
BLANDT ORD & BILLEDE

EN ANTOLOGI OM FORHOLDET MELLEM
BILLEDKUNST OG LITTERATUR

REDIGERET AF CLAUS HANDBERG OG JOHANNE LØGSTRUP



DET KONGELIGE DANSKE
KUNSTAKADEMIS FORLAG

-
- 10** LARS BENT PETERSEN
Omslag
-
- 20** PETER SEEBERG
Udvikling af et rum
-
- 30** CLAUS HANDBERG CHRISTENSEN
Forord
-
- 40** JOHANNE LØGSTRUP
I litteraturens rammer En diskussion om relationen mellem literatur og kunst
-
- 50** FRANS JACOBI
Der er de ting jeg vil se i øjnene og have navngivet hvordan?
-
- 60** MORTEN SØKILDE
Dybdens Forgrund
-
- 70** ELSEBETH JØRGENSEN
Unpacking My Library XIII Somewhere in Hollywood
-
- 80** JESSICA PRINZ
Ordet som kød Jenny Holzers Lustmord
-
- 90** METTE THOBO-CARLSEN
Har du set mig? – Selvbiografien som performativ fortællestrategi i samtidskunsten
-
- 100** PABLO HENRIK LLAMBIAS
Ingentings Effekt
-
- 110** TANJA NELLEMANN POULSEN
Ordcollager
-
- 120** THOMAS HVID KROMANN
Skriftflader i svenske, danske og engelske kunstnerbøger
-
- 130** JAN BÄCKLUND
Vi folder vores bibliotek sammen – Forsøg til en gnostisk samlingsvoodoo for mindrebemidlede
-
- 140** LASSE KROGH MØLLER
Samlingens Afd.: bgmk.
-
- 150** CARMEN HEIN GJERSØ OG JØRGEN MICHAELSEN
Dialog i Andratx
-
- 160** **Introduktion til bidragsydere**

Skriftflader i svenske, danske og engelske kunstnerbøger

Modsat den »almindelige« bog, hvor bogmediet er et transparent hylster for det skriftlige indhold, er de materielle betingelser ofte en integreret og uadskillelig del af kunstnerbogens betydning.¹ Meningen med bogen er hele *bogen*, dvs. bogmediet, og ikke kun det skriftlige indhold. Eller som forskeren Anne Møeglin-Delcroix elegant formulerer det: »le livre n'a pas un sens, il est son sens; il n'a pas une forme, il est une forme«.² I kunstnerbøger reproduceres ikke kunstværker (som man ser det i kunstbogen), men bøgerne udgør kunstværker i sig selv. Kunstnerbogen er en hybrid, der ofte kan lokaliseres et sted mellem litteratur og billedkunst. I kunstnerbøgerne udforskes bogmediets konceptuelle og formelle potentiale, f.eks. gennem en bearbejdning af codex (bogryggen, der normalt stabiliserer indholdet) eller gennem en bearbejdning af papir og tryksværte. I langt fra alle kunstnerbøger sker der dog en fysisk bearbejdning, oftest er det snarere bogmediets linearitet og bogsiden som flade, der på forskellig vis udnyttes som del af et kunstnerisk projekt. Kunstnerbøgerne kan være masseproducerede eller unika og repræsenterer ikke en let genkendelig og historisk forankret retning eller stil.

Gennembruddet for kunstnerbøger sker i 1960'erne, hvor en række vigtige værker af Ed Ruscha, Sol LeWitt, Daniel Spoerri, Åke Hodell m.fl. ser dagens lys.³ Tidlige eksperimenter med bogmediet finder man dog allerede i 1910'ernes og 1920'ernes avantgarder, bl.a. hos den russiske avantgarde. I 1960'erne og 1970'erne videreføres disse eksperimenter, idet hele kunstretninger (Fluxus, den konkrete kunst, minimalismen og den konceptuelle kunst) anvender bogmediet som et vigtigt led i kampen for en »demokratisk« kunst, dvs. en kunst, der takket være masseproduktion er prisbillig og uproblematisk kan distribueres. Kunstnerbøgerne kan dermed tage form af en såkaldt »bærbar udstilling« og leve et liv uden for f.eks. museernes og galleriernes afgrænsede og begrænsende verden⁴.

Efter ca. 1980 kan kunstnerbøgerne ikke entydigt knyttes til kunstneriske bevægelser. Kunstnerbøger laves i dag af alle, og man finder derfor sjældent, særligt når kunstnerbøgerne knyttes til boghåndværket eller håndarbejdet, en fornyelse af feltet. Den re-

vitalisering af 1960'ernes avantgardestrategier, som man har kunnet iagttage siden 2000, har dog betydet en fornyet interesse (både teoretisk og praktisk) for kunstnerbøger som fænomen.

