale aksene og den horisontale aksene i kritisk koordinasjon. Aksene henviser henholdsvis til kunstens historiske side, gjerne eksemplifisert gjennom Greenberg og hans visjon for kunsten om å “stick to its space,” its area of competence”, so that it might survive, even thrive, in time, and so “maintain standards of past excellence” (Foster 1996: XI), altså et fokus på kunstens mediumsspesifikke spesialisering på den éne siden og til kunstens sosiale aspekt på den andre, den som tar opp i seg samfunnet omkring og som bryter med historiens konvensjoner. Denne forbindes særlig med den historiske avantgardens aktiviteter. Neoavantgarden klarte, ifølge Foster, å videreføre senmodernismens historiske side, samtidig som den mestret å åpne opp tidligere paradigmer for samtidens situasjon. Bruddet mellom den vertikale og den horisontale akse ble delvis tilrettelagt for via neoavantgardens brudd med kvalitetskriteriet og overgang til kriteriet om interesse og som medførte et skifte fra historiske kunstformer og teknikker til diskursive problemer omkring kunst. Det faktiske brudd forekom imidlertid først senere, med samtidens etnografiske paradigme, mener han.

Kunsthistorikeren Thierry de Duve omtaler overgangen fra de tradisjonelle sjangrene maleri og skulptur til en kunst som i prinsippet kan være hva som helst (best representert gjennom ready-maden) som overgangen fra det *spesifikke* til det *generiske* kunstbegrep. Dette tilsvarer overgangen fra en håndverksbasert kunst til en kunst som ikke nødvendigvis har noe med håndverk å gjøre. I ”Det monokrome maleriet og det tomme lerret” (de Duve 2003) plasserer han denne overgangen, legitimert gjennom kritikerens åpning for at et tomt lerret kan være et bilde og dermed kunst, innenfor Greenbergs modernisme. Et tomt lerret, som må sees på som en naturlig utvikling fra det monokrome maleri, er i bunn og grunn en ready-made, og i det Greenberg åpner for at dette er kunst (om ikke nødvendigvis *god* kunst), forsvinner den kraftige motsetningen som er satt opp mellom den formalistiske modernismen

og neo-avantgarden, mener de Duve. Neo-avantgarden kan på den måten leses som en forlengelse av, heller enn et brudd med, den formalistiske modernismen som kom forut. de Duve trekker ut to konsekvenser av overgangen til det generiske kunstbegrepet:

Når først et umalt lerret kan kalles et bilde eller et maleri, da blir det også automatisk kalt kunst. Og når den aller siste uunnværlige konvensjon i modernistisk maleri blir forkastet – nemlig at lerretet blir bemalt i det hele tatt - har det spesifikke tapt for det generiske. Dette fører med seg to konsekvenser. Enten (og dette ville være det venstre alternativet) krever det å skape og verdsette kunst ikke annet enn en ren identifikasjon basert på modernismens konseptuelle logikk. Estetiske smaksdommer ville ikke lenger være nødvendige; formalismen ville undergraves. Eller (det høyre alternativet) estetiske smaksdommer er fremdeles nødvendige. Men de begrensningene som maleriets konvensjoner hadde satt på sin egen praksis ville da være lik null, og vi tvinges til å åpne for en kunst som ikke lenger er et resultat av sin egen spesifikke historie, altså en generisk kunst. Her er det modernismen man må gi slipp på. Greenberg valgte det høyre alternativet, om enn noe nølende og i stor grad ubevisst. Dette er årsaken til at han var tvunget til nok en gang å trekke opp grensen mellom bilde og et vellykket bilde, nå forstått som grensen mellom kunst og god kunst. I denne prosessen ble den estetiske dommen bevart, men det spesifikke måtte ofres. Det er fremdeles rom for kvalitet, men purisme eller reduksjonisme er ikke lenger holdbart. Formalismen reddes på bekostning av modernismen²⁶ (de Duve 2003: 55).

Kritikerens motvillige tilpasning til et nytt kunstnerisk paradigme viser med stor tydelighet hvordan forandringer innenfor et kunstnerisk teoretisk rammeverk tvinger seg frem nedenfra, det vil si gjennom kunsten selv, og hvordan teoretikerne blir nødt til å forholde seg til en ny situasjon. Greenberg godtok imidlertid ikke den minimalistiske og konseptualistiske læresetningen om at interesse skulle ta over for det formale eller det estetiske og at smaksdommer var gjort overflødige. Dette hang naturligvis sammen med en frykt for at den høye standarden den sjangerspesifikke kunsten, gjennom muligheten for sammenligning med kunsthistoriens mestere hadde opprettholdt, skulle synke. Å vurdere verdien av generisk kunst uten sammenligningsgrunnlag fremsto og fremstår som vanskelig, og de Duve foreslår at

²⁶ de Duve skiller mellom "modernisme", som han bruker i betydningen spesifikk selvkritikk, og "formalisme" som han bruker i betydningen generisk kvalitet (kunst som kunst). Formalismen verdsetter form for innholdets skyld. Men ettersom "alt i et verk som kan bli omtalt eller pekt på, automatisk utelukker seg selv fra verkets innhold", er innhold det eneste som aldri kan oppnå diskursiv eksistens i formalistisk kritikk

fremkomsten av kategoriseringer som konseptkunst, performansekunst og så videre er grunnet nettopp i behovet for sammenligningsgrunnlag. Konseptkunst kan dermed sammenlignes med andre verk i samme kategori. Selv om Greenberg måtte oppgi tanken om en sjangerspesifikk kunst, ga han altså ikke opp verdidommen. Og for å opprettholde mulighetene for dette, så han på ”tilfeldige objekter” i og med minimalismen som *multi-spesifikke*, han så etter spor av de opprinnelige sjangrene og omtalte hvordan de fungerte sammen i kunstobjektet.

Gjennom å på denne måten omplassere paradigmeskiftet mellom det spesifikke og det generiske kunstbegrep fra minimalismen, der den vanligvis settes, til den formale modernisme, hvisker de Duve ut den sterke kontrasten mellom den formale modernismen og avantgarden. Samtidig tilbyr hans fremstilling av Greenbergs delvise godtakelse av neoavantgarden en mellomposisjon mellom Bùrgers avvisning og Fosters omfavnelser. Det kan vise seg nyttig å ha denne mellomposisjonen i bakhodet om man ønsker en fruktbar lesning av *Skandinavisk misantropi*.

3.4 Avantgarde, konseptualisme og *Skandinavisk misantropi*

Med så ulike oppfatninger om den avantgardiske tradisjonens relevans som Bùrger og Foster fremmer, er det åpenbart at slike ulike oppfatninger vil være til stede også innenfor et litterært kritisk eller teoretisk miljø.

En forutsetning for konseptuelle lesninger eller bedømming av konseptuelle verk, må være en holdning som i det minste åpner for at slike lesninger og verk kan være fruktbare. Samtidig skal man være på vakt mot å godta kunstnerens premisser ukritisk og dermed gjøre seg selv, som mottaker, passiv og irrelevant. Selv om konseptkunstnere i sin tid ønsket å sette kritikerstanden ut av spill, må man kunne plassere dette ønsket inn i en utopisk plan om å bryte ut av en institusjon som bevegelsen for lengst har blitt hentet inn av. Imidlertid er det mulig å stille spørsmål ved hva som er kritikerens posisjon i forhold til kunsten hun kommenterer: å innføre en nødvendig selvrefleksjon, en kroppslig og intellektuell subjektivitet med egeninteresser fremfor en kroppsløs tilsynelatende nøytralitet eller objektivitet. Dette kan for eksempel være å se på både kunstens og kritikkens performative karakter og interaksjonen mellom disse.

Å ta Kosuths utsagn om at kunst er lik kunstnerens intensjon til følge, fremstår heller ikke som noe alternativ, da dette vil føre til en form for historisk-biografisk metode som står dagens litteraturvitenskap fjern.

Overgangen fra det spesifikke til det generiske kunstbegrepet kan benyttes som sammenligningsgrunnlag for fremkomsten av konseptbegrepet i den litterære offentlighet og belyse en rekke teoretiske problemstillinger som vil dukke opp i kjølvannet av en slik begrepsbruk.

Skandinavisk misantropi har blitt sammenlignet med andre romaner, men skal man bedømme dem med tverrfaglig blikk, kan det være relevant å sette bøkene i sammenheng med forfatterens og andres visuelle og romlige kunstproduksjon. Nedenfor vil jeg undersøke ett av Faldbakkens tidligere kunstprosjekter i lys av den konseptualistiske tradisjonen jeg har beskrevet ovenfor og med spesiell vekt på Alberros definerende punkter.

3.5 Whoomp - There It Is

I 2002 utstilte Matias Faldbakken i samarbeid med Gardar Eide Einarsson installasjonen *Whoomp - there it is*²⁷ (illustrasjon 1). Installasjonen besto av en hvit, rund sofa med minimalistisk designpreg. I midten er det gjort plass til forsyninger. Hver dag fyltes dette runde rommet i sofaens midte med 40-45 kartonger Litago levert fra Tine, som altså sponset kunstverket. Installasjonen var en del av utstillingen *Hvor er jeg nå? 2* og var plassert på operatomten i Bjørvika, som kjent et tilholdssted for narkomane - storkonsumenter av den lett fordøyelige og søte melkedrikken Litago. Et av havneskurene, nærmere bestemt Skur 55 var blitt til utstillingslokale.

Konteksten utgjør en avgjørende del av dette verkets betydning. Plassert i en dagligstue ville ikke sofaen signalisert annet enn et skarpt blikk for møbeldesign og en uvanlig høy tilgjengelighet av melk med sjokolade, jordbær og banansmak. Plassert innenfor veggene på for eksempel Museet for Samtidskunst, ville sofaen i og med museumskonteksten være definert som kunst, og den ville kanskje bli lest inn i en kunsttradisjon som kan beskrives med Faldbakkens egne ord:

På begynnelsen av nittitallet ble det etablert et begrep som het relasjonell estetikk; man flyttet estetikken fra objektene til den sosiale omgangen som kunst etablerer. Det som stort sett skjer på en åpning er at folk kommer dit, og begynner å preike, så kunstverket er egentlig bare en unnskyldning for å treffe folk. Det ble laget veldig mange utstillinger som bare var en type interiører, som fremmet hele ideen om dette som et slags community eller en slags omgangsform (Bøygen 4-2003).

²⁷ Heretter kalt *Whoomp*.

Plassert utenfor Skur 55 vil begge disse betydningene være til stede, utstillingen var arrangert av Museet for samtidskunst, men installasjonen fremstår ikke lenger bare som en lett ironisering over kunstpublikummet, for to forskjellige brukergrupper møttes på puffen: De narkomane og kunstpublikummet. Kunstverket oppnår i og med sin kontekst en politisk dimensjon: Tilskueren kan grunnet verkets insistering, ikke ignorere at man beveger seg på en grunn som stort sett er visitert av tungt belastede narkomane. Heller ikke at man ved sitt blotte nærvær er med på å fortrenge dem. Man blir nødt til å tenke gjennom hvilken rolle man spiller som kunstpublikum og hvilken rolle kunsten spiller i den gentrifiseringsprosessen Bjørvika skal gjennom. *Whoomp* tematiserer sin egen ironiske posisjon – den deltar i en kunstutstilling og derigjennom en symbolsk og faktisk ”renselse” av et belastet område. Samtidig fremstår den som en forsyningsstasjon for de narkomane den på sikt vil være med på å fortrenge. Sofaen tiltrekker seg med sin hvite minimalistiske eleganse det tradisjonelle kunstpublikummet, men fornærmer samtidig dette med sin ironi.

Tittelen, som er ”samplet” fra en ”partylåt” av the Tag Team, kan gi mange ulike assosiasjoner. Den henviser til kunstutstillingen som sosialt utested, den bryter med sin bruk av populærkultur med forestillingen om kunst som høykultur og også med det modernistiske originalitetskravet. Tankene går dessuten til de hardt belastede narkomane, som kan ha startet sitt stoffproblem på fest, men som nå sitter på en ”partysofa” som verken byr på champagne eller kokain, men litago.

Jeg har vært inne på kunstverkets visualitet. Denne har betydning i den forstand at den tydeliggjør sitt kunstpublikum – et publikum med sans for trendy design. Imidlertid har denne visualiteten ingenting med håndverk å gjøre. Man ser spor av kunstnernes idé og bestilling, men ikke av kunstnernes hender. Det er vanskelig å stille seg overfor verket som et optisk fenomen som skal behage. *Whoomp* er i aller høyeste grad et verk som må *brukes* og *leses* heller enn *ses*. Den problematiserer sin egen eksistens som kunstverk i det den i aller høyeste grad også må kunne betegnes som et bruksobjekt. Det er fritt frem for hvermannen å sette seg ned på puffen eller forsyne seg med Litagoen den byr på. På den måten overgis også en god dose av verkets betydning til publikum omkring. Verkets mening er ikke låst i sin egen utforming, men vil tøyes og strekkes gjennom bruk. *Whoomp* er performativ i den grad den henvender seg til publikum og maner til reaksjon og handling. Én reaksjon på installasjonen var for eksempel at en narkoman daglig tok med seg kartongene for å selge dem til markedspris, som var noe høyere på gata enn i butikken (Bøygen 4-2003).

For å gjøre poenget om det ikke-estetiske tydelig kan man spørre seg hva som ville ytt verket størst rettferdighet for en utenforstående: En beskrivelse av det eller en flytting av

verket til et nytt sted for allmenn beskuelse? Det er åpenbart at verkets viktigste aspekter best ville blitt ivaretatt gjennom en beskrivelse, da konteksten er bestemt av tid, sted og bruk, og det er denne som gir verket sin betydning og aktualitet.

Dette henger i gjeldende tilfelle nøye sammen med tanken om kunstens materialitet eller varekarakter. I det verket er definert som kunst, skal man naturligvis ikke se bort fra at installasjonen kan kjøpes og oppføres sammen med en informasjonsbrosjyre, men dens kontekstuelle avhengighet og manglende dekorasjonspotensial motvirker opplevelsen av å vurdere et salgsobjekt.

Man må kunne si at *Whoomp* er en installasjon som det er rimelig å plassere i en konseptualistisk tradisjon. Den er i aller høyeste grad institusjonskritisk i det den problematiserer gentrifisering, publikum og kunstens varekarakter, den tar opp i seg konteksten den utstilles i, publikum kan bruke den etter ønske, den er basert på en idé i motsetning til et håndverk og den består i ferdige produkter.

En sofa lar seg slite på flere måter. Den kan bli umoderne og miste sin egenskap av god smak og den kan sittes ned. Sofaen i *Whoomp* kan også slites i den forstand at den som kunstverk blir preget av tidens tann. Allerede i 2005 har snakket om Bjørvikas tidligere beboere stilnet hen og snart vil det ikke lenger være selvinnløsende hvilke samfunnsmessige og kunstneriske spørsmål sofaen og Litagoen sammen problematiserte. Installasjonen bærer preg av øyeblikkets aktualitet og historiens glemsel. Også *Skandinavisk misantropi* er blitt kritisert for å slites av tid og bruk (for eksempel Vassenden 2004). Ironiserer verkene over modernismens evighetspretensjoner på kunstens vegne?

Slik jeg ser det, åpner det konseptuelle blikk på litteratur generelt og *Skandinavisk misantropi* spesielt, for valget mellom to synsvinkler. Én som utelukkende tar hensyn til litteraturens konseptuelle kvaliteter, som dens interesseverdi, dens kritiske potensial og dens performativitet og én som fortsetter i forlengelsen av synet på litteraturen som sjanger og historieavhengig litterær kategori, men som åpner for at kontekst påvirker verkets betydning, som opererer med et heteronomt verkbegrep. Inndelingen tilsvarer ulikheten med hensyn til et generisk kunstbegrep og et multispesifikt litteraturbegrep.

Det mest avgjørende skillet mellom de to synsvinklene, vil være synet på *verket* og *kritikerinstansen*. Der litterær teknisk dyktighet og kvalitet vil være irrelevante størrelser i den første, vil disse fremdeles ha betydning for sistnevnte. Denne vil, ut fra et litteraturvitenskapelig ståsted, være mindre radikal, og man kan si at man her ser etter konseptuelle *trekk* ved romanen heller enn å se etter et utelukkende konseptuelt verk. Det bør dessuten legges til at ut fra en streng konseptuell avgrensning, ville dette alternativet

ekskluderes fordi det tar hensyn til estetisk-tekniske elementer. Jeg vil se på disse to synsvinklene som to forsøk på konseptuelle lesestrategier, og senere diskutere fruktbarheten av begge.

3.6 Konseptuell lesning av *Skandinavisk misantropi*

I'm not a poet and I'm considering oral communication as a sculpture. Ian Wilson (Kozloff 1999: 269)

Konseptbegrepet kan ut fra den samtidige visuelle kunstens perspektiver synes gammeldags, utvannet og lite egnet til å betegne nye kunstfenomener. Hvorfor overføre begrepet til litteraturen og tøyne begrepet ytterligere? Mens nykonseptuell visuell og romlig kunst integrerer nyere strategier som performativitet, kroppskunst og land art, ligger fortsatt en kritisk konseptuell dimensjon i bunnen. Denne dimensjon må nødvendigvis tas med i betraktningen når perspektiver fra billedkunstens arena brukes på litteratur. Det gir derfor god mening å bruke et begrep som omfatter ikke bare de nyeste skuddene på treet, men også grunnleggende innsikter om kunstens virke etter at det mediumsspesifikke kunstsynet falt. Som Alberro fremhever i sin definisjon, er disse innsiktene ikke knyttet til formspråk, men til en kritisk motstand mot kunstens enhet og materialitet, mot definering av kunsten som noe rent visuelt, og for økt vekt på verkets integrering av utstillingskonteksten, på distribusjon og offentliggjøring.

Konseptbegrepet har vist seg svært slitesterkt og jeg ser dermed liten grunn til å smalne det inn. I og med at det åpner for ulik bruk, krever det imidlertid presisering. Jeg vil ta i bruk konseptuelle innsikter som redskaper i en fortolkningsmetode, heller enn å peke på konseptuelle grep i romanene. Jeg forholder meg dessuten aktivt til konseptualismens kritikk av håndverkets forrang for idéene, og lener meg i stor grad på Alberros definisjon. Mens konseptualismens kritiske potensial gjennomsyrrer begge tilnærmingene nedenfor, tar forsøk 1 opp i seg flere elementer fra den visuelle kunstarena, som performativitet og interaktivitet.

3.7 Forsøk 1: Performativitet, idéinnhold og kontekst

Kunstnerisk performativitet knyttes oftes til performancekunst der kunstneren bruker sin egen kropp til å uttrykke mening eller skape mening i samhandling med tilskuerne. I eksempelet *Whoomp* ser man en installasjons performativitet i det den får publikum til å interagere med det og tilføre verket ytterligere mening. Performativitet behøver på den måten ikke

nødvendigvis å peke tilbake til kunstneren eller kunstverket som ensom aktør, men kan like gjerne peke på den eller det som får publikum til å handle eller reagere. En slik bruk av performativitetsbegrepet vil henge sammen med et syn på kunst som en *meningsskapende prosess*. Meningen ligger ikke fiksert i objektet, men skapes i møtet med publikum og de reaksjoner de måtte ha. En konsekvens av dette vil for eksempel være at kritikk blir en del av en performativ prosess, der fastnagling av mening og verdi ikke er mulig. Kunstkritikerne Amelia Jones og Andrew Stephenson er to representanter for et slikt syn på performativ kunst og kritikk:

Adopting the notion of performativity as a critical strategy within the study of visual culture thus enables a recognition of interpretation as a fragile, partial, and precarious affair and, ultimately, affords a critique of art criticism and art history as they have been traditionally practiced. Since meaning is negotiated between and across subjects and through language, it can never be fully secured: meaning comes to be understood as a negotiated domain, in flux and contingent on social and personal investments and contexts. By emphasising this lack of fixity and the shifting, invested nature of any interpretive engagement, we wish to assert that interpretation itself is worked out as a performance between artists (such as curators, performers, and spectators of their work) and spectators (whether "professional" or non-specialist) (Jones & Stephenson 1999: 2).

Meningsdannelse oppfattes som et dynamisk fenomen der kunstner, verk, leser og kritiker opptrer sammen. Jeg vil operere med en vid definisjon av performativitetsbegrepet.

Skandinavisk misantropi kan på flere måter leses som performativ. Én form for performativitet er indirekte og kan plasseres i bøkens handling. Dette gjelder bøkens ekfraser. Ekfraser vil i denne sammenhengen bety beskrivelse av performancekunst eller aksjonskunst som kan plasseres i en konseptuell/performativ tradisjon. Dette nevnes enkelte steder eksplisitt: "Hva er det som skiller Speedos prosjekt fra de mest tragiske jævla verkene i kunsthistorien?" (Rasul 2001: 89-90). Speedos tvangsalkoholikerprosjekt fungerer som en postmoderne utgave av den tradisjonelle kunstsjangeren *memento mori*, husk døden. En rekke andre aksjoner kan plasseres innenfor de samme rammene: Hælvete i nabolaget, den gode tyrker, Ritmeesters isoleringsprosjekt, mobbe uskyldige, vekke de sovende, fascination og så videre. Ekfrasene, beskrivelsene av performancekunst, bærer på et performativt potensial på samme måte som Lawrence Weiners kunst eksemplifisert ovenfor. Muligheten for virkeliggjørelse foreligger, og det er opp til hver enkelt om man vil omgjøre tekst til handling.

Faldbakken har selv virkeliggjort en av idéene fra *The Cocka Hola Company* i installasjonen *The Coffeetableization of Everything* (2000) (illustrasjon 2).

Mens få vil la seg lokke til å utføre de mest voldelige aksjonene beskrevet i *Skandinavisk misantropi*, har publikum, som vist, latt seg aktivisere på andre måter. Publikum rommer den allmenne leser, de venstreradikale grupperingene som uttalte seg i Klassekampens debattserie "Er radikalisme mulig", markedsførerne som holdt boka til inntekt for eget arbeid, litteraturvitere og kritikere, representater for den visuelle kunstarena og selskapene som fikk advokater til å granske logo-manipulasjonen i bøkene (Dagbladet 31.10.02). Slike performative reaksjoner må knyttes direkte til *Skandinavisk misantropis* tekstinterne idéinnhold, da dette har skapt reaksjonene, samtidig er aktørene med på å gi ny mening. På samme måte som sofaen i *Whoomp* tilbyr deg sitteplass eller gjør deg forlegen over din tilstedeværelse, inngir idéene i *Skandinavisk misantropi* til reaksjon og aktivitet. Interaktiviteten utgjør selv mening. Det at *The Cocka Hola Company* og *Macht und Rebel* oppnådde ulike reaksjoner er interessant, og bøkene mestret i og med denne forskjellen i reaksjonsmønster, å bedrive en form for sosial kartlegging²⁸.

Den performativitet som kan knyttes til *The Cocka Hola Company* var, som vi har sett, mer lavmeldt enn en den neste. Men i likhet med andre boka utfordret debuten kritikerens kantianske interesseløse vurdering gjennom å kombinere obskønitet, intellektualitet og humor. Gjennom sin kritikk av og harselering med politisk korrekte verdier og kulturarbeidere generelt, angrep den dessuten kritikerstanden. Jones og Stephenson mener det kantianske prinsipp om den interesseløse betrakter fortsatt står sterkt blant kunstkritikere i dag, og et sitat fra *Performing the Body*. *Performing the text* kan belyse situasjonen slik den kan ha fortonet seg blant avisenes anmeldere:

The critical authority of formalist modernism, which was structured through a loosely conceived extension of the Kantian premise that the interpreter must be neutral ("disinterested") in his relationship to the object to be judged, required the veiling of the body of the artist and, by extension, of the interpreter: this dissembling functioned to ensure the occlusion of the viewer's interpretive desires to facilitate the claim of disinterestedness. Within this framework, meaning could be proposed as inherent to the forms of the object it supposedly inhabited; meaning was, then, simply waiting to be deciphered by the trained interpreter (who would in so doing authenticate the authority of this formalist model and so, by extension, himself as its

²⁸ Sosial kartlegging (social mapping) gjennom kunst er en konseptuell strategi, kjent blant annet gjennom Hans Haackes arbeid, som *MOMA-poll* (1970).

practitioner). What this system ultimately demanded was the discrete suppression of the vicissitudes of the interpretive desire – social investments, particular identifications, and personal biases – under the imperatives of critical rigor (Jones & Stephenson 1999: 3).

Det er vanskelig å vurdere *The Cocka Hola Company* “interesseløst”. Humor og obskøniteter påvirker sanser og følelsesapparat, uavhengig av om disse appellerer til leserens humoristiske sans, vekker avsky, følelsen av å bli latterliggjort, av å bli inkludert eller kombinasjoner av disse. At leserens samfunnsposisjon og identitetsfølelse vil spille inn på reaksjonsmønsteret er åpenbart og for så vidt dokumentert gjennom de faktiske reaksjonene. En som deltok i Dagbladets nettpprat med forfatteren hadde for eksempel latt seg inspirere av *The Cocka Hola Company* på denne måten: ”Hei! Jeg har alltid hatt litt problemer med midtlivskvinner med flagrende gevanter og en øring... Etter å ha lest boka di hater jeg dem virkelig! Er du fornøyd nu? Boka er hvert fall årets beste! Paven”, hvorpå forfatteren unntaksvis fant det nødvendig med en advarsel: ”Takk. Men pass deg. Det finnes farligere folk enn midtlivskvinnene du beskriver. Man må fordele hatet sitt utover. Posjonere. Ikke bruk det opp på feil sted” (Dagbladet 18.12.01). På samme måte som i møte med performancekunst og kroppskunst blir leserens subjektivitet her åpenbart sentral i lesningen av romanen og dette må nødvendigvis komme til syne gjennom ytringer om den. For kritikeren blir det vanskelig å skjule seg under dette sløret av ”interesseløshet”, som Jones og Stephenson skriver om. Det knyttes risiko til reaksjonen i det man derigjennom vil blottlegge en del av sin subjektivitet, som humor, moral, og estetiske preferanser.

Mottakerens sanselige eller kroppslige reaksjon på teksten kommer i tillegg til den intellektuelle, som trigges av at bøkene stadig refererer til mer og mindre kjente teorier, idéer og personer, som for eksempel Machts sitering av forfatteren og kunstneren Kathy Acker²⁹ (Rasul 2002: 88). Gjenkjennelsen av disse kan smigre, appellere eller irritere, på samme måte som sammenblandingen av intellektualitet og ”rumpehumor” kan det. Samtidig peker romanene nese til kritikeren gjennom sin kritikk av kulturarbeiderne og dette kan påvirke bedømmingen. Teorinærheten vil, sammen med romanenes distanserte og ironiske stil, kunne destabilisere den kroppslige reaksjonen. *Skandinavisk misantropi* legger ikke opp til sanselig *innlevelse*. Men den distanserte, ironiske beskrivelsen av motiver som pedofili og kroppslig lemlestelse kan evne å skape sanselige reaksjoner, på samme måte som eksempelvis den estetiserte volden i Stanley Kubrics film *A Clockwork Orange* kan det.

²⁹ Nina E. Dolen skriver mer om virkelighetsreferansene generelt og Acker spesielt (Dolen 2004).

Et overveldende flertall av kritikere opplevde *The Cocka Hola Company* som en utpreget morsom bok. Med dette er de med på å styrke romanidéenes troverdighet. Den insisterer blant annet på at det meste godtas så lenge det blir servert som kommersiell underholdning. Og når den kommersielle underholdningen er en av få muligheter til å oppnå oppmerksomhet, er mulighetene for å drive noen reell påvirkning minimale. Når man ler av at en tekstilkunstner får tatovert **FASCINATION** over magen, er man ikke langt unna den tiljublingen Simpel opplever i romanens avslutning. På den måten blir romanen en aktiv testing av publikum som helhet og av deg som leser: Er du klar for å le og juble med Simpel mot kulturarbeiderne? Det var de fleste, og skapte dermed et ekko av romanens handling. Og spørsmålet om vi lever som Herbert Marcuse på 60-tallet beskrev, som ”bevisstløse” i et samfunn preget av repressive toleranse, en toleranse for alle former for opprør som ikke kommer til å medføre reelle samfunnsendringer, vil gjennom egen leseopplevelse og gjennom lesning av andres lesninger føles sterkere på kroppen. Egen lesererfaring kan dermed si oss noe om egen erfaring av samfunnet vi lever i.

Kanskje kan dette forklare hvorfor en del anmeldere foretrakk å fremstille *The Cocka Hola Company* som ren underholdning. Ved ikke å ta idéinnholdet på alvor, kunne de slippe unna en del ubehagelig selvrefleksjon, samtidig var de bevisst eller ubevisst, med på å styrke idéinnholdet. En annen side av saken var at romanens kvalitet kunne vurderes innen rammene av underholdningslitteraturen, og dermed slapp de unna en del problemer med hensyn til spørsmål om litterær kvalitet og smak, som dukket opp i forbindelse med den andre romanen i serien.

I *Macht und Rebel* blir leserne utsatt for en lignende test, men her er komikken tonet ned til fordel for et større fokus på de obskøne og de intellektuelle aspektene. Slik agerer *Macht und Rebel* i aller høyeste grad i forhold til debuten, i den betydning at *The Cocka Hola Company* med fordel kan leses på nytt, denne gang med et større alvor. Bøkenes sosiale kartlegging viste at toleransegrensen for enkelte var overtrådt: Enkelte reagerte på pedofili og nazisme som litterære motiver, andre hadde fått nok av den litterære stilen. Ikke like mange kritikere lo denne gangen. Andre igjen lot seg ikke provosere av motivene, men pekte på at idéene ikke holdt mål. Mye tyder på at grensen som ble krysset med *Macht und Rebel* var grensen for det litterært akseptable og den gode smak. Denne sammenfaller delvis med innholdets (u)moralske aspekter, men vel så viktig var de formale aspektene ved romanen. Betraktet som en seriøs roman heller enn underholdning, holdt ikke lenger bruken av enkel spenningsstruktur og flate karakterer. Også dette aspektet kan leses inn i en sosial og

institusjonell uttesting fra forfatterens side. Kritikeren innser at hun risikerer noe ved sitt reaksjonsmønster.