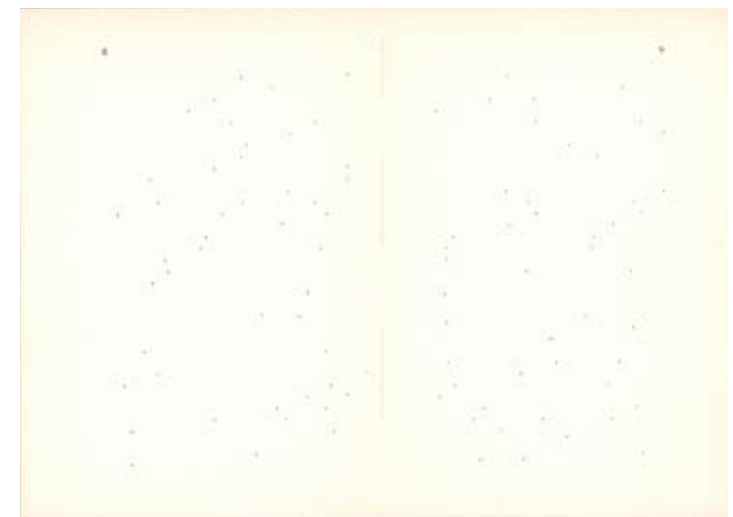
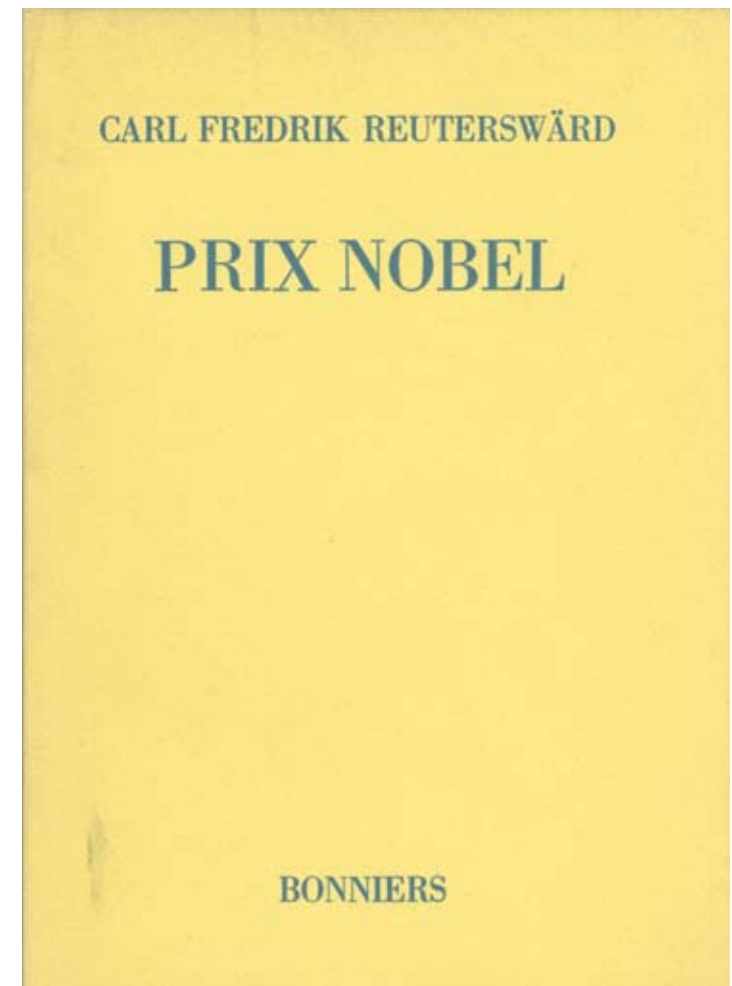
Kunstnerbøgerne udgør som genre en udfordring for de etablerede litteratur- og kunstvidenskabelige begrebsapparater⁵ og nødvendiggør en sammentænkning af fagdiscipliner. Formålet med denne artikel er dog ikke en overordnet diskussion af intermedialitetsteorier eller typologiseringer af kunstnerbøger, men at analysere nogle eksempler på den tværæstetiske praksis i form af tre kunstnerbøger fra 1960'erne. De udvalgte eksempler er lavet (og netop ikke i egentlig forstand »skrevet«) af svenske Carl Fredrik Reuterswärd, danske Hans-Jørgen Nielsen og engelske Tom Phillips. Fælles for disse værker er en distinkt bevægelse fra litteraturen ind i et tværæstetisk ingenmandsland med interessante resultater til følge.