Forfatterens fremlegging av egne intensjoner bak *The Cocka Hola Company* i essayet ”Upopulær” faller inn som en del av verkets performativitet. Man kan si at han i stor grad kom til å styre den videre diskusjonen av *Skandinavisk misantropi* inn på et nytt spor. Ved å skrive at han ville undersøke *forholdet mellom* idéer og publikum og at han ville gi seg selv et sammenligningsgrunnlag for å kunne problematisere billedkunsten som arena for meningsproduksjon og –distribusjon, pekte han på intensjoner som gikk utenfor det man vil forbinde med et litterært verk. Uten å selv bruke begrepet, peker han i realiteten på verkets meningsskapende performativitet som idé og intensjon.

Den mest synlige formen for aktivitet og reaksjon *Macht und Rebel* ble sentrum for er allerede beskrevet: usikre kritikere, uenige kritikere, politisk debatt i aviser og på utesteder og litteraturvitenskapelig debatt i aviser og tidsskrifter.

Bøkernes performativitet, deres evne til å provosere frem ulike reaksjoner blant publikum, kan, sammen med de faktiske reaksjonene, altså oppfattes som bøkernes mest vesentlige idéinnhold.

Fjerner man seg fra synet på litteraturen og kritikken som performativ og fra de betydningslag denne dynamikken skaper, er man over i en alternativ konseptuell lesning som jeg ovenfor beskrev som multispesifikk. Her blir idéene nedfelt i selve teksten de sentrale. Siden *Skandinavisk misantropi* forholder seg også til en tradisjonell sjanger som romanen, vil disse idéene lettest leses ut tekstinternt, de er knyttet til litterære grep.

Også i en slik lesning vil imidlertid forståelsen av egen posisjon og identitet være avgjørende. Som vi ser av resepsjonen av *Macht und Rebel* tidligere i oppgaven, tolker venstreaktivistene og representantene for reklamebransjen idéinnholdet ulikt, noe som neppe er uavhengig av deres selvfortolkning. Stiller det seg annerledes med litteraturkritikerne? Det er lite trolig. Hvilket litteratursyn de står for i utgangspunktet vil være avgjørende for den litterære kvalitetsbedømmingen. Å se på sin egen litterære opplevelse som ikke bare distansert nytelse og vurdering, men som et individ som også har en kropp, innebærer også en innsikt i at denne kroppen er situert: Den er plassert i en profesjonell posisjon, i et samfunnsskikt, i en kjønnsrolle på et spesifikt geografisk sted.

Hva man anser som *Skandinavisk misantropis* viktigste tekstinterne idéinnhold vil avhenge av leserens egne interesser og referanserammer. En nærliggende lesning, er den politiske, med vekt på for eksempel Marcuses tanker om den repressive toleransen. Lest med henblikk på den avantgardiske visuelle kunsttradisjonen, blir den konseptuelle tematikken

synlig også gjennom et tekstnært fokus. I mine øyne fører dette fokuset med seg et åpent blikk for *Skandinavisk misantropis kunsttematikk* mer enn den fører til et blikk for sjangeroverskridelsen fra roman til konseptkunst og de konsekvenser det fører med seg for rollene involvert i kunstinstitusjonen. Som nevnt tidligere vil denne formen for konseptuell lesning ikke kunne plasseres innenfor en stram avgrensning av konseptbegrepet.

Nedenfor vil jeg undersøke hvordan romanene peker mot en tematisk konseptualitet gjennom form, språk og idéer nedfelt i teksten. Jeg vil i den sammenheng vektlegge *Skandinavisk misantropis* tematisering av smak, gjennom å kombinere det intellektuelle og det øbskøne, eller den gode og den vulgære smaken. Dette kan leses som en parallell til konseptualismens opprør mot den estetiske modernismen på 60-tallet, som gjennom Greenbergs kritikergjerning ble forbundet med god smak.

3.8 Forsøk 2: Kunsttematikk: Opprør mot den kantianske kunstopplevelsen

Den filosofiske grunnstøtten for å si noe om estetisk nytelse er gjerne Kants *Kritikk av dømmekraften* fra 1790. Her forekommer første gang tanken om opplevelsen av det opphøyde i kunsten gjennom et interesseløst blikk. Et verk som kan oppleves på denne måten forbindes med god smak, i motsetning til objekter som vekker følelser preget av interesse, som for eksempel lyst, sorg eller harme. Denne betegnes som vulgær. Kants syn på den gode og slette smak videreføres av Greenberg i ”Avant-garde og kitsch”, der Greenberg setter likhetstegn mellom kitsch og kommersiell populærkultur. Bakgrunnen for folks kjærlighet til populærkulturen ligger i dens enkle tilgjengelighet, mener han. Man trenger ikke kunnskap om tegn og koder for å forstå den, og den krever verken tid eller konsentrasjon. I stedet for å fremstille en årsak som kan finne en virkning i publikum, fremstiller den virkningen direkte.

Etter at Greenberg skrev dette, har tesen om avant-garden og kitschen gjentatte ganger blitt destabilisert gjennom at kunst har tatt opp i seg elementer fra populærkultur, med bevegelsen Pop Art som mest berømte eksempel. Også postmoderne litteratur har blandet elementer fra høy- og lavkultur, noe Fløgstad er et hjemlig eksempel på. Allikevel kan det være betimelig å stille spørsmålet om den gode smak, gjennom slike bevegelser, er gjort irrelevant eller om grensene for hva som faller inn under den gode smak bare er forflyttet. Sosiologen Pierre Bourdieu betegner i *Distinksjonen* (1979) Kants estetikk som en beskrivelse av kunstopplevelsen i *visse bestemte samfunnslag*, nærmere bestemt de øvre. Det brede lag i samfunnet foretrekker imidlertid den vulgære smaken der interesseløs nytelse kombineres

med en sanselig pirring. Empirisk viser Bourdieu hvordan smak henger sammen med klassemessig plassering, den er preget av *habitus*. Elitens holdning til kunst er preget av nedarvet kunnskap og kulturell kompetanse, mens den folkelige holdning i større grad knytter kunstopplevelsen til dagliglivet. Videre viser han ustabiliteten med hensyn til hvilke objekter som knyttes til god og vulgær smak. Siden det sosiale rommet stadig innebærer muligheten for sosial mobilitet, vil en del av de lavere samfunnslag tilegne seg symboler forbundet med høyere samfunnsklasser. Statistisk vil disse objektene overtas av de lavere samfunnslag, mens de øvre finner alternativer. Objektet vil ikke lenger være forbundet med god smak. Slik virker objekter symbolsk distingverende, folks ulike preferanser skiller dem fra hverandre:

Den ”rene” smaken, samt teoriene om emnet som er utviklet innen estetikken, finner sitt bærende prinsipp i teoriens avvisning av den ”urene” smaken og *aisthesis* (den enkle og primitiveformen for glede som begrenser seg til *sansenes behag*) [...] (Bourdieu 1995: 249).

Mens Bourdieu gjorde sin undersøkelse med håp om en forandring gjennom bevisstgjøring³⁰, har vi sett ovenfor at Amelia Jones mener dagens kunstkritikere fortsatt forholder seg til den kantianske kunstopplevelse (videreutviklet gjennom Greenberg og Fried) og ikke har tatt nødvendigheten av selvrefleksjon innover seg. Dermed fremstår kritikeren også i dag som en nøytral elitisk dommer og et opprør mot den gode smak forblir et relevant prosjekt innen kunsten.

Skandinavisk misantropi grenser mot underholdningslitteraturen på flere måter, og dette er også en del av forklaringen på hvorfor den første boka ble relativt lite problematisert. En kritiker bruker jo gjerne sjangeren som sammenligningsgrunnlag for bedømmelse.

Motivene i *Skandinavisk misantropi* tar del i det man kan kalle bøkens lek med den gode og vulgære smaken. Porno kan med Kant betraktes som den gode smakens negasjon, først og fremst fordi porno produseres med ett mål for øyet: å oppnå seksuell tenning hos den som ser på. Denne hensikten er stikk i strid med det Kant beskrev som den interesseløse betraktning. Porno skal sees nettopp med den interesse å bli seksuelt opphisset. *The Cocka Hola Company* starter in medias res: “Yeah, baaaby, c’mon Horatia, suck that dick, suck it, c’mon, give head babe, give us some head now, oooh, that’s it, baby, yeah, that’s it” (Rasul

³⁰ Det kan kanskje påstås at hans analyse har lidd samme skjebne som opprørernes ideologi i *Skandinavisk misantropi*. Den kritiske teorien har fungert bekræftende på objektet for kritikk, for å si det med Macht. *Distinksjonen* har blitt reklamebransjens bibel og tjue år senere skrev Naomi Klein bestselgeren *No Logo*, som dokumenterer merkenes dominans i det offentlige rom og brandingens makt over menneskers forbruk. I 2004 kom Erling Dokk Holm med boken med den talende tittelen *Fra Gud til Gucci. Et essay om makt*. Symbolets distingverende kraft er ikke blitt svekket i tiårene etter Bourdieus studium.

2001: 5). *Macht und Rebel* tar opp tråden og innleder med at hovedpersonen dytter en agurk tretti centimeter opp i anus. I motsetning til faktisk porno er bruken av porno som litterært motiv distanserende. Men om leseren ikke akkurat blir kåt av å lese *Skandinavisk misantropi*, er andre kroppslige reaksjoner å vente, om det måtte være latter eller grøsninger. Uansett appellerer avsnittene ikke til den distanserte interesseløse nytelse Kant skrev om. Det samme gjelder beskrivelsene av pedofilien i *Macht und Rebel*:

Verken Macht eller Rebel har lyst, tid, planer eller anstendighet nok til å holde fingrene av fatet, så det ender med at de grafser seg vei til hvert sitt samleie med hver sin "dame" side om side oppi sofaen, med innvandrerne som tilskuere (Rasul 2002: 213).

Eller hva med denne:

Macht og Rebel ejakulerte oppetter henholdsvis magen og ryggen til henholdsvis Fita og Thong så å si samtidig, dvs. klokken 06.42 natt til søndag. Og etter det falt pikkene deres sammen som Twin Towers. Ja, pikken til Rebel må vel være som det sørlige tårnet å regne siden utløsningen – "eventen" – kom 18 sekunder etter Macht sin, men kollapsen kom faktisk før. Pussig (Rasul 2002: 173).

Den aktive bruken av humor plasserer romanene nær underholdningen, samtidig skaper den, sammen med ironien, en nødvendig distanse til et vanskelig fordøyelig innhold. Det foregår en *estetisering* av og *ironisering* over brutalitet. Denne estetiseringen finner paralleller i andre sjangertyper som film og visuell kunst. Quanton Tarantinos fremstilling av grov vold akkompagnert av "feel good"-musikk i *Reservoir Dogs* er ett eksempel, de vakre voldsscenene i *Kill Bill II* et annet. Som parallell fra billedkunsten kan Andy Warholes repetisjoner i verk som *Ambulance Disaster* (1963) og *White burning car III* (1963) være illustrerende. Warholes repetisjoner av journalistiske katastrofefotografier får den doble effekten av metakarakter og politisk innhold: Det peker på kunstverket som kunst, en autonom størrelse som kommenterer virkeligheten på en annen måte enn avisenes fotografier og som skaper distanse til det som faktisk er avbildet. Samtidig fremstår fotografiene fortsatt som en dokumentasjon på en virkelig ulykke. Betrakteren kan veksle mellom en refleksjon over grusomheten og et distansert blikk på verket som estetiske objekt. Kunstobjektets likhet til populærkulturen i form av tabloidavisen destabiliserer samtidig følelsen av å stå nettopp foran et kunstverk. Det er en reproduksjon og manipulasjon av et reportasjefotografi. Betydningen er samtidig selvreflekterende og utadrettet, og krever betrakterens intellektuelle

kapasitet. Assosiasjoner vil gå utad til avisene: hvordan reagerer man på tilsvarende nyheter der? Avviket reaksjonen vesentlig fra den man opplever foran et kunstverk? Man gjøres oppmerksom på sjangeren man har foran seg, samtidig som denne henviser til noe man føler man burde ta inn over seg. Eller burde man ikke det? En slik dobbelhet er i høyeste grad å gjenfinne i *Skandinavisk misantropis* kombinasjon av humor og brutalitet. Man gjøres gjennom ironien og humoren oppmerksom på litteraturens karakter av fiksjon, samtidig henvises det til en virkelighet som ikke er morsom. Denne blandingen kan oppfattes rent humoristisk eller, mer sannsynlig, svært ubehagelig. Dette gjelder for eksempel den raske vekslingen mellom det fryktelige og det komiske når tolv og fjorten år gamle Ada og Ida, eller Thong og Thong Jr. forteller at faren konsumerer barneporno:

”De er like små som oss”, sier Thong og nikker mot Thong Jr.
”På alle filmene?” spør Macht. ”Ja, svarer hun. Macht ser på Rebel og smiler. Firkløveret har gått fra EASTSÛD, via fjortispuben XP til undergrunnspuben TESCO, hvor MACHT (på falsk og løgnaktig vis) kjenner servitørene så godt at det ikke er noe problem å få servert øl til Thong og Jr. ”Og så kaster de opp”, sier Thong Jr. med den tynne stemmen sin. Macht vet godt hva hun snakker om, men vil gjerne høre en tolvårings tolkning av fenomenet. ”De kaster opp?” spør han. ”Ja, de dytter hodene sine så langt innpå at de kaster opp” fortsetter Jr. ”Jaha, de kaster opp, ja...og *hvor* kaster de opp?” På pikkene eller ved siden av pikkene,” sier Jr. ”Jaha...” sier Macht. Macht har samme oppfatning som Rebel av at samtalen flyter uvanlig godt med disse to jentene her (Rasul 2002: 198).

På lignende vis kan bevegelsen gå den motsatte veien. ”Problembarnet” Lonyl blir gjennomgående fremstilt på en humoristisk måte, men plutselig inntreer en ”ut av underholdningen-beskrivelse”: ”Det er i det hele tatt ingenting ved Lonyls bragder og oppførsel som er særlig komisk eller morsomt. For Lonyl er ingen rakkerunge. Han er tragisk og har gravalvorlige adferdsforstyrrelser” (Rasul 2001: 108). Slik setter bøkene seg i et aktivt forhold til leseren som sannsynligvis har trukket på smilebåndet, i samspill med romanens dominerende ironisk-humoristiske tone. Romanene fungerer på den måten manipulerende: De drar deg inn i en ironisk verden for så å spytte på deg. Man ser en likhet til ironien i installasjonen *Whoomp*. Samme type teknikk og effekt finnes i den stadige kombinasjonen av det *intellektuelle* og det *platte*.

Denne kombinasjonen finnes både i vid forstand, den gjennomsyrrer romanene som helhet, og nede i tekstens detaljer. I vid forstand kommer den til syne i romanenes *underholdende* karakter og dens *teorinærhet*. Humoren er av det ”lave” slaget. Det krever

ingen kulturell kompetanse å forstå morsomheter som dreier seg om å latterliggjøre personer i romanen (som man ser av beskrivelsen av Feiten innledningsvis), eller som har med seksualitet å gjøre (som Rebels omgang med agurken). Denne humoren forholder seg til menneskers minste felles multiplum. Det behøver selvfølgelig ikke bety at den ikke kan falle i smak også hos ”feinschmäckere”, men man kan anta at faren for stigmatisering er til stede. Ved siden av humoren i bøkene, forekommer det altså en rekke tydelige og mindre tydelige teoretiske referanser. Rebels uttalelser plasserer ham for eksempel nær Marcuses tanker om den repressive toleransen og Peter Bürgers tanker om avantgardens fallitt i det borgerlige samfunn:

Det er umulig å skjerme seg mot den generelle holdningen som er: Provoserende? Å, vi skal nok overleve det ”opprivende” utsagnet der og. Fundamentalt kritisk? Å, vi skal nok klare å internalisere og normalisere den kritikken der og. Innovativt? Å, vi skal nok klare å selge ut den ideen der og. Til en billig penge. Og la ”innovatøren” stå igjen som en umoderne tosk. Stol på oss (Rasul 2002: 32).

Og siden definerer han sin samfunnsoppfatning nærmere:

Nå er det ikke slik at jeg ønsker meg en ny verdenskrig eller noe; man så jo hvordan det bar med den forrige. Nemlig. Det bar rett til det repressive toleransehelvetet jeg har vasset rundt i hele jævla livet (Rasul 2002: 79).

Bøkene knytter seg også nært opp til Naomi Kleins beskrivelse av konserners bruk av undergrunnen som inspirasjonskilde og hennes utlegning om hvordan selskaper går over fra å produsere varer til å konsentrere seg om merkeutvikling. Miljøet i PUSH kunne vært brukt som en illustrasjon på innholdet i *No Logo* eller for en ny skandinavisk utgave av Bourdieus *Distinksjonen*: varenes symbolske og distingverende kraft er det som skiller gruppa sterkest fra andre og som binder dem sammen. Rebel er selv bevisst på merkets makt, noe som er tydelig når han prøver å forklare Thong at tatoveringene han har tatt er symboler med tilfeldig referanse: ”Tenk på hakekorset som en logo med utholdenhet” (Rasul 2002: 282).

Med sin tidstypiskhet og sine typer er *Skandinavisk misantropi* en serie det er lett å knytte opp mot etterkrigstidens samfunnsvitenskapelige teorier. Man kunne problematisere mainstream-posisjonen den hvite mann har i dagens samfunn, slik Faldbakken selv har gjort i pamfletten *Waspville* og slik kjente filmer og romaner som *American History X* og *Fight Club*

har gjort. I *Macht und Rebel* er tematikken eksplisitt til stede i det Rebel klager over at han som hvit mann ikke har noe å gjøre opprør mot, lammet av sin heldige, frie posisjon:

Jeg er så jævlig lei av ytringsfrihetskulturen. Jeg trygler om å bli kneblet og diktert, men er det noen her borte i den siviliserte verden som tør å ta på seg jobben med å kue meg og tvinge meg? Neida [...] (Rasul 2002: 260).

Pornoen, listene, humanismen, nynazisme, mannsrollen, kulturindustrien: Alle disse momentene bærer på sine teorier som videre kan knyttes opp mot *Skandinavisk misantropi*.³¹ Bøkene legger på den måte opp til diskusjoner på de feltene leseren måtte ha sin kompetanse. Motivene og referansene som legges ut virker altså i motsatt retning av humoren, som må kunne beskrives som rett frem og lite sofistisert.

På detaljnivå finnes gjerne teoretiske referanser og humor i ett og samme avsnitt eller én og samme setning, som i presentasjonen av en av PUSH' aktivister:

Sheeba Ali er en skandinavisk kar, som tidlig i tenårene begynte å over-sympatisere med "de svake" i verden, hvilket først gjorde ham til feminist og pornomotstander, hvorpå sympatiene vokste ukontrollert som kreftsvulster noen år og førte til at han i 1993 bestemte seg for å 1) skifte kjønn, 2) tatovere seg svart, 3) bli lesbisk (hvilket han strengt tatt ikke trengte siden han var straight i utgangspunktet), og 4) konvertere til Islam. Alt dette for "å gjøre seg så svak og stakkarlig som overhodet mulig under en dominansfiksert verdensorden" (Rasul 2002: 55).

Samtidig som beskrivelsen fortsetter i lengden av den hvite mainstream-mannens situasjon i vesten i dag, kobler den seg like mye opp til postkolonialistisk og ulike minoritetsteoriens etablering som "motediskurs" innen academia generelt og kunstverdenen spesielt, og setter resultatet på spissen. Av den virkelig tilspissede typen finner vi "PORNO WITH ADORNO", "SEXYSTENSIALISM", "DICK AN SICH", "LATE NIGHT PARADIGM" (Rasul 2001: 252, 253) og lignende aforismer. Mindre kjente referanser kan leseren finne ved en liten ekstrainsats: Nettsøk. Det viser seg at en rekke av de pedagogiske fagboktitlene i *The Cocka Hola Company*, som eksempelsvis Palle Bendsens *Skolefobi* og David Coopers *Psykologi og anti-psykologi* (Rasul 2001: 241-243) lett lar seg oppdrive i BIBSYS' databaser.

³¹ For en politisk lesning av *Skandinavisk misantropi* med vekt på disse motivene, se Nina Elisabeth Dolens hovedoppgave *Ein posisjon bortanfor – opprørets mulegheiter i Skandinavisk misantropi*, INL, NTNU, høsten 2003.

En lignende innsats kan gjøres med hensyn til personenes navn og klengenavn. Noen er overtydelige, som Speedos far Göran Persson, andre mer åpne for fortolkning, som barnepsykiater Berlitz. Dette er navnet på Tysklands største forlag og på en internasjonal språkskole: Vi kan gjette at dette er en mann som har språket i sin makt, i motsetning til Simpel, som i stor grad formulerer seg gjennom å banne³². Slik tegner navnene allerede i utgangspunktet typene vi har med å gjøre: Dopbrukerne Tip Top og Casco knyttes til løsemidler, Moor til den pornografiske, afrikanske morsskikkelsen og så videre. Faldbakkens eget pseudonym er valgt på samme måte og forbereder leseren på den analsex-relaterte humoren som vil komme. Han har selv forklart at navnet er inspirert av forbryterkongen Rashool: ”God match å være utenlandsk forbryter og ha en sånn klang på navnet sitt” (Dagbladet 18.12.01).

Som i tilfellet Moor knytter Rasul seg opp mot en rekke fordommer og bruker dem for det de er verdt. Dette beveger romanene i anti-intellektuell eller ”vulgær” retning. De karikerte skikkelsene er alle mer eller mindre basert på vel etablerte fordommer, men mest direkte forekommer det med hensyn til Moors og Lonyls afrikanske avstamning. Lonyls kropp blir stadig omtalt som imponerende muskuløs og han har en penis Simpel allerede misunner ham (Rasul 2001: 109). Både mor og sønn lever altså opp til myten om den dyriske og seksuelle afrikaner: ”jævla villmenn” (Rasul 2001: 109). I tilfellet Fazil Athana som lever ut ”konseptet jovial inneholder av bøk-sjappe” er den intellektuelle ironien igjen tilstede og det blir indirekte tatt avstand fra den typen fordommer som samtidig spilles ut andre steder i romanen.

Den doble, selvmotsigende bevegelsen i retning god og vulgær smak er også tilstede i romanenes form. Oppbygningen følger spenningsromanens mønster i den forstand at de har klare kulminasjonspunkter: oppdateringsmøtet, juletreavslutningen og fascination-aksjonen i *The Cocka Hola Company*, Rebels og innvandrer guttas henvaksjon mot Feiten på PUSH party no 5 og Macht og Rebels bonding gjennom sex med mindreårige (Kraft durch Freude) i *Macht und Rebel*. Bøkene har dessuten avklarende avslutninger eller løsninger: Simpels motstandskamp slukes opp av mainstreamsamfunnet og underholdningsindustrien og gjøres maktesløs, det samme gjelder Feiten og hans motstand mot korporativ amoral. Oppbygningen er ikke kronologisk, men følger de ulike personene gjennom hver sine kapitler på veien mot disse gitte høydepunktene. Slik har den narrative teknikken likhetstrekk med filmen *Pulp Fiction* (Tarantino) som har blitt skoledannende med henyn til filmatisk fortellerteknikk. I

³² Som det kommenteres i *The Cocka Hola Company*: ”Vet du at banning er verbal utilstrekkelighet som følge av stort følelsesmessig press?” (Rasul 2001: 290).

litterær utgave er den imidlertid svært lett tilgjengelig, noe som forsterkes ved at forfatteren har gjort det enkelt for leseren gjennom hele tiden å gjøre oppmerksom på tidspunkt og sted for handlingen, som for eksempel i kapitteltittelen: ”HOS SPEEDO KL 17” (Rasul 2001: 239).

Man kan slutte at *Skandinavisk misantropi* gjennom idéer, språk og form utøver et opprør mot det litterære eller estetiske, et opprør i tråd med konseptualismens motstand mot det formalistiske modernistiske kunstsyn.

Denne tematikken kommer enkelte steder frem svært eksplisitt. Den kantianske kunstopplevelse og den gode smak latterliggjøres. Berlitz, en person man vanskelig kan sympatisere med, representerer kategoriene ”kantiansk velbehag” og ”god smak”:

Han har en stor og oppdatert CD-samling med hovedvekt på klassisk og jazz, samt en del minimalistisk musikk. Alt spilles på et knirkefritt anlegg som han har anrettet det han mener er en presist designet lyttestol foran. Berlitz finner ro med en eller annen type rødvin og lukkede øyne i *punktet* hvor stereolyden *treffer*, der det høres ut som om lyden oppstår på innsiden av hodet i stedet for å sive ut av høyttalerne. Han tømmer seg for dagens inntrykk og lar vinen fylle deres plass. Det 95 cl Bourgogne-glasset fra SPIEGELBAU, er omhyggelig valgt ut, Berlitz er sikker på at det er smakfullt. Han lar det hvile i 45 graders vinkel i håndflaten (Rasul 2001: 102-103).

Her indikeres det gjennom sjangre (minimalistisk musikk), ordvalg (anrettet) og uthevinger (*treffer*) at Berlitz befinner seg godt plassert innenfor den ”gode smaken”. Samtidig fremstilles Berlitz’ bevissthet om smakens definerende kraft (sikker på at det er smakfullt), som drivkraften bak nytelsen og scenen fremstår som svært klisjéfull og reklameaktig. Sonjas kunstoppfatning får gjennomgå uten ironi:

[...] hun synes fremdeles *Portrait eines Jüngling vor weissem Vorhang* er et givende stykke kulturbegivenhet, hvilket, når sant skal sies, henger sammen med at den halvglødende kulturinteressen hennes bunner i at hun har et kunstsyn man kunne tørket seg i ræva med (Rasul 2001: 19).

Her er det den modernistiske estetiske smaken som settes opp mot den handlingsrettede og idédominerte avantgardiske. Hvilken av disse posisjonene som fremstår som ”folkelig” og ”god” i dag er et spørsmål åpent for diskusjon: Er det fortelleren som setter seg i elitens posisjon her? I samme belærende posisjon stiller han seg i det han kommenterer leserens

eventuelle ignoranse angående et sitat: ”(som er Goethes *Faust*, ikke sant, din ubeleste dritt)” (Rasul 2002: 216).

En annen måte *Skandinavisk misantropi* legger seg tematisk nær avantgardebevegelsen i den visuelle kunsten er gjennom den politisk-kunstneriske tematikken. Beskrivelsen av den politiske bevegelsen PUSH og Desirerevolutions aksjoner kan lett oversettes til aksjonistiske kunstbevegelser, slik jeg var inne på i forbindelse med bøkens ekfraser. Romanenes aksjonsgrupper kan også, med sin relative isolasjon fra omverdenen og ønske om å påvirke denne, minne om avantgardens utopiske ønske å smelte kunsten sammen med livet. Gjennom bevegelsenes sammensmeltning med den kommersielle kulturen, er parallellen til konseptualismens tidlige visjoner om å unnsnippe kunstens varekarakter og dens senere inkludering i en gallerikontekst og et kapitalistisk kunstmarked slående.

3.9 To konseptuelle lesninger, to kunstsyn

Skandinavisk misantropi tematiserer det formalistisk modernistiske og avantgardiske kunstsyn og avantgardens mulighet for å virke i dagens skandinaviske samfunn gjennom sitt tekstlige idéinnhold, sin form og sitt språk. Den utøver en institusjonskritikk. På et annet nivå har bøkene i samspill med reaksjoner utenfra skapt mening og debatt utenfor tekstuniverset. Jeg har ovenfor sett på hvordan to ulike tilnærminger til romanene begge nærmer seg det konseptuelle. Mens forsøk 1 forholder seg aktivt til en samtidig kunstdiskurs med vekt på performativitet, interaktiv meningsskapning og kroppslig situering, er forsøk 2 plassert i en mer tradisjonell litterær forståelsesramme der litterære grep avgjør lesning og bedømmning.

Jeg vil i fortsettelsen si noe om valg av fortolkingsperspektiv og fruktbarheten av dem. Hvorfor har jeg valgt dem og er betydningene jeg har lest ut av dem rimelige? Er fortolkningene jeg har presentert søkte? Er de resultat av et overdrevent fokus på verkets åpne karakter? Om det åpne verk skrev Umberto Eco i 1962:

Now we must shift our attention from the message, as a source of possible information, to the communicative relationship between message and addressee, where the interpretive decision of the receptor contributes in establishing the value of the possible information... If one wants to analyze the possibilities of a communicative structure one must take into account the receptor pole. To consider this psychological pole means to acknowledge the formal possibility – as such indispensable in order to explain both the structure and the effect of the message – by which a message signifies only insofar as it is interpreted from the point of view of a given situation – a psychological as

well as historical, social and anthropological one (Eco 1990: 49).

Eco påpeker imidlertid 25 år senere (Eco 1990), at verkets åpenhet, i og med reader-responsebølgen, har åpnet for en tankegang der "[...] "everything" has been filled in by its different empirical readers, irrespective of or despite the properties of the textual objects" (Eco 1990: 50). I synet på og i valget mellom en helt åpen og en begrenset lesestrategi, legger jeg meg nært synet Eco fremmer om teksters fortolkningsmuligheter i "Intentio Lectoris: The State of the Art":

[...] I shall take a "moderate" standpoint, arguing against some intemperance of so-called reader-response criticism. I shall claim that a theory of interpretation – even when it assumes that texts are open to multiple readings – must also assume that it is possible to reach an agreement, if not about the meanings that a text encourages, at least about those that a text discourages (Eco 1990: 45).

At tekster favoriserer visse fortolkninger fremfor andre er tydelig i tilfellet *Skandinavisk misantropi*. De konseptuelle tilnærmingene ovenfor er resultat av at bøkene forholder seg til to ulike kunstkontekster: kunstinsitusjonen og den litterære institusjonen. Dette fører med seg en valgsituasjon der perspektivene og konsekvensene av dem viker fra hverandre.