Fælles for de tre værker er også, at de opstår i 1960'erne, et årti, hvor mange af de kunstneriske eksperimenter netop er kendetegnet ved at kunstnerne kombinerer og integrerer flere medier. Eksempler på dette er f.eks. konkretpoesi, lydpoesi, skriftbilleder og kunstnerbøger, men også happenings, readymades og installationskunst. »Young artists of today need no longer say, 'I am a painter', or 'a poet' or 'a dancer'. They are simply 'artists'« skrev Allan Kaprow i 1967.⁶ Året før havde forlæggeren og fluxuskunstneren Dick Higgins i sit essay »Intermedia« skrevet at »much of the best work being produced today seems to fall between media«.⁷ Den kunstneriske non-specialisering, der er Kaprows ærinde, resulterer i lige præcis de tværæstetisk orienterede værker som Higgins omtaler.⁸ For litteraturens vedkommende betyder det et intensiveret fokus på sprogets materialitet, dvs. på sprogets typografiske og grafiske sider, snarere end på sprogets mimetiske evne. Med inspiration fra 1910'ernes og 1920'ernes avantgarder, men også Stéphane Mallarmés eksperimentelle digt *Un Coup de Dés* (1897), er det i højere grad de typografiske og grafiske kvaliteter, der er bestemmende for digtenes eller teksternes tilformning, end de traditionelle metriske eller rytmiske reguleringer, hvilket særligt gælder for den konkrete poesis forskellige fraktioner.

Den snakkesalige stjernehimmel

Carl Fredrik Reuterswärd: »Prix Nobel« (1960-1966)

Carl Fredrik Reuterswärds *Prix Nobel* er ikke alene en kunstnerbog,⁹ men i lige så høj grad en idé eller et koncept, eftersom *Prix Nobel*



eksisterer i flere remedierede versioner: som forskellige typer af tekst, som tegnmalerier, som oplæsning på plade.

En del af Reuterswårds (f. 1934) mangefacetterede værk er i denne periode koncentreret om det konkrete rum mellem ordene, men også beslægtede aspekter såsom undertekster og stilhed.¹⁰ Reuterswårds værk er symptomatisk for 1960'ernes tværæstetiske eksperimenter og for avantgardekunstens opgør med forfatter- og værkkategorien. Et opgør, der bl.a. resulterer i en afmytologisering af kunstnerfiguren, en forkastelse af kunsten som et særlig fint og ophøjet område samt en plædering for og praktisering af en non-ekspressiv og non-romantisk kunst.

Ideen bag *Prix Nobel* er – uagtet de forskellige versioner – at reducere en given tekst til dets interpunktion, dvs. alene at lade tekstens betydningstegn¹¹ og adskillestegn¹² stå tilbage. Interpункtionen betyder ikke i egentlig forstand noget (et komma er et komma), men interpункtionen spiller en central rolle for noget, nemlig orkestreringen af indholdssiden: ikke *hvad* der bliver sagt, men en præcisering af *hvordan* det bliver sagt. Interpункtionen modsvarer det talte sprogs prosodi, altså det talte sprogs anvendelse af tonefald, pauser, tempo og rytme.

Første version af værket kommer i 1960 i form af *Prix Nobel*,¹³ der bærer undertitlen *Ernest Hemingway* og efter sigende skulle være en reproduktion af skilletegnene fra en artikel i *Neue Zürcher Zeitung*.¹⁴ Bogversionen af *Prix Nobel* udkommer i 1966 på både Bonniers i Sverige,¹⁵ på Galleri Schwarz i Milano samt i en version uden forlagsangivelse. I kolofonen oplyses det, at trykkeriet er »AB Björkmans Efttr« og endvidere oplyses følgende trykkeår: »©1960, ©1961, ©1962, ©1963, ©1964, ©1965, ©1966«, hvilket formodentlig er en spøg fra Reuterswårds side, idet oplysningerne ikke går på de trykte oplag, men derimod snarere på varianterne i de forskellige medier.

Prix Nobel ligner i materiel henseende en ordinær bog (17 x 12 cm) med syet ryg samt et gult, lidt groft og prunkløst omslag, hvor forfatternavn, titel og forlag er angivet. Der er ingen bagsidetekst eller flapper. Værkets 96 sider indeholder i alt 90 siders »tekst«, altså en betydelig udvidelse af prototypens tekstmasse fra 1960, hvor tekstmassen var begrænset til den bearbejdede artikel. Forlægget for bogversionen kendes mig bekendt ikke. *Prix Nobel*, hvis titel selvsagt er navnet på den ypperste ære en forfatter kan tildeles for sit forfatterskab, er ulæselig, eftersom kaskader af betydnings- og især adskillestegn møder læserens forundrede blik. Men værket er immervæk aflæseligt, idet der sker en forskydning fra

det semantiske til det grafiske niveau. Værket skal ses, ikke læses i almindelig lineær forstand. Her er ingen dybde, ingen højdepunkter, ingen lineær konstruktion. Øjet kan ikke finde ro i de vante baner, men springer på må og få rundt på siderne.

I forbindelse med internetudstillingen »Konkretpoesi.se«¹⁶ på Afsnit P i 2005 blev *Prix Nobel* beskrevet som »en slags kort over skriftsprogets stjernehimmel«. ¹⁷ Denne poetiske beskrivelse rummer en slags etymologisk sandhed, eftersom ordet »konstellation« (lat. *constellatio*), der var en hyppigt anvendt term i den konkrete poesi, særlig hos den schweiziske konkretpoet og teoretiker Eugen Gomringer (der lånte termen fra Stéphane Mallarmé), rent faktisk betegner de navngivne områder på stjernehimlen, dvs. de 88 officielle stjernebilleder. Eller måske skulle man præcisere: *Prix Nobel* er et negativaftryk af himmelhvælvet: Sorte stjerner, hvid himmel.