Ser man på forsøk 2, fokuserer dette på en konseptuell tematikk gjennom handling (kunstens utopiske forsøk på å unnsnippe varekarakter), form og språk (latterliggjøring av den kantianske kunstoplevelse). Jeg når altså frem til en slik tematikk gjennom en formal analyse av bøkens formspråk og gjennom den direkte handlingen ("plottet"). Med visshet om at bøkene rommer en kunsttematikk, benytter jeg kjente teoretikere som Kant, Bourdieu og Bürger for å utdype denne. Så langt er lesningen ukontroversiell sett fra en litteraturvitenskapelig synsvinkel. Man kan si jeg har fulgt Greenbergs "nødløsning": å se verket som multispesifikt. Jeg har notert meg at bøkene forholder seg til konseptuelle problemstillinger, men gir ikke slipp på det formale aspektet som er typisk for romanen. Allikevel fremstår lesningen som lite tilfredsstillende. Skal man nøye seg med å si at bøkene tematiserer avantgardisk kunstproblematikk? Bøkens metafiksjonelle elementer³³ peker mot en konseptuell lesning som trår ut av litteraturinstitusjonens verkperspektiv. Dette leder over

³³ Eksempelsvis *The Cocka Hola Companys* avslutning: Publikums mottakelse av Simpel under rammene for underholdning tilsvarer romanens egen blanding av underholdning og kritikk, lesernes reaksjoner på den og kritikernes bejubling av den. Publikums jubel fungerer også som "latter på boks". De jubler for leseren, så denne slipper anstrengelsen.

til forsøk 1. Man kan altså hevde at en formal analyse kan eller vil føre leseren over til et fokus på dets kritiske potensial og dets performativitet. Dette fører med seg en rekke konsekvenser for litteratursyn så vel som kritikk, som ikke nødvendigvis er lette å tilpasse seg.

Ifølge de Duves tolkning av Greenbergs kunstsyn, i den perioden den formale modernismen fremsto som truet, åpnet han for et generisk kunstbegrep via sin godtakelse av det tomme lerretets mulighet for å være kunst (om ikke *god* kunst). Samtidig holdt han fast på at estetiske dommer basert på formalistisk vurdering var nødvendig også med hensyn til blandingsformer, som for eksempel minimalismens ”spesifikke objekter”³⁴, han betraktet dem som multi-spesifikke. Greenbergs kunstsyn ble utfordret av kunst som *umuliggjorde* et mediumsspesifikt perspektiv gjennom sitt formskifte. Kunstens nye uttrykksformer demonstrerte motstand mot den greenbergske kritikk så vel som kunst som passet inn i dennes rammer. Det følger logisk at maleriet har hatt harde kår innefor konseptkunstens paradigme. Maleriet er mediumsspesifikk kunst, ikke ”bare” kunst (det vil si generisk kunst).

Her representerer Abo Rasuls bøker en slags logisk inkonsekvens. Samtidig som de inviterer til en konseptuell lesning der motstanden mot det estetiske og mot verdisetting av teknisk dyktighet står sterkt, skiller den seg på samme måte fra annen konseptkunst ved å fremstå som resultat av teknisk håndverk (på samme måte som et maleri og i motsetning til en ready-made) og ved å gjennom sjangervalg og institusjonell plassering, muliggjøre en mediumsspesifikk lesning. Spørsmålet om fortolkningsvalg dreier seg dermed om *fruktbarhet* mer enn *mulighet* når det gjelder *Skandinavisk misantropi*. Vi ser at romanene i *Skandinavisk misantropi* forholder seg til kunstinstitusjonen innholdsmessig samtidig som de er utgitt på Cappelen forlag og fungerer i den litterære institusjon i likhet med de fleste andre bøker. Det nytter lite at romanene forholder seg til et generisk kunstbegrep om mottakerne forholder seg avvisende eller uforstående til denne tanken. Bøkene er ikke fra naturens side verken ”generisk kunst” eller ”spesifikk litteratur”, men begrepene hjelper mottakerne til å få mening ut av bøkene. Dette må konstant være målet innenfor enhver institusjon: Å se på hva som bærer frukt.

Vanskelighetene med å innlemme et generisk kunstverk i en institusjon preget av et spesifikt litteraturbegrep tydeliggjøres ytterligere gjennom et tilbakeblikk på kritikken av bøkene: Kritikerne ser potensialet for en ny synsvinkel, men bedømmer fortsatt romanene som spesifikk eller multispesifikk sjanger der teknikk og kvalitet er viktige stikkord. Det er

³⁴ For å bruke minimalisten Donald Judds eget begrepsapparat.

dette Faldbakken selv viste til gjennom beskrivelsen av litteraturen som kunstinstitusjonens maleri. Vi har sett hvordan den formale modernistiske kunstkritikken anså mediets fullkommenhet i dets fullbyrdelse av seg selv, i dets utnyttelse av de mediumsbestemte begrensede muligheter. På samme måte ser man at romanene i stor grad vurderes ut fra måtene de lever opp til sjangerforventningene på.

Kan så litteratur være ”kunst”, det vil si passe inn i et generisk kunstbegrep? Selvfølgelig. Her er det litteraturens påvirkning og makten om definisjonene som råder. Men at det er mulig, betyr ikke at det er enkelt å tilpasse seg en slik ny situasjon, at kritikere vil anse det som god litteratur eller at et syn på litteraturen som generisk kunst *må* være det mest fruktbare.

Derfor er det fult mulig for leserne og kritikerne å ignorere alternative lese måter som for eksempel den performative, på tross av at denne vil fremstå som mer interessant enn en formalistisk og dessuten inkludere leseren mer aktivt. En performativ lesning av *Skandinavisk misantropi* sier noe om hva som vekker engasjement både utenfor og innenfor den litterære institusjonens rammer. Mens en formal lese måte fokuserer på idéer som kan vekkes til liv gjennom studium av verkets form, språk og interne idéinnhold, fokuserer en performativ lesning på de idéer som faktisk aktiveres mellom litteratur og publikum. Spørsmål som reiste seg dreide seg, som vist, om sjanger og litterær kvalitet, eller om hva litteratur er og hva som gjør den god. I forlengelsen av disse spørsmålene har jeg gjennom et konseptuelt/performativt perspektiv stilt spørsmål ved kunstnerens og leserens rolle. Dette er sentrale litteraturvitenskapelige spørsmål.

Det blir tydelig at samtlige kritikker er basert på tradisjonell lesning av romanene. Selv kritikerne som nærmer seg en konseptuell lesning, er dypt rotfestet i et litterært paradigme preget av modernismen. Mens enkelte ser på *Macht und Rebel* som en ready-made, i betydningen kunstobjekt, plassert i den litterære institusjon, omplasserer de ikke samtidig seg selv inn i en visuell eller romlig performativ diskurs. Deres blikk på det konseptuelle får konsekvens i form av en mer positiv bedømming av romanen, men ikke for deres egen posisjon som kvalitetsdommere.

Hvorfor plasserer kritikerne seg i en modernistisk tradisjon i stedet for å løsrive seg fra kravene sjangerspesifikke kriterier ser ut til å stille, i stedet for å se etter romanenes meningsskapende potensial i et større perspektiv? En nærliggende antakelse er at de er sterkt preget av litteraturfagets dominerende holdning til litteratur. At den gjeldende institusjonelle diskurs er av betydning, er hevet over tvil. Hvorfor skulle det ellers være problematisk å åpne kunstinstitusjonen for minimalistisk kunst da denne oppsto? Den kunne ikke tilpasses den

gjeldende fortolkningsmetode. I slike tilfeller må man alltid stille spørsmålet om hva som kommer til kort: kunsten eller fortolkningsmetoden? I kunsthistorien har vi sett at nye fortolkningsperspektiver ble utarbeidet og kunstkritikkens krise førte til nye innsikter.

I neste kapittel skal jeg vise hvordan kvalitetsdiskusjonen rundt *Macht und Rebel* plasserer seg midt inn i en fagdebatt om litteraturvitenskapens identitet som fag og om grensene for det litterære verk. En performativ konseptuell lesning utfordrer begge disse instansene.

4 Konseptualismens inntog i litteraturvitenskapen

Ideology is a ready-made always ready to stand in for a closer understanding of the world and its workings. Martha Rosler (Rosler 1999:366)

At litteraturfagets identitet står på spill, høres dramatisk ut. Kanskje er det heller ingen grunn til å bruke store ord, men heller tørt peke på at litteraturvitenskapen er i utvikling og at retningen utviklingen tar, skaper strid. I fortsettelsen vil jeg vise hvordan konseptlitteratur og/eller konseptuell lesning utgjør en del av trusselbildet mot modernismens arv i litteraturvitenskapen og hvordan denne arven er til stede i kritikken av *Skandinavisk misantropi*.

Jeg vil konsentrere meg om faget og diskusjonen slik de arter seg i dag. Derfor vil jeg hovedsaklig ta utgangspunkt i fagdiskusjonene slik de fremkommer av kompendiet ”*LIT 4301 Faghistorisk innføring*”³⁵, sammenstilt av litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo høsten 2003, med vekt på Atle Kittangs *Sju artiklar om litteraturvitskap i går i dag og (kanskje) i morgon*, Bernheimer-rapporten og reaksjonene på disse publikasjonene. Jeg vil også benytte meg av nyere publikasjoner om litteraturvitenskap og kritikk, som Erik Bjerck Hagens innføringsbøker *Hva er litteraturvitenskap* fra 2003 og *Litteraturkritikk. En introduksjon* fra 2004 og Thomas Forsers *Kritik av kritiken* fra 2002.

4.1 Mot en abstrahering av det litterære verk

Hva innebærer tanken om et litterært verk? Samtidig som begrepet betegner noe annet og mer enn tekst på papir, innebærer begrepet en avgrensning. Hvor skal grensene gå for hva man inkluderer i verket? Når jeg i overskriften antyder en tendens mot *abstrahering* av det litterære verket, ligger det noen overveielser bak ordvalget. Lippard og Chandler omtalte

³⁵ Sidehenvisningene refererer ikke til kompendiet, men til den opprinnelige publikasjonen.

kunsten som dematerialisert på 60-tallet, men fortsatt snakker man om *verk*. Et verk som kan kjøpes og selges, kan ikke presist omtales som oppløst. Derimot kan man gjennom å tenke verkategorien som den abstraksjon den faktisk er, vinne nye innsikter.

Spørsmålet om verket er nært knyttet til spørsmålet om litteraturvitenskapens faglige identitet, da fagets studieobjektet tradisjonelt har vært identisk med dette. Litteraturteorien rommer skoler med ulike oppfatninger, med nykritikken og pragmatismen som ytterpunkter mellom en autonom og heteronom verkforståelse. Mest innflytelsesrik har den autonome verkforståelsen vært, med nærlesningen som medfølgende metode. Bjerck Hagen skriver:

Dekonstruksjonen på 1970 og 1980-tallet fulgte på mange måter opp nykritikkens tekstsentrerte spenningsorienterte formalisme, selv om den ikke respekterte autonomitesen og helt avfeide organismetenkningen. [...] I sitt språkfilosofiske vokabular og sine eksistensfilosofiske pretensjoner er dekonstruksjonen ganske annerledes enn nykritikken, men i litteraturvitenskapelig praksis ble den mest en videreføring. Fortsatt ble forfatterens liv holdt utenfor, fortsatt ble våre affektive responser neglisjert og fortsatt var man mest opptatt av tekstens retoriske oppbygning på bekostning av deres mening og sannhet. På alle disse punktene er også norsk litteraturvitenskap av 2000 sterkt preget av de nykritiske premissene (Bjerck Hagen 2003: 24).

Litteraturvitenskapens modernisme i form av nykritikk har med sin sterke påvirkningskraft på litteraturfagets litteratursyn klare paralleller til den greenbergske modernisme innen den visuelle og romlige kunsten. Fokuset på en *vitenskapelig*, i betydningen *ikke-subjektiv* og *ikke-affektiv*, fortolkning av verket er felles, på samme måte som vekten på delenes forhold til en estetisk *helhet* og vekten på tekniske virkemidler. Begge skoleretningene bygger på en kantiansk kunstoppfatning og har nærlesning som metode. De deler en smal definisjon av verket, et mediespesifikt kunstbegrep for maleri, skulptur og litteratur.

Mens billedkunsten gjennomlevde en "revolusjon" gjennom minimalismen og konseptualismen som ledet frem til et generisk kunstbegrep som igjen omdefinerte rollene som kunstner, fortolkning og mottaker, gjennomlevde litteraturvitenskapen en mindre radiakal teoretisk utvikling. Tekstbegrepet utvidet riktignok det empiriske feltet for studiet og leseren fikk en mer aktiv posisjon, men metoden besto fortsatt i nærlesning. At nykritikkens vekt på tekstens spenning, paradoksalt og ironi ble erstattet med vekt på dens strukturer og senere på tegnets spill og flertydighet, rammet altså ikke litteraturvitenskapens sterke interesse for og verdsetting av det formale, og for teksten som uavhengig medium. På den måten skilte

billedkunsten og litteraturen vei på 60-tallet³⁶ i det toneangivende visuell kunst de siste tiårene har vært å betrakte som idébaserte, performative meningsfelt, uttrykt gjennom ulike medier.

Kompendiet *Faghistorisk innføring* er obligatorisk lesning for masterstudenter på litteraturprogrammet, og høsten 2003 kom en splitter ny samling artikler på bordet. Det nye artikkelutvalget er konsentrert om ulike oppfatninger om det litterære verk og fagets identitet. Det er særlig påvirkningen fra kulturfagene som presser på for å utvide eller knuse kategoriene. Debatten om faget og dets empiriske objekt kan, slik jeg ser det, belyse en del årsaker bak den usikkerheten og uenigheten kritikerne viste i forbindelse med *Skandinavisk misantropi*.

Internasjonal debatt oppsto i kjølvannet av den tredje standardrapporten om faget ”comparative literature” skrevet for American Comparative Literature Association³⁷ i 1993. Tidligere rapporter utkom i 1965 og 1975 under ledelse av henholdsvis Harry Levin og Thomas Greene. Charles Bernheimer har ledet utarbeidelsen av den hittil siste rapporten.

Rapportene fra 60- og 70-tallet vektlegger litteraturfagets avhengighet av omfattende språkkunnskaper blant studenter og ansatte, tilknytningen til språkfag og lingvistikk og dets komparative målsetninger. Der Levins rapport preges av elitistisk optimisme, preges imidlertid Greenes rapport av større bekymring: faget har vokst kraftig, studentene er for mange og kravene til språkkunnskaper svekket. Bernheimer på sin side, toner ned fagets komparative målsetninger. Han oppsummerer de to foregående rapportene som utgått på dato og samlet om følgende felles visjoner for faget: beskyttelse av disiplinens grenser, motstand mot oversettelse og tverrfaglighet, og fokus på litteraturen som estetisk objekt. Disse holdningene passer ikke lenger over ens med den praksis som bedrives på litteraturvitenskap, mener han, og knytter dagens litteraturvitenskap til tverrfaglige kulturkritiske diskurser:

These ways of contextualizing the field of discourse, culture, ideology, race, and gender are so different from the old models of literary study according to authors, nations, periods, and genres that the term ”literature” may no longer adequately describe our object of study. [...] Literary phenomena are no longer the exclusive focus of our discipline. Rather, literary texts are now being approached as one discursive practice among others in a complex, shifting, and often contradictory field of cultural production (Bernheimer 1995: 42).

³⁶ I et forenklet rammeverk. Den visuelle kunsten og litteraturen skilte lag med hensyn det generiske og spesifikke kunstbegrep og med hensyn til metodisk fortolkning. En motsatt bevegelse kan observeres i for eksempel tegnteoriens innflytelse på billedkunsten.

³⁷ <http://www.acla.org>

Omdefineringen av fagets fokus og interessefelt har skapt kontrovers og Peter Brooks skriver i tilsvaret ”Must We Apologize?”:

My argument then is that teaching literature as literature and not as something else – not as ”one discursive practice among many others” – remains necessary if we are to apprentice our students to “learning literature” (Bernheimer 1995: 102).