En anden fortolkning, hvor vægten forskydes fra det grafiske billede til betragterens hermeneutiske »læsning«, gives i Jesper Olssons *Alfabetets anvendning* (2005), hvor *Prix Nobel* hævdes at »upplåter en skriptural rymd utan verbala begränsningar, som det är upp till läsaren att fylla med ord, om han eller hon så önskar«. ¹⁸ Men de »tomme pladser« som læseren traditionelt udfylder gennem læsningen af teksten (jfr. Wolfgang Iser's *Der implizite Leser*, 1972), er her erstattet af en brandtomt, hvor kun strukturen står tilbage. Man kan se en dialog mellem to (eller flere personer), i den massive anvendelse af citationstegn, men den er samtidig uhørlig. I Emmett Williams' *An Anthology of Concrete Poetry* (1967) er et enkelt opslag fra *Prix Nobel* reproduceret og Reuterswård skriver bl.a. som en kommentar til teksten, at det fravær, der optræder, ikke er stumt, idet skilletegnene ikke længere er neutrale størrelser, men at skilletegnene »begin to speak an unuttered language out of that already expressed«¹⁹, hvilket så at sige udspringer af den manglende teksts egen idé. Spørgsmålet er så hvad tekstens egen idé er? Er det tekstens struktur, der kan udfyldes af læseren, hvorved »litteraturen« forsøgsvis rekonstrueres af en hermeneutisk fantasi eller er der tale om en bevægelse fra en tekstuel struktur mod en skriftflade? Reuterswård giver intet svar, og *Prix Nobel* åbner op for begge muligheder.

Prix Nobel udkommer i slutningen af den konkrete poesis guldalder, men hører dog, grundet sin rene og afpersonaliserende struktur, snarere til en »ren« konkret poesi (en sproglig pendant til det konkrete maleri), som man finder den i Danmark, Schweiz og Brasilien i perioden, end til den »urene« og langt mere ekspressivt anlagte svenske konkretpoesi (Jarl Hammarberg og Bengt Emil

Johnson), hvis aner bl.a. skal findes i den futuristiske og dadaistiske tradition.²⁰

Den polske kritiker og digter Jan Nepomucen Miller, der bl.a. har skrevet skilletegnsdigte og i 1922 publicerede et essay om skilletegnes poesi (!), kunne være en oplagt forgænger til Reuterswärd, om end det er tvivlsomt om Reuterswärd har kendt til Miller. Miller bemærkede i sit essay, at en sådan skilletegnsdigt befinder sig i et krydsfelt mellem poesien, maleriet og den grafiske kunst.²¹ En anden og langt mere oplagt forgænger er Reuterswärd's landsmand Öyvind Fahlström, der både i sin egen skriftpraksis, men ikke mindst i sine essays, har været optaget af sprogets materialitet.²² *Prix Nobel* befinder sig som skriftflade i dette tværæstetiske ingenmandsland, men alligevel bibeholdes forbindelsen til den konkrete tekst, hvor usynlig denne end er, og dermed også til litteraturen. Reuterswärd tager sig f.eks. ingen grammatiske friheder og intenderer ikke som de russiske og italienske futurister at slippe ordene (i dette tilfælde: skilletegnene) fri af den lineære spændetrøje. Det er ligeledes tydeligt, at forlægget ikke f.eks. er en spansk eller galicisk tekst grundet fraværet af omvendte spørgsmålstegn (¿).

Reuterswärd's hovedanliggende er *bogen*, ikke at skabe en ny form for litteratur, som i Millers skilletegnsdigte eller i andre konkretpoeters skrivemaskinedigte. Man kunne også sammenligne med de seneste to årtiers sms-sprog, hvor kompensationen for netop tonefald og ansigtsudtryk resulterer i skilletegnes forsimplede rekonstruktion af den non-verbale kommunikation.²³ Forlæggets betydning for det endelige resultat i eksperimenter som disse, kan tydeliggøres via et andet skilletegnsværk, nemlig den polske konceptuelle kunstner Jaroslaw Kozlowski's offsettrykte kunstnerbog *Reality* (1972). I bogen fjerner Kozlowski (f. 1945) alt andet end skilletegnene fra et kapitel fra Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft* (1781). Manglen på dialog (og dermed den begrænsede frekvens af citationstegn, men også af spørgsmåls- og udråbstegn) i *Reality* skaber en anden type tekst, hvor de hyppigt anvendte parenteser indrammer baggrundens hvide flade. Jaroslows sproglige reduktion af og kommentar til Kants skrift om erkendelsens mulighedsbetingelser²⁴ er mere anarkistisk orkestreret end hos Reuterswärd.

Konceptet *Prix Nobel* forskydes fra lærred til bogside til oplæsning. Hvis man skal sammenligne de forskellige versioner, så fungerer konceptet bedst som kunstnerbog. Tegnmalerierne understreger konceptets grafiske kvaliteter, men de besidder ikke bogmediets linearitet, hvilket er med til at understrege værkets

ulæselighed. Konceptet er tilsvarende mindre interessant, når Reuterswärd læser op fra værket på pladen *Håller tal & Tand för tunga* (1963) i serien Bonniers Författarskivor: Mellemmummene er uoplæselige, det er skilletegnene, der rigtigt remses op, ikke det uhorlige tomme rum.²⁵ Oplæsningen lyder snarere som en alternativ morsekode, der viser begrænsningerne inden for konceptets anvendelse i de forskellige medier. Men særligt som kunstnerbog lader Reuterswärd skilletegnes poesi (hinsides litteraturens og sprogets pragmatiske anvendelse) komme til syne.

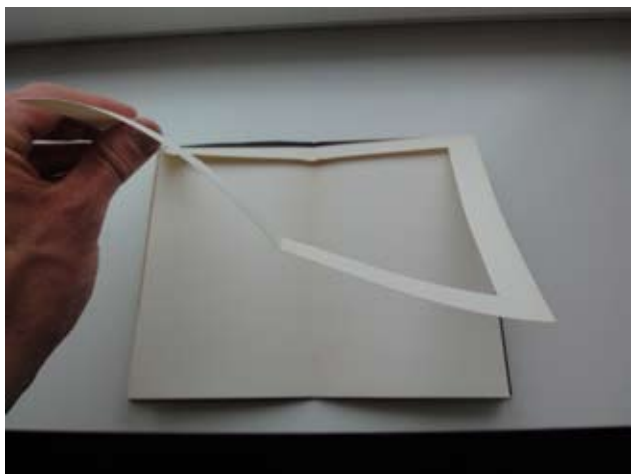
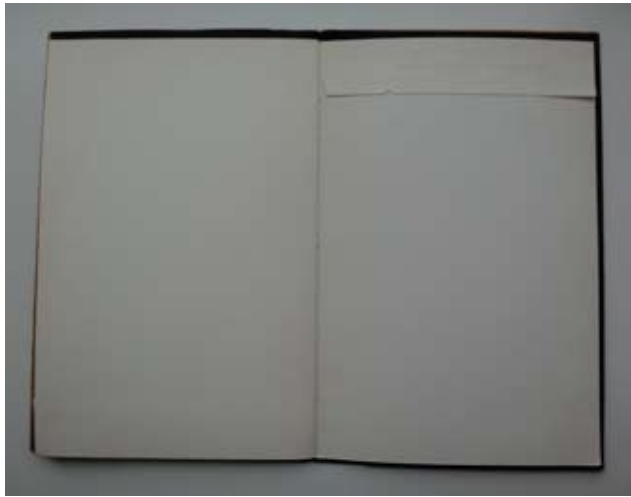
Hvidt på hvidt

Hans-Jørgen Nielsen: *vedr. visse foreteelser/en hvidbog (Borgens forlag, 1967)*

vedr. visse foreteelser har målene 19 x 12 cm og består af 12 upaginerede sider.²⁶ På forsiden af det sorte omslag står forfatternavnet, titlen og genrebetegnelsen (»en hvidbog«) med sølverne minuskler. Den for periodens konkretpoeter så typiske anvendelse af minuskler (små bogstaver), også i forfatternavnet, udgør en paratekstuel markering af, at der her er tale om en non-ekspresiv, objektiv, rationel, afmytologiseret og afpersonaliseret tilgang til hin af skøn-ånder omsværmede Digtekunst.

vedr. visse foreteelser er tom, tilsyneladende i hvert fald. Bag fire papirstrimler på siderne 2, 4, 9 og 11 står henholdsvis: »©1967/hans-jørgen nielsen«, »hvidt – det usynlige nærvær af alt«, » [ingen tekst under papirstrimlen!] og »hvidt – det synlige fravær af alt«. Papirstrimlernes lette transparens både skjuler og fremviser sætningerne. Midteropslaget (side 6 og 7) består af en hvid ramme, der indrammer sidens hvide flade. Denne ramme kan vippes op, så rammen indrammer en del af det rum som værket befinder sig i.

Som den tyske litteraturhistoriker Katarina Yngborn har foreslået, så er det oplagt at se *vedr. visse foreteelser* som et forsøg på at realisere den schweiziske konkretpoet Eugen Gomringers forestilling om, at konkretpoesiens projekt ikke kun skal begrænses til enkeltstående konkretdigte, men at projektet skal videreføres på *værkplan* »in der objekthaften form des buches«.²⁷ Men det er endnu mere centralt at læse dette værk, der rent receptionshistorisk typisk er blevet kategoriseret som »litteratur« eller »lyrik«²⁸ med oplagte fejllæsninger til følge, som en kunstnerbog. Mere præcist er der tale om et værk, der indgår som del af en tradition af »tomme bøger«, både internationalt, men også som del af en lokal dansk sammenhæng, hvor man kan se paralleller til danske K. J.