Og:

Now, to downgrade the study of literature and those forms of attention and knowledge which it has traditionally implicated – including rhetorics and poetics – in favor of something as undefined and unsupported as the cultural studies alluded to here strikes me as being borderline suicidal. It risks replacing the study of literature with amateur social history, amateur sociology and personal ideology (Bernheimer 1995: 100).

Michael Riffaterre fremmer lignende synspunkter. Han fremhever litteraritet som litteraturvitenskapens viktigste fokus og mener denne blir synlig først gjennom en dekontekstualisering av litteraturen (Bernheimer 1995: 70). På grunnlag av Bernheimer-rapporten konkluderer han: ”puzzlement and concern must be worse when we see the very concept of literature threatened” (Bernheimer 1995: 72). Bekymring ytres altså med hensyn til fagets grenser, utskiftning av godt utprøvde metoder og senkning av det man hittil har forbundet med litteraturvitenskapelig kompetanse.

Bernheimer uttrykker, i likhet med sine meningsmotstandere, et normativt syn på hva litteraturvitenskapen bør være. Normen er imidlertid en annen: Litteraturvitenskap er ikke først og fremst et estetisk fag, men et politisert kulturfag. Han skriver: ”many scholars today would consider Brooks’ conviction that he teach ”literariness and literary phenomenon” a questionable ideological position” (Bernheimer 1995: 3). Han tar også frykten for fagets oppløsning med stor ro:

To claim as we do, that literature is one discursive practice among many is not to attack literature’s specificity but to historicize it. Literature’s identity, its difference from the non-literary, cannot be established according to absolute standards (Bernheimer 1995: 15).

Som et hjemlig ekko av debatten overfor, fremstår Arne Melbergs anmeldelse (som fungerer som debattinnlegg) av Atle Kittangs *Sju artiklar om litteraturvitenskap* i Norsk

litteraturvitenskapelig tidsskrift. Også denne debatten fremviser rådende forestillinger om litteraturvitenskapens identitet og synet på det litterære verket. Mens Kittang frykter at en påvirkning fra kulturfagene kan føre til en flukt fra litteraturvitenskapens empiriske objekt, det vil si det litterære verket, har Melberg en mer positiv holdning til fagets åpning for tverrfaglighet.

Kittang ser ikke historie og kontekst som irrelevante størrelser, men ”på ein eller annan måte vil kunstverket alltid eksistere ved sin ”avstand” eller ”transformasjon” av sine historiske føresetnader, av den historia den ber i seg” (Kittang 2001: 140). Han skiller klart mellom kunst og ikke-kunst og mellom god og slett litteratur. Han hevder en kontekstbasert lesning av litteratur vil miste denne evnen:

[...] dersom forholdet blir gjort til basis for ein allmenn litteraturforståing, same kor sofistisert denne blir formulert, vil vi ikkje vere i stand til å få fram kva som er skiljet mellom f.eks. ei sikkert velment og engasjert meningsytring i romanform og eit kunstverk (Kittang 2001: 140, 141).

Et godt litterært verk evner ifølge Kittang å overskride egen samtid og lar seg gjenta igjen og igjen. Han finner det prekært å beskytte litteraturvitenskapens fokus på den gode litteraturen, det litterære kunstverk, som bestemmes som godt på grunnlag av nærlesning. Gjennom denne metoden vil det bildemessige ved litteraturen tre frem. Teorier som ikke kommer til rette med det bildemessige som vesenstrekk ved litteraturen, vil på en eller annen måte fungere reduktivt på litteraturen, mener han (Kittang 2001: 28).

Interessant i denne sammenheng er det at Kittang drar en sammenligning mellom den visuelle samtidskunstens systematiske motarbeidelse av verkbegrepet gjennom installasjoner, performance og konseptkunst og den faren for verkoppløsning han øyner gjennom litteraturvitenskapens tilnærming til kulturfagene. Håpet om en bevaring av verket, reddes gjennom litteraturens avhengighet av bokas materialitet, i tvangen denne størrelsen utgjør overfor eventuelle forsøk på opprør og overskridelse (Kittang 2001: 120).

Melberg hevder på sin side at litteraturens transgresjon av verkbegrepet, på tross av stive permer, forlengst er i gang og at en ignorering av litterære blandingformer og praksiser vil begrense heller enn gavne litteraturfaget. Han deler dermed ikke Kittangs syn på at en konservering av faget er veien å gå:

[...] vi borde utveckla en elementär beredskap för at hantera de institutionella frustrationer som kan tänkas uppstå om – eller

snarare nær – vi upptäcker att den nya litteraturen redan består av de ”blandformer”, som i bildkonsten kallas installation och konsept (Melberg 2001:184).

At diskusjonen om det litterære verk og fagets identitet nå finnes som obligatorisk pensum på masterprogrammet ved INL, UiO, tyder på at presset mot fagets hovedobjekt har ført det mot kanten av stupet. Bernheimer vektlegger på den ene siden ideologiske årsaker for å endre normen for fagets grenser og dets objekt, og peker spesielt på hvordan innsiktene fra feminismen på 70- og 80-tallet utfordrer poetikken og retorikken i høy teori: Man kan ikke skille tekstanalyse fra materielle omstendigheter og sosial, historisk og politisk kontekst, og det må stilles spørsmål ved litteraturens forhold til erfaring, estetikkens forhold til ideologi og kjønnets forhold til makt (Bernheimer 1995:7). På den andre siden peker Melberg på presset ”nedenfra”, gjennom litteraturens utvidelse av seg selv, dens manifestasjon i ulike blandingsformer.

Det pekes på behov for profesjonell beredskap og metodiske redskaper for å møte samtidslitteraturen med et mer kulturkritisk blikk eller til å imøtekomme nye litterære uttrykk som utfordrer vante lese måter. Melberg er den som her går lengst i å peke på verkbegrepet som hemmende for utviklingen av slike redskaper: ”Och uppfattar man litteraturen som uttryck ock aktivitet (i stället for resultat) framstår ”verket” som en begränsad og begränsande kategori” (Melberg 2001:184). Og lignende tanker kan legges i Bernheimer-rapportens samstilling av den litterære diskursen med andre diskurser.

I denne situasjonen må mottakelsen av *Skandinavisk misantropi* generelt, og *Macht und Rebel* spesielt, plasseres: I skuddfeltet mellom litteratursyn i konflikt, der mottakere som åpner for alternative syn på verket ikke har løsrevet seg fra modernistiske røtter og, viktigere, *heller ikke utviklet nye leseredskaper*. Bøkenes avantgardiske kunsttematikk og Faldbakkens eget essay antyder at en alternativ lese måte er mulig, men kritikerne fant det vanskelig å ta oppfordringen til følge. Utgivelsene synliggjorde på den måten noen av litteraturfagets mest omstridte spørsmål. I fortsettelsen vil jeg gå nærmere inn på de utfordringene konseptuelle lesestrategier medfører for litteraturkritikken med hensyn til kvalitetskriterier, vurdering og kritikerens rolle.

4.2 Kvalitetsspørsmålet

[...] perhaps it isn't art and maybe it's art criticism, which would be something I've suspected all along, that the painter and sculptor have been moving futher and further away from art and in the end perhaps all that remain is art criticism. (Gregory Battock om utstillingen 0 objects, 0 painters, 0 sculptures i 1969 i Battock 1999: 89).

Litteraturkritikk er, som jeg var inne på innledningsvis, både knyttet til og atskilt fra litteraturvitenskapen. På den ene siden innebærer sjangeren begrensninger med hensyn til lengde og krav til tilgjengelighet, på den andre er utøverene i praksis ofte skolert innenfor litteraturvitenskapen og forholder seg til samtidens aktuelle teoretiske rammeverk. Om sammenhengen mellom kritikk og litteraturvitenskap skriver Forser: "Enighet i værderingen är en fråga om skolning av läsningen och iakttagelsesförmågan" (Forser 2002:86). Bjerck Hagen hevder gjeldende teoretiske retninger påvirker samtalen om litteratur mer enn bedømmningen av den. Dermed knytter han litteraturvitenskap og kritikk sammen først og fremst med hensyn til kvalitativ vurdering og bedømmning: "Enten vi liker det eller ikke, befinner kvalitetsfenomenet seg midt inne i litteraturvitenskapelig virksomhet. Det er bare graden av vurderingens tydelighet som vil variere" (Bjerck Hagen 2004:20). Redskapene man tar i bruk for å peke på kvalitet ligner dessuten litteraturvitenskapelig praksis, som litterær analyse og fortolkning. Bjerck Hagen mener kvalitetsvurdering ikke har hatt høy nok status innen litteraturvitenskapen grunnet nykritikkens og poststrukturalismens vektlegging av strukturell analyse fremfor direkte vurdering (Bjerck Hagen 2004:20-21). Selv er han entusiastisk til et sterkere fokus på kvalitetsspørsmålet, og han skriver: "Begrepene litteratur og kvalitet henger sammen. En *litterær* tekst er en *god* tekst (Bjerck Hagen: 2004:18).

Om ikke kvalitetsvurdering har vært førsteprioritet på vitenskapelig basis, har kvalitetsspørsmålet tradisjonelt sett vært hovedfokus innenfor kritikken. Og med tanke på den modernistiske arv, kan det være nyttig å minne om nykritikernes syn på kvalitetskriterier. Dette er klart formulert av Monroe Beardsley i *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Han skiller verkets betydning i kunsthistorien eller i kunstnerens utvikling fra verkets verdi som estetisk objekt. Han finner kun det sistnevnte interessant. Han mener kritikere forholder seg til fem hovedkriterier når det gjelder kritisk vurdering:

- Kognitive som vurderer tekstens intellektuelle nivå. Bringer det ny innsikt?
- Moralske som sier noe om tekstens viktighet som politisk eller sosial ytring. Er det radikalt, kritisk eller inspirerende?

- Genetiske som sier noe om bakgrunnen for verket. Hva slags materialer og teknikk var tilgjengelig? Hvilken intensjon lå bak? Hvordan kan verket sammenlignes med andre verker, med verker i forfatterens større forfatterskap?
- Affektive som sier noe om verkets effekt på mottakeren, men ikke hvorfor den oppstår.
- Objektive som sier noe om det estetiske objektet i seg selv.

Mens kognitive og moralske kriterier ifølge Beardsley ikke sier noe om det estetiske objektet, dreier de tre neste punktene seg nettopp om selve verket. Imidlertid er det bare de objektive kriteriene som sier noe om det *isolerte* estetiske objektet, det vil si uten hensyn til utenforliggende elementer. Det affektive kriterium, eller leseropplevelsen, blir relevant om det eller den begrunnes med basis i tekstinterne elementer, da blir det et objektivt kriterium. Beskrivelse og analyse er metoder for å nærme seg objektive kriterier i en tekst. I all hovedsak vil disse dreie seg rundt verkets kompleksitet eller enkelhet, dets helhet (unity) eller spaltethet, dets intensitet eller mangel på sådan: ”all their objective reasons that have any logical relevance at all depend upon a direct or indirect appeal to these three basic standards” (Beardsley 1981:470). Vitenskapsfilosofisk fremstår alle typer kriterier som problematiske, også de objektive, medgir Beardsley: I deduktive resonnementer kreves enighet om årsak for å kunne enes om konklusjonen og i induktive resonnementer har det logiske resultatet bare begrenset gyldighet. Men Beardsley avviser tanken om en relativistisk litteraturkritikk: Man må skille mellom empirisk bevist variasjon og en relativistisk (teoretisk) holdning.

Det er åpenbart at en radikal konseptuell lesning ikke er gjennomførbar innenfor en slik tekstnær ramme og innenfor et slikt syn på relevans og irrelevans. Flertallet av dagens litteraturvitere og kritikere vil da også ta avstand fra Beardsleys ekstreme fokus på det objektive. I 2005 er det ikke lenger like prekært å fremheve fagets vitenskapelighet, særlig reader-response har åpnet for høy grad av relativitet men hensyn til aksepterte lesninger. Man kan, uavhengig av teoretiske preferanser, tillate seg å innlemme flere utenforliggende elementer og benytte en mindre stringent metodikk. Beardsleys inndeling er likevel opplysende og klargjørende. Først og fremst fordi kriteriene lett kan finnes igjen i dagens litteraturkritikk, riktignok uten Beardsleys normative skille mellom relevans og irrelevans. Videre fordi den kan stå som eksempel på den formale autonomiestetikkenes ytterpol, den mest ekstreme oppfatning om mediumsspesifikkhet, og derigjennom belyse beslektede, men mer nyanserte synspunkter.

Bjerck Hagen beskriver dagens norske kritikk som preget av estetisk pluralisme:

Bourdieu's beskrivelse av smakens historie og natur har utvilsomt mye for seg, særlig med hensyn til tiden før 1960-tallets populærkulturelle triumfer, og med hensyn til en utpreget elitisk kultur som den franske. Det litterære Norge anno 2004 er imidlertid ikke markert klassesdelt. Det finnes ingen estetisk overklasse som bestemmer hvordan litteratur skal leses og skrives, intet repressivt smakspoliti som vil ha oss alle til å mene, tenke og føle det samme, ingen etablert rangordning mellom typer av litteratur. Det finnes knapt interessante grupperinger som står mot hverandre med ulike artikulerte litteratursyn. Begreper som modernisme, realisme, postmodernisme og marxisme, som alle hadde sin tid en gang i perioden 1950-1995, kan ikke lenger brukes til å etablere estetiske hierarkier.

Det som står tilbake, er estetisk *pluralisme* (vår felles aksept av litterært mangfold og variasjon), estetisk interesse (vår stadige søken etter den beste litteraturen), estetisk erfaring (bevisstheten om at den sentrale kvalitetsmåleren ligger i den estetiske opplevelsen) og estetisk samtale (vissheten om at litterær kvalitet blir til når den diskuteres) (Bjerck Hagen 2004:17).

Et konkret eksempel som resepsjonen av Abo Rauls bøker problematiserer denne posisjonen. Man ser tydelig hvordan det konvensjonelle synet på litteraturen som mediumsspesifikk former mottakelsen og lukker mulighetene for lesninger som kan åpne romanenes betydningsrom. Det fremstår som sannsynlig at det ikke er kritikerens innstilling til alternative redskaper som er motvillig, men tradisjonens makt og den hittil lite utviklede tverrfaglige lesning av litteratur som gir utslag i praksis. Riktignok er det innen academia stor motstand mot den pluralismen Bjerck Hagen sikter til, noe som har kommet frem i fagdebattene fremstilt ovenfor. Vassendens kapitulering i essayet "Vi må ikke like det", er kanskje det tydeligste eksempelet på at alternative litteratursyn visner i redskapstørken litteraturvitenskapen har havnet i, og på at tekstnær analyse avgjør bedømmingen av verkene til syvende og sist. Det samme gjenspeiles i den usikre holdningen i resepsjonen generelt: vanskeligheten av å finne passende lese måter var åpenbar.

Tradisjonen gjentar seg når Bjerck Hagen i *Litteraturkritikk i prinsippet* åpner for sosiologiske og historiske tilnærminger til litteratur, men i praksis velger å fokusere på verket som *estetisk objekt* (Bjerck Hagen 2004:17). I det han er opptatt av litterær erfaring og tekstlig begrunnelse for denne, ligger praksisen ikke langt fra Beardsleys erfaringsbaserte nykritiske norm ovenfor.