Almqvists stort set ukendte pionerværker fra 1930'erne og 1940'erne.²⁹ *vedr. visse foreteelser* er endvidere beslægtet med den udforskning af tomhedskonceptet som man finder i avantgardekunsten i 1950'erne og 1960'erne i form af monokrome malerier, tomme bøger³⁰ og tomme musikstykker.³¹ Det vil føre for vidt med en udfoldet analyse af forskelle og ligheder kunstarterne imellem, men generelt kan man skelne mellem en tomhedsæstetik, der er metafysisk (som hos Yves Klein) og en ikke-metafysisk (som hos John Cage). Spørgsmålet er selvfølgelig, hvor man skal placere Nielsens hvidbog?

Når der så godt som ingenting er at læse i *vedr. visse foreteelser*, er det fornuftigt at omgå dette knap-nok-noget med en vis omhu. »vedr.« er selvsagt en forkortelse for »vedrørende«, hvilket er en markering og samtidig synliggørelse af det skriftsproglige niveau (forkortelser kan som bekendt kun ses, ikke høres), men samtidig betyder at »vedrøre« ikke kun »at angå«, men også »at berøre«, dvs. det omfatter det taktile aspekt, bogen som fysisk fænomen. Tilsvarende betyder »foreteelser« ifølge *Ordbog over det Danske Sprog* »hvad der gennem sanserne og erkendelsen kommer til menneskets bevidsthed«. Udforskningen af et værk som *vedr. visse foreteelser* sker altså i et konkret samspil mellem sanserne og forstanden. Værket skal ses og røres. Meningen med bogen er tydeligvis HELE bogen. Genrebetegnelsen »hvidbog« betegner almindeligvis en samling aktstykker, men i dette tilfælde anvendes ordet som en præcis betegnelse for værket. Her sker nemlig en indramning af hvidheden, idet det sorte omslag indrammer de hvide sider og den hvide ramme indrammer det hvide opslag. Eller som Hans-Jørgen Nielsen skriver i digtsamlingen *konstateringer* (1966):

Rammen
om
rammen

et noget
om
et noget

hvidt
på
hvidt

I »Læredigt om rammer« i Nielsens digtsamling *'output'* (1967) lyder det tilsvarende: »Det der gør noget til noget er en ramme. Uden en ramme vil noget ikke være noget. Ikke noget er noget uden en ramme.« Tilsvarende bliver det ingenting, det » «, der optræder under den tredje hvide strimmel, kun synligt *af* strimlen. Ellers havde der jo ikke været noget at se, men det er der nu: Der er ingenting at se. Nu kan vi se det.

De to øvrige udsagn tematiserer også (u)synlighed. Udsagnene »hvidt – det usynlige nærvær af alt« og »hvidt – det synlige fravær af alt« har en quasi-definitiv karakter. Der er tale om tautologiske omvendinger, hvor den afgørende forskel er præfikset »u-« samt udskiftningen af »nærvær« med »fravær«. Udsagnene skaber en paradoksal struktur, for så vidt at det hvide både er altings usynlige nærvær og samtidig dets synlige fravær. Farven hvid er jo i sig selv både en farve og en ikke-farve. Udsagnene kan fortolkes som helt håndfaste udsagn, konstateringer, der går på værkets objektive materielle karakteristika. Endvidere synes udsagnene også farvet af det zen-boom, man finder i den vesterlandske kunst i 1950'erne og 1960'erne. Zenbuddhismens anti-metafysik og tomhedskoncept, dens radikale empirisme og sproglige paradokser (bl.a. i de zenbuddhistiske koan'er) blev, som oftest på et temmelig idiosynkratisk grundlag, operationaliseret i den kunstneriske praksis. Den vesterlandske konception af zenbuddhismen blev i udpræget grad præget af japaneren D. T. Suzukis skrifter om emnet. Suzukis zen er rinzai-zen, og »tomhed« markerer i (rinzai)zen ikke fraværet af noget.³² Denne ikke-dogmatiske, ikke-symbolske og ikke-subjektive tomhedsæstetik forekom særdeles attraktiv i 1960'ernes kunst og kunstkritik, jfr. kritikeren Susan Sontags dictum om »to show how it is what it is, even that it is what it is, rather than to show what it means«. ³³

Spillet mellem synlighed og usynlighed gælder også værkets forfatter. Som hans kollega Per Højholt skriver i sin anmeldelse i *Aarhus Stiftstidende* d. 10. december 1967: »digteren [...] i dette lille intense værk [er] *fraværende* på en meget *personlig* måde« (mine kursiveringer). Højholt har her fint øje for den dobbelthed, som man finder i tresseravantgarden, nemlig at der på den ene side er tale om afpersonalisering, på den anden side, at der al anonymitet til trods er tale om en *personlig* afpersonalisering i dette værk, der placerer sig et sted mellem litteraturens skrift og billedkunstens multiples.