Det blir tydelig at det ikke er de enkelte litteraturvitenskapelige *skolereitningene* som hindrer konseptualismens innsikter i å gi utslag i praktisert kritikk, men enkelte svært

levedyktige holdninger som gjennomsyrrer disse, så vel som litterær praksis: *litteraturen behandlet som spesifikt medium*. Bjerck Hagen skriver i forlengelsen av pragmatismen og opererer med et uttalt heteronomisk verkbegrep³⁸, men overskrider ikke i praksis det mediumsspesifikke. Når han skriver at ”En *litterær* tekst er en *god* tekst” (Bjerck Hagen: 2004: 18), lyder dette, uten sammenligning for øvrig, som et ekko av kunstkritikeren Michael Fried. Jones kommenterer kombinasjonen av ontologi og verdi på denne måten:

In order to stage this oppositional hierarchy of good and bad, art and non-art, and to naturalize it as compelling and truthful, Fried explicitly conflates ontological questions with aesthetic ones: “I would argue that what modernism has meant is that the two questions - What constitutes the art of painting? And what constitutes *good* painting – are no longer separable”. With this gesture, Fried strategically veils his own assumptions by eliding the *ontology* of the objects, their properties as objects that are to be considered as art, their self-evident “art-ness” and “thing-ness”, with their value, thus implying that the value (which is determined through a set of highly motivated assumptions on Fried’s part) is somehow *inherent in the ontological structure of the works themselves* (Jones 1999: 43-44).

Når litteraritet og kvalitet kan knyttes sammen ontologisk, tydeliggjør dette vanskeligheten ved å kritisere verker som *Skandinavisk misantropi*. Konvensjonen om å knytte sammen kvalitet og litteraritet står så sterkt at alternative lesemåter synes fjerne. Mens det er mulig å forestille seg en rekke gode lesninger med et mediumsspesifikt verkbegrep også i tiden fremover, begrenser det mottakelsen av verker som plasserer seg utenfor den litterære institusjon som referanse og kontekst. *Skandinavisk misantropi* er et slikt litterært fenomen. Melbergs utsagn tyder på at det ikke står alene.

Bjerck Hagen og Forser angriper litteraturkritikk noe ulikt. Mens Bjerck Hagen uten problematiseringer kan skrive: ”Litteraturkritiker kan den være som har sans for litterær *kvalitet*” (Bjerck Hagen 2004: 15), øyner Forser i den svenske kritikken en utvikling der kvalitetsdommen har svake kår. En mulig årsak til den ulike angrepsvinkelen kan ligge i at Forsers eksempler på kritikk er hentet fra dagens svenske aviser, mens Bjerck Hagens er hentet fra amerikansk femtital. Dermed blir Bjerck Hagens beskrivelse av norsk

³⁸ ”Forfatteren er selv en del av sitt verk, akkurat som den omkringliggende kulturen er det, og leseren blir det. Et verk har ikke sin base i en isolert eller fristilt tekst, men i tolkningen av tekstens mening. For et verk er ikke først og fremst skrifttegn – det er først og fremst litterær mening og dermed litterær kultur. Og så snart et verk er i kulturen, har det knapt noen erkjennbare grenser: Det er uendelig mye for uendelig mange lesere som leser på mange ulike måter” (Bjerck Hagen 2004:184).

samtidskritikk mindre konkret og mer teoretisk. Den ulike angrepsvinkelen kan også skyldes ulikheter i svensk og norsk kritikk og presse.

Forser har observert hvordan kulturfagene har influert svensk kritikk de siste årene. Denne påvirkningen har gått hardt utover fokuset på de objektive kriteriene Beardsley var opptatt av: ”Det kan inte längre hävdas att ett skönlitterärt arbete som regel först och främst granskas i sin egen estetiska rätt och jämförs med måttstockar om vilka det råder relativ estetisk eller ideologisk enighet” (Forser 2002: 85). Det mediumsspesifikke verket oppløses i det litteratur i større grad enn tidligere forbindes og sammenlignes med andre kulturuttrykk og medier.

Forser knytter det nye paradigmet sammen med oppløsningen av hierakiet mellom høy- og lavkultur,³⁹ møter det med en viss skepsis og angst, og spør: Kan kritikken leve i en tid der oversikt, identitet, monokultur og verdihierarkier ikke lenger finnes? (Forser 2002: 199). Samtidig betrakter han utviklingen med respekt: ”Det nye seklets litteraturkritik är ideologiens återkomst. Teoretiskt uppdaterad och, när den är som bäst, med fler komplicerade frågor än enkla svar” (Forser 2002:126).

Bjerck Hagen beskriver vår tids kritikk som preget av pluralisme, men overser den eventuelle endring av kritikerrollen som kan følge med. Forser foretrekker, i likhet med Bjerck Hagen, kritikeren i rollen som smaksdommer. Men der Bjerck Hagen normativt peker på at kvalitetsfokuset har vært for svakt fra nykritikken frem til i dag, peker Forser deskriptivt på en utvikling der smaksdommene de siste årene har tapt grunn til fordel for tverrkulturelle refleksjoner: ”Korskulturella grepp på konsten och livet är tidens lösen” (Forser 2002:200). En avgjørende forskjell med hensyn til hvordan de angriper samtidskritikken er også at Forser, på tross av en noe nostalgisk romantisering av kritikerens rolle som smaksdommer, ser at kritikken behøver den samme utviklingen han er skeptisk til, for fortsatt å være levedyktig i dagens samfunn:

Om inte konstskulturkritikerna har strategier och hållningar infor den samtida medieutvecklingen på pressens område och offentlighetens strukturovandlingar, kommer de med all säkerhet att placeras i den minneslund, som så många refererar til med både vördnad och inte så litet hycklad respekt.

Den litteratur – och konstskritik som vill överleva måste utgå från den trolöshet som är konstitutiv för dagens konstliv. Publikens trolöshet och konstarnas försök att förhålla sig till

³⁹ Spesielt knytter han det sammen med det falne hierarkiet og den økende kommersialismen i dagspressen. Presseutvikling er ikke mitt mandat her, men man kan stille spørsmålet om ikke disse to utviklingslinjene best burde behandles separat.

den. Kritiken behöver vara både konstens och den nya publikens diskussionspartner (Forser 2002:201).

Litterær vurdering, valg av kvalitetskriterier og kritikerens rolle henger altså nøye sammen. Er kritikerens tid forbi? På tross av egen bekymring for utviklingen besvarer Forser spørsmålet på denne måten: ”Åtminstone kritikern i rollen som smaksdomare. Eller kritikern som riksligare ock besserwisser. Jo, den kritikerns tid är nog strax förbi” (Forser 2002:1999). Så hvordan kan kritikeren møte litteraturens mange blandingsfenomener? Hva blir hennes oppgave når smaksdommen settes til side som utdatert og lite interessant? Det er mulig å foreta et tankeeksperiment: La oss anta en kritiker med en åpen innstilling til avantgardens fruktbarhet, til utvidede faggrenser, til et abstrahert verkbegrep og til nye leseredskaper. Hvordan vurdere litteratur med et konseptuelt utgangspunkt?

Den historiske konseptkunsten bar, som allerede nevnt, på ambisjoner om å oppheve kritikerinstansen generelt og den modernistiske kritikken spesielt. Særlig ”dematerialisert” kunst måtte sette den modernistiske kritikken, med vekt på delenes forhold til helheten, det håndverksmessige og det mediumsspesifikke, i forlegenhet. På hvilken måte kan litteraturkritikeren flytte fokus fra produkt til prosess og aktivitet?

Konseptualismens kritiker og talskvinne Lippard gjorde i fellesskap med Chandler seg tanker om hva som gjør konseptkunst mer eller mindre *interessant* (i motsetning til god). De peker på at det finnes gode idéer som er åpne nok til å foreslå uendelige muligheter, middels idéer som kan slites ut og slette idéer, allerede utslitte eller med så lite substans at de ikke kan utvides. De påpeker imidlertid at kunst som baserer seg på idéer og ikke materialitet, kan medføre en disintegrering av kritikk slik den hittil (1968) har blitt praktisert. De mener det å følge idéen vil være mer fruktbart enn å felle dommer (Lippard og Chandler: 49).

Med tilbakeblikk på resepsjonen av *Macht und Rebel*, ser man at ideene i romanene var blant elementene som ble vurdert negativt (Rottem og Vassenden). Vassenden skriver for eksempel:

Matias Faldbakkens bokutgivelser sier i bunn og grunn bare to ting. For det første repeterer de det i nyere standardiserte syn at et kunstverk ikke er et frittstående, autonomt verk (dette forutsetter at man forlengst har sluttet å tenke på kunstverket som et *objekt*), men tvert i mot består av de rammer det settes inn i. For det andre hevder de at det er meningsløst, i en overutviklet sivilisasjon som vårt nordeuropeiske sosialdemokrati å sloss mot den repressive toleransens mange altomfattende mekanismer, ved for eksempel å ”provosere” eller bedrive ”motstandsarbeid”, det være seg gjennom politisk

aktivisme eller kunst – og følgelig at eneste gjenværende kritiske strategi er resignasjon og passivitet (Vassenden 2004: 124).

Han vurderer idéene som utslitte. Ser man på lesestrategiene jeg har skissert, oppdager man imidlertid at et slikt idéinnhold ikke rekker utover en mediumsspesifikk lesestrategi. Det idéinnhold som ble skapt gjennom bøkens metakarakter, interaktivitet og reaksjoner, berøres ikke. Med Lippard og Chandler kan man si at idéene ikke følges så langt de leder. Tilsvarende kan sies om Rottens kritikk.

Ved vurdering av idéinnhold, vil det altså være fruktbart å se utover verkets imaginære eller konvensjonsbestemte grenser, med tanke på størst mulig forståelse og fruktbarhet. Rolf Wedewer drar Lippards og Chandlers tanker et hakk lenger. Han skriver at konseptkunsten ” [...] marks an opening of new perspectives which may lead to a form of art which cannot be judged and understood on the basis of its concrete and manifest creations, but - similar to other communication media - based on its procedural potentials” (Wedewer 1999:142).

Forsøk 1 representerer en forfølging av *Skandinavisk misantropi* ideer fra språk til offentlighet. Mens min lesning har kunnet dra fordel av tiden som har gått siden bøkene ble utgitt, var kritikerne jeg har omtalt naturligvis vanskeligere stilt. Allikevel tør jeg hevde at en multispesifikk lesning av *Skandinavisk misantropi* som forsøk 2 representerer, må lede lesningen videre til et fokus på interaksjonen mellom roman og offentlighet, på de ideer som vil utspille seg gjennom en slik interaksjon. Med Ecos begrepsapparat kan man si at *Skandinavisk misantropi* ikke oppmunter til (discourages) en litteraturspesifikk lesestrategi. Derimot oppmuntrer den i stor grad til politisk diskusjon og selvransakelse, slik det utspilte seg i Klassekampens spalter og på folkemøter på Oslos utesteder Mono og Blå, aktiviteter som innlemmes i en konseptuell lesning.

Fokus på konseptualitet og interaksjon reduserer kritikerens stilling i den forstand at domsautoriteten svekkes. På den andre siden, blir kritikeren ansvarliggjort gjennom en mer selvstendig posisjon som idéleverandør i forhold til verket som omtales. Kritikeren er med på å skape mening gjennom aktivt å inkludere egne reaksjoner i verkets idéinnhold. Jones omtaler en mulig kritikerposisjon på denne måten:

Works of art, in this sense, would be viewed as extensions of bodily/verbal communication in the broadest sense and the questions of what is allowed to be called art and not would be obviated. Rather than being labeled “right” or “wrong”,

interpretations themselves would be held responsible for their participation in a circuit of desires and meanings that might or might not change how subsequent readers understand the objects at hand as well as the processes that shape their significance (Jones 1999: 51).

Konstruerte begreper kan komme i veien for mer interessante perspektiver om egen kultur og samtid. At en slik perspektivforskyvning vil gjøre kritikerens posisjon og oppgave mindre interessant, lyder i mine ører ikke selvfølgelig. Kritikerens vil søke å få litteraturen i tale i stedet for å anta at verket er ferdig talt.

Lippards, Chandlers, Wedewers og Jones' tanker om vurdering og kritikk, innebærer et generisk kunstbegrep. Nærheten til Melbergs åpning for å se litteratur som uttrykk og aktivitet, og Bernheimer-rapporten sammenstilling av litterær diskurs med andre diskurser, er slående. Det kan se ut til at litteraturvitenskapen er klar for konseptualitetens inntog.

4.3 Kunstteori som litteraturvitenskapelig redskap

På samme måte som Greenbergs formalistisk-modernistiske, mediumsspesifikke kunstsyn kom til kort i møte med minimalisme og konseptkunst, har en litteraturvitenskapelig modernistisk lese måte vist seg lite fruktbar overfor nye litterære fenomener og praksiser. Ovenfor har jeg argumentert for at synet på det litterære verk hemmer utviklingen av nye og mer fruktbare redskaper innenfor litteraturfaget. Jeg har vist hvordan et endret syn på disse instansene kan åpne for nye metoder og innsikter inspirert av det visuelle kunstfeltet.

Mine tanker om en kunstteoretisk lesning av litteratur har ikke oppstått i et vakuum. Dette står klarere for meg nå, enn da jeg først startet arbeidet med hovedoppgaven høsten 2003. Mens jeg innledningsvis var "blendet" av prosjektets pionérkarakter, ser jeg det nå i sammenheng med en større bevegelse innen litteraturvitenskapen. Som Melberg påpeker, består litteratur av en rekke blandingsfenomener som krever andre lesninger enn tradisjonelle sjangre. Flere av dagens litteraturstudenter⁴⁰ søker å finne metoder som evner å eske interessant betydning ut av slike praksiser, for å unngå å redusere dem til sjangre der de ikke hører hjemme. Oppgaven er påvirket av den litteraturteoretiske linje som, innenfor en nesten karikert forenklet ramme, har løpt parallelt med nykritikken, strukturalismen, dekonstruksjonen og poststrukturalismen, linjen som består av bevegelser som nyhistorisme, minoritets-ismer og reader-response, kort sagt retninger som finner det viktig å peke på kontekst.

⁴⁰ For eksempel Haugen 2004.

At konseptualismen tilbyr en forholdsvis ny innfallsvinkel til litteratur, og at den utfordrer litteraturvitenskap rotfestet i modernismen, er åpenbart. Konfrontert med mine egne forsøksvise lesninger, må man imidlertid stille spørsmålet: Hva er de mest konkrete resultatene av en konseptuell synsvinkel? Ett resultat er endrede spørsmål. Med en konseptuell tilnærming blir det mer nærliggende å stille spørsmålet om hva litteraturen *gjør*, enn hva den *er*. Følgelig vil fokuset på interesseverdi gå på bekostning av fokuset på kvalitet: På hvilken måte samhandler litteraturen med seg selv (som metafiksjon), forfatter og leser? Med institusjonen den er en del av? I hvilken grad igangsetter verket faktisk handling? Litteratur som interagerer med omverdenen kan ha sin hovedvekt på nettopp dette heller enn det spesifikt litterære. Så kan man også stille spørsmålet om hvilken rolle det litterære spiller i det aktuelle verket. Et hovedpoeng må være å innse at litteratur kan være interessant uten nødvendigvis å fremstå som et estetisk objekt. Det betyr samtidig ikke at det ikke *kan* være et estetisk objekt og ha verdi også i kraft av dette. For litteraturkritikerne kan dette kanskje bety en mindre problematisk mottakelse av verker som ikke lever opp til tradisjonelle litterære kvalitetsstandarder?