Palimpsesten som kamplads for tekstens betydning Tom Phillips: *A Humument* (1960 og frem)

Tom Phillips' *A Humument* er ikke som *Prix Nobel* og *vedr. visse foreteelser* et eksempel på en *reduktion*, men derimod en vital *transformation* og *udvidelse* af et foreliggende materiale, hvilket eksPLICIT angives i værkets undertitel »A Treated Victorian Novel«. Udgangspunktet er W. H. Mallocks roman *A Human Document* (1892). Phillips (f. 1937) erhvervede sig tilfældigvis bogen antikvarisk for en slik på Peckham Rye i det sydlige London i 1966. Udgangspunktet var ikke en ideologisk identifikation med indholdssiden, tværtimod har Phillips betegnet Mallock (1849-1923) som en snobbistisk og humorforladt racist. Materialets mange ord, referencer og allusioner udgjorde derimod efter eget udsagn et veritabelt »feast«, et festmåltid, for Phillips' projekt: At skabe et nyt og tværestetisk værk ud af det foreliggende. Den vigtigste regel er, at der *ikke* må tilføjes ny tekst. En regel, der allerede fremgår af titlen, hvor bogstaverne A, N, D, O og C er blevet fjernet fra *A Human Document* og de to sidste ord er blevet trukket sammen til »humument«: *A Human Document*. »Humument« eksisterer ikke som ord i det engelske sprog, men »to hum« (at nynne eller brumme) og »to hum and haw« (at hakke og stamme i det) gør – og denne delvise opløsning af sproget ækvivalerer fint med bogens projekt. Phillips bearbejder hver eneste side i bogen og han gør det med forskellige teknikker (bl.a. vandfarve, gouache, kuglepen, blæk), men lader små grupper af ord stå tilbage, der som små »floder« af skrift skaber mindre og lokale betydningssammenhænge, der på forskellig vis interagerer med de andre skriftfloder, der befinder sig på samme side. Det ganske enestående og alsidige transformationsarbejde resumerer, som det er blevet bemærket flere steder i sekundærlitteraturen, i en vis forstand Bogens historie (dvs. den illustrerede bogs udviklingshistorie) og overflødhedshornet indeholder, hvis man ser på tekst-siden, »poems, music scores, parodies, notes on aesthetics, autobiography, concrete texts, romance, mild erotica« (upag.), for nu at bruge Phillips' egne ord i efterskriftet. Phillips' mæcen, kunstsamleren Marvin Sackner, har ligefrem anskuet *A Humument* som en rejse gennem stilarter og teknikker fra kalligrafi over pointilisme til bl.a. abstrakt ekspressionisme.³⁴

Der eksisterer flere versioner af *A Humument*, men hvor Reuterswärd i sine forskellige udgaver principielt arbejder med en række konfigurationer af den grundlæggende idé, så har Phillips bevæget sig fra billedkunsten til kunstnerbogen og fra limited edi-

Her skal følge et par eksempler fra bogen. På side 11 (i 2005-udgaven) løber fem skriftfloder ned over nogle fotografier (fra en strand og et parkanlæg), der er monteret på en grå, skraveret baggrund, der helt skjuler Mallocks tekst. I skriftfloderne står følgende metarefleksive udsagn: »ok the changes are the method« ... »ok it is a humument« ... ok it's a rule that a rule rules the fiction« ... »ok a life class of judged people detail the human opera«. Mallocks litterære tekst får gennem bearbejdningen et mere *hipster*-agtigt eller bare moderne, mundtligt og hverdagsligt præg. På side 50 dækkes teksten af to selvportrætter af Phillips, hhv. *en face* og iklædt cricketspillets noble uniform (hvide herrebukser, poloskjorte, sweater, benskiner, bat). Selvportrætterne suppleres af den næsten hymniske tekst: »play the shadow of fifty years« ... »only imagine a century« ... »At last – welcome! My own myself«. Mere afdæmpet og ironisk foregår det på side 105, hvor et udstillingslokale med abstrakt kunst tilføjes skriftfloderne »in her room sat abstract art« ... »o art« ... »which made time penniless«. Den nytilkomne hovedperson Bill Toge hyldes på side 347, hvor det med en næsten Walt Whitmansk besyngelse af livet lyder »go into the world toge« ... »sing our times and seasons,« ... »sing of childhood twilight« ... »swing toge in the opera they forgot«. Ovenstående citatrække repræsenterer selvsagt en tilnærmelsesvis lineær aflæsning af skriftfloderne, hvorimod en mere springende afsøgning lige så vel kunne komme på tale. Phillips er ikke poet, men han lader fine brokker af skinnende poesi som netop »sing of childhood twilight« komme til syne fra Mallocks skriftmine.

I skrivende stund er Phillips i gang med at revidere værket igen. Denne praksis i krydsfeltet mellem litteraturen og billedkunsten synes for Phillips at være et uafslutteligt work-in-progress. I dette krydsfelt finder man også kunstnerbøger fra 1960'erne som Åke Hodells *Vernervon Heidenstam – Nya Dikter* (1967) og Marcel Broodthaers *Un Coup de dés* (1969), der begge benytter andres værker som forlæg til hhv. et détournement eller en grafisk rekonstruktion.³⁵ *Prix Nobel, vedr. visse foreteelser* og *A Humument* knytter altså an til en bemærkelsesværdig undersøgelse af relationen mellem skrift og billede, undersøgelser i et felt, hvis potentiale endnu så langt fra synes udtømt. Men dét er en anden historie.

NOTER

- | 1 | Begrebet »kunstnerbog« modsvare »livres d'artistes« på fransk, »artists' books« på engelsk og »konstnärböcker« på svensk. Man skal dog være opmærksom på at »livres d'artistes« på fransk tilige anvendes om almindelige illustrerede bøger, dvs. værker, hvor f.eks. digte er trykt sammen med illustrationer af en billedkunstner. Disse illustrerede værker ligger langt fra den konceptuelle helhed som kunstnerbøger repræsenterer. Traditionen med »livre illustré« stammer tilbage fra begyndelsen af 1900-tallet, hvor den parisiske kunsthändler Ambroise Vollard kunne se et voksende marked for kunsthædigt udformede bøger, hvor kendte tekster af f.eks. Mallarmé eller Balzac blev illustreret af berømte malere. Et eksempel: Pierre Bonnards illustrationer til Paul Verlaines digte i værket *Parallèlement* fra år 1900.
- | 2 | Anne Mœglin-Delcroix: *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, 1997, p. 10.
- | 3 | Hertil kan føjes mange værker, bl.a. Leif Erikssons *En smekning* (1965). Skandinaviske pionerer er bl.a. danske K. J. Almqvist og svenske C. O. Hultens kunstnerbøger fra hhv. 1930'erne og 1940'erne.
- | 4 | Det falder uden for denne artikels rammer at levere en egentlig kritik af de utopiske forventninger, der i 1960'erne og 1970'erne, ikke mindst i USA, knytter sig til *the artist book*.
- | 5 | Den begrænsede teoretiske reception har i mange år ikke modsvaret den faktiske kunstneriske praksis. Den internationale forskning i kunstnerbøger udgør et nyt og varieret felt, der har etableret sig i udkanten af den etablerede litteratur- og kunsthistoriske forskning. Indtil 1990'erne var forskningen stort set begrænset til mindre tekster i udstillingskataloger. I dag er der i den internationale forskning fokus på bl.a. kunstnerbogens tilhørsforhold til 1960'ernes og 1970'ernes kunstretninger, generelle typologier samt institutionshistoriske analyser. Hovedværket er Anne Mœglin-Delcroix's *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, der udkom i 1997 og bliver genudgivet i 2011. For ikke-franskskyndige kan Johanna Druckers *The Century of Artists' Books* (1994) anbefales.
- | 6 | Opr. fra *Malahat Review*, 3. juli 1967. Citeret fra *Pop Art. The Critical Dialogue*. (red. Mahsun), Ann Arbor, 1989, p. 68.
- | 7 | Citeret fra *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality* (red. Packer & Jordan), New York og London, 2001, p. 28.
- | 8 | Higgins henviser ikke eksplicit til kunstnerbøgerne i sit essay, men til readymades, happenings og environments (sidstnævnte betegnes i dag som »installationer« eller »installationskunst«). I 1966 har det formodentlig endnu været svært at kunne ænse kunstnerbogen som selvstændig kunstform. Retrospektivt betragtet forekommer det oplagt at tilføje kunstnerbogen som eksempel på denne *intermedia art*.
- | 9 | For en præsentation og analyse af Reuterswårds øvrige kunstnerbøger, se Leif Eriksson: »Artists' books – The Page as Alternative Space and Carl Fredrik Reuterswård« i: *Style is fraud*, Stockholm, 2004, pp. 326-363. Tak til Leif Eriksson for sine kommentarer til Reuterswård-delen af nærværende artikel.
- | 10 | Se bl.a. Carl Fredrik Reuterswård: »Essayer« i *Bonniers Litterära Magasin*, oktober 1961.
- | 11 | Spørgsmålstegn og udråbstegn.
- | 12 | Punktum, semikolon, komma, blanktegn, tankestreg, parentes, anførelsestegn og apostrof.
- | 13 | At titlen er fransk (og ikke svensk eller engelsk, dvs. Nobelpriset eller The Noble Prize) skyldes, vil jeg gætte på, at årbøgerne (indeholdende reportager fra prisuddelingen samt nobelpristagernes taler og deres biografiske oplysninger), hed *Les Prix Nobel*. En anden mulig forklaring er (som kunstneren og stifteren af *The Swedish Archive of Artists' Books* Leif Eriksson har foreslået mig) at Reuterswård »ville utnyttja Nobelstiftelsens internationella rykte och renommé; att spela dem ett spratt men också kunna räkna med uppmärksamhet för sitt verk även internationellt till exempel via Schwarz, Milano.«