Et litteraturvitenskapelig doméne som kan gå tapt er den ensidige vekten på nærlesning. Nærlesning vil, med et konseptuelt perspektiv, måtte suppleres med betraktninger som skuer utover tekstuniverset. Dette betyr imidlertid ikke at litteraturvitenskapen som sådan skal kvitte seg med denne kompetansen, men ha evnen til også å se andre muligheter i litteraturen. Dette *kan* innebære en videre nedbrytning av litterære hierarkier.

Et annet legitimt spørsmål til bruken av konseptualisme kan lyde slik: Kan ikke spørsmålene ovenfor formuleres uten henvisning til den visuelle kunstarena? Jo, det er mulig. Med konseptkunsten følger imidlertid tanker som, så vidt jeg kan se, passer godt med nye litterære praksiser. I dette tilfellet plasserer dessuten forfatteren seg selv i en avantgardisk konseptuell tradisjon. Hvorfor ikke lese litteratur i lys av andre uttrykksformer også innen litteraturvitenskapen? En fordel ved å dra kunnskaper fra kunsthistorien er også at man slipper unna den ”klamhet” som kan ha festet seg til aldrende litteraturvitenskapelige begreper som gjerne assosieres med bestemte skoleretninger. Mindre interessant, men verdt å nevne, er det at en konseptuell innfallsvinkel tydeliggjør den litterære institusjon (nok en gang). Den minner oss om vår egen posisjon.

Endrede perspektiver handler ikke mest om teoretiske trender, men om å oppfatte når lesestrategier ikke lenger yter det empiriske objektet rettferdighet, når spørsmålene man stiller tekstene stadig er de samme og dermed også svarene. Som Hans Hauge uttrykker det: ”Fremskridt i litteraturteorien fører ligeså ofte til det monotone som til det modsatte. Har man

brugt en Greimas-modell ti ganger, orker man ganske enkelt ikke mere, og man skifter teori” (Hauge 2003:5). Et perspektivskifte fra et spesifikt til et generisk kunstbegrep, er muligens mer overgripende og mindre detaljert enn en ”Greimas-modell”. Allikevel kan perspektivet i denne oppgaven innplasseres i, eller rammes av, det Hauge omtaler som teoretisk trendy: ”Litteraturteori er i dag politik. Det er det nye; det er fremskridtet” (Hauge 2003: 6). Og:

der synes i Danmark at være enighed om, at realisme er godt, og alle former for dekonstruksjonisme og poststrukturalisme er ondt. Det er, som om mange mener, man har vært gjennom en periode, der hed Theory eller Post, hvori alt forsvandt: Historien, subjektet, teksten, kjønnet osv. Nu er vi på vej ud af mørket. Lyset er så stærkt, så ingen ved rigtigt, hvor vi er, kun er de fleste enige om, at meget er bevaret (Hauge 2003:5).

Med dette i minne, kan det være på sin plass å moderere kunstige fiendebilder. Et konseptuelt perspektiv innebærer en immanent kritikk av maktstrukturer, for eksempel gjennom kritikken av kritikeren som nøytral smaksdommer. Det kritiserer også det mediumsspesifikke med de metodiske konsekvenser dette bærer med seg. Det er allikevel liten grunn til å tre ut av faghistorien og skamfullt feie unna de innsikter som har sprunget ut av bevegelser som nykritikken. I tilfellet *Skandinavisk misantropi* kommer man langt også med en multispesifikk lesning (forsøk 2), selv om det virker reduktivt å stoppe der. På den andre siden er det mulig å se for seg litteratur der konseptuelle lesninger er dårlig egnet. I dette tilfellet gjorde imidlertid litteraturkritikernes usikre holdning, sammen med Faldbakkens plassering av litteraturen i et estetisk før-konseptualistisk paradigme og politisk debatt, det prekært å undersøke bøkens lesbarhet ut fra et konseptuelt perspektiv. Jeg tør hevde at denne synsvinkelen evner å fange verkets interesseverdi i større grad enn en tradisjonell fortolkning med fokus på litteraritet.

Konseptualismens innsikter tilbyr alternative lesestrategier for nye uregelmessige litterære former, uttrykk og aktiviteter og kanskje også eldre. Denne oppgaven er et forsøk på å imøtekomme behovet for nye litteraturvitenskapelige redskaper, i tilfeller der modernistisk inspirerte lese måter kommer til kort.



Illustrasjon 1



Illustrasjon 2

Illustrasjoner

Illustrasjon 1: *Whoomp – There it is* av Matias Faldbakken og Gardar Eide Einarsson. Utstilt på *Hvor er jeg nå? 2*, 2002.

Illustrasjon 2: *The Coffeetableization of Everything* av Matias Faldbakken. Utstilt på Sydney-biennalen 2004.

Litteraturliste

Alberro, Alexander (1999): "Reconsidering Coceptual Art" i Alberro, Alberto og Blake Stimson (red.) *Conceptual Art. A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, Mass.

Atkinson, Terry (1999): "Concerning the Article "The Dematerialization of Art" i Alberro, Alberto og Blake Stimson (red.) *Conceptual Art. A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, Mass.

Battock, Gregory (1999): "Painting is Obsolete" i Alberro, Alberto og Blake Stimson (red.) *Conceptual Art. A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, Mass.

Beardsley, Monroe (1981): "Ch. X: Critical Evaluation" i *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing Company Inc. Indianapolis, Ind.

Berneheimer, Charles (1995): "Introduction. The Anxieties of Comparison" & "chap 3: The Berneheimer Report, 1993" i (Red.) Bernheimer, C: *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, John Hopkins University Press , s. 117-121, Baltimore, Md.

Bockner, Mel (1999): Excerpts from *Speculation (1967-1970)* i Alberro, Alberto og Blake Stimson (red.) *Conceptual Art. A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, Mass.

Bordieu, Pierre (1995): *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*, oversatt av Annick Prieur, etterord oversatt av Theo Barth, forord av Dag Østerberg, Pax, Oslo.

Brooks, Peter (1995): "Must We Apologize?" i (Red.) Bernheimer, C: *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, John Hopkins University Press, Baltimore, Md.

Bürger, Peter (1998): *Om avantgarden*, oversatt av Eivind Tjønneland, Cappelen akademisk forlag, Oslo.

Bürger, Peter (1991): "Institusjonen kunst som litteratursosiologisk kategori" i (red.) Kittang, Linneberg, Melberg, Skei: *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo.

Culler, Jonathan (1995): "Comparative Literature, At Last!" i (Red. Bernheimer, C.: *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Johns Hopkins University Press s. 117-121, Baltimore, Md.

de Duve, Thierry (2003): *Kant etter Duchamp*, Pax, Oslo.

Dolen, Nina Elisabeth (2003): *Ein posisjon bortanfor. Opprørets mulegheiter i Skandinavisk misantropi*. Hovudfagsoppgåve i nordisk litteratur, INL, NTNU.

Eco, Umberto (1990): "Intentio Lectoris: The State of Art" i *The Limits of Interpretation*, Indiana Universtity Press, Bloomington, Ind.

Faldbakken, Matias (2001): "Upopulær", UKS-Forum 3/4.

Faldbakken, Matias (2002): "WaspVille", Kontur 2-2002.

Forser, Tomas (2002): *Kritik av kritiken. 1900-talets svenskaliteraturkritik*, Anthropos, Göteborg.

Foster, Hal (1996): *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*, The MIT Press, Cambridge, Mass.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2001): "The Future of Literary Studies" i (Red.) Gumbrecht &

Moser: *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, Canadian Comparative Literature Association 26 (3-4) 2001 s. 174-192 og 211-217, Toronto.

Greenberg, Clement (2004): *Den modernistiske kunsten*, Pax, Oslo.

Hagen, Erik Bjerck (2003): *Hva er litteraturvitenskap?*, Universitetsforlaget, Oslo.

Hagen, Erik Bjerck (2004): *Litteraturkritikk. En introduksjon*, Universitetsforlaget, Oslo.

Hauge, Hans (2003): "Frye og fremskridtet" i *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, Universitetsforlaget 6 (1) 2003, s. 3-13, Oslo.

Haugen, Karin (2004): *Det här är inte en bok. A Heartbreaking Work of a Staggering Genius av Dave Eggers, Double Game av Sophie Calle og Mølleland av John Erik Riley som konseptuell litteratur*. Hovedoppgave ved Universitetet i Oslo

Jones, Amelia & Andrew Stephenson (1999): "Introduction" i Jones, Amelia & Stephenson, Andrew (ed.) *Performing the body. Performing the Text*, Routledge, London.

Jones, Amelia (1999): "Art History/Art Criticism: Performing Meaning" i Jones, Amelia & Stephenson, Andrew (ed.) *Performing the body. Performing the Text*, Routledge, London.

Kittang, Atle (2001): *Sju artiklar om litteraturvitskap: i går, i dag og (kanskje) i morgon*, Gyldendal, Oslo.

Klein, Naomi (2001): *No Logo*, Oktober, Oslo.

Kosuth, Joseph (1999): "Art After Philosophy" i Alberro, Alberto og Blake Stimson (red.) *Conceptual Art. A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, Mass.

Kozlow (1999): "The Trouble With Art –As-Idea" i Alberro, Alberto og Blake Stimson (red.) *Conceptual Art. A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, Mass.

Lippard, Lucy (1999): "Postface in Six Years: *The Dematerialization of the Art Object, 1966-1972*" i Alberro, Alberto og Blake Stimson (red.) *Conceptual Art. A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, Mass.

Lippard, Lucy R og John Chandler (1999): "The Dematerialization of Art" i i Alberro, Alberto og Blake Stimson (red.) *Conceptual Art. A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, Mass.

Lund, Cecilie Wright (2000): *Kritikkens rom-rom for kritikk? Kulturstoffets rolle i dagspressen*. Norsk kulturråd, Oslo.

Marcuse, Herbert (1965): "Repressiv toleranse" i *Om toleranse. En kritikk av den rene toleranse*, Pax, Oslo.

Melberg, Arne (2001): "Atle Kittangs "Sju artiklar om litteraturvitskap" i *Norsk litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, Universitetsforlaget 4 (2) 2001 s. 179-185, Oslo.

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

Rasul, Abo (2001): *The Cocka Hola Company. Skandinavisk misantropi 2*, Cappelen, Oslo.

Riffaterre, Michael (1995): "The Complementary of Comparative Literature and Cultural Studies" i (Red.) Bernheimer, C: *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, John Hopkins University Press, Baltimore, Md.

Rosler, Martha (1999): "To Argue For a Video of Representation. To Argue for a Video Against the Mythology of Everyday Life" i Alberro, Alberto og Blake Stimson (red.) *Conceptual Art. A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, Mass.

Schwebs, Ture og Helge Østby (1995): *Media i Samfunnet*, Samlaget, Oslo.

Smithson, Robert (1999): "Production for Production's Sake" i Alberto Alberro og Blake Stimson (red.) *Conceptual Art. A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, Mass.

Svendsen, Lars Fr. H. (2000): *Kunst. En begrepsavvikling*, Universitetsforlaget, Oslo.

Stimson, Blake (1999): "The Promise of Conceptual Art" i Alberro, Alberto og Blake Stimson (red.) *Conceptual Art. A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, Mass.

Stimson, Blake (1999): "dada – situationism/tupamaros – conceptualism: an interview with Luis camnitzer" i og Blake Stimson (red.) *Conceptual Art. A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, Mass.

Wedewer, Rolf (1999): "Introduction to Konzeption/Conception" i Alberto Alberro og Blake Stimson (red.) *Conceptual Art. A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, Mass.

Kritikker, artikler og kommentarer

Aftenposten Aften (29.11.2002): "Romanen som vekket debatten".

Aftenposten Aften (29.11.2002): "Opprørets time: Er samfunnsengasjement blitt en trend?".

Alnæs, Jørgen (20.11.2002): "Problematisk opprør", Dagsavisen.

Bøygen (4-2003): "Umuligheten av å tolerere et kulturprodukt. Intervju med Matias Faldbakken" av Larsen, Christiane Jordheim og Trude Rønnestad.

Bonniers litterära magasin (1-2004): "Jag är en litteraturvetare på reträtt". Oversatt av Niklas Darke.

Dagbladet (18.12.01): "Matias Faldbakken på nettet",
<http://www.dagbladet.no/kultur/2001/12/18/301866.html>

Dagbladet (13.10.03): "Vil ha en litterær sexpause".

Dagbladet (31.10.02): "Granskes av advokater".

Freihow, Halfdan W, (18.10.01): "En intervensjon i normaliteten", Aftenposten.

Hiorth, Susanne Hedemann (06.11.2002): "Svart og hardt", VG.

Holbye, Kjell Jørgen (2001): "Simpels hat" i Bøygen 3-2001.

Iversen, Trude (06.12.2002): "Hva er det med Abo Rasul?", Morgenbladet.

Klassekampen (9.11.02): "Føydalstatens fanebærere".

Klassekampen (11.11.02): "Forakt for forakten".

Klassekampen (14.11.02): "*Macht und Rebel* inspirerer".

Klassekampen (23.11.02): "Hyller byens jungellov".

Klassekampen (26.11.02): "Faldbakken skyter bom".

Klassekampen (27.11.02): "Uangripelig prosjekt".

Klassekampen (29.11.02): "Blør for stretinger".

Krøger, Cathrine (18.11.2001): "Gnisterende debut", Dagbladet.

Larsen, Wenche (19.03.02): Klassekampen.

Lie, Truls (06.12.02): "Radikalitetens problem", Klassekampen.

Morgenbladet (16.-22.01.2004): Bendik Wold intervjuer Øystein Rottem og Tom Egil Hverven.

Mølnvik, Bernt (14.09.2001): "Misanthropisk aroma", Morgenbladet

Nilsen, Gro Jørstad (09.09.2001): "Sex'n drugs'n rock 'n' roll", Bergens Tidende.

Nilsen, Gro Jørstad (12.11.2002): "Motkulturkritikk", Bergens Tidende.

Rottem, Øystein (15.11.2002): "Anal utstøtning", Dagbladet.

Roll, Stein (12.09.2001): "Mesterlig misantropi", Adresseavisen.

Roll, Stein (04.11.2002): "Uten kompromiss", Adresseavisen.

Røed, Kjetil (14.03.2003): "En skrivende billedkunstner", Morgenbladet.

Røed, Kjetil Vinduet (½ 2003): "Å gi det subvesive en syntaks. Refleksjoner rundt Abo Rasuls *Macht und Rebel*".

Sandnes, Cathrine (18.11.2002): "Posør uten forpliktelser", Aftenposten.

Sandnes, Cathrine (22.12.2002): "De forglemmelige og uforglemmelige", Aftenposten.

Solberg, Elisabeth (18.11 2001): "Annerledes Satire", Dagsavisen.

Stueland, Espen (08.02.2003): "Hvor er norsk avantgarde", Klassekampen.

Stueland, Espen (10.02.2003): "En posisjon bortenfor", Klassekampen.

Stueland, Espen (12.02.03): "Med ansvar for nazismen", Klassekampen.

Tjønneland, Eivind (06.12.2004): "Dialektikken mellom makt og opprør", Morgenbladet.

Vassenden, Eirik (05.11.2002): "Setter fyr på oss alle", Klassekampen.

Vassenden, Eirik (2004): "Vi må ikke like det" i *Den store overflaten. Tekster om samtids litteraturen*, Damm. Også publisert i Vagant 1-2005.

