

AT STAMME PÅ ET ALFABET, SOM NÆPPE EKSISTEREDE ENDNU

Verbalt-visuelle værker i grænseområdet mellem poesien og kunstnerbogen

THOMAS HVID KROMANN

De litterære genrer udgør ikke historiske konstanter, men forandrer sig i kraft af den totalitet af værker, der konstituerer den enkelte genre, i dette tilfælde poesien. Grænserne presses indefra af nytilkomne værker, der være nye eller genopdagede, der insisterer på en let ændret eller endog radikalt anderledes måde at være værker på.¹ Det afgørende spørgsmål bliver så, hvorvidt dette eller hint værk placeres inden for (som en forskydning af grænserne) eller uden for (tilhørende en af de øvrige kunstarter) demarkationslinjerne.

Et eksempel: I forbindelse med Statens Kunstfonds årlige uddeling af økonomisk og kulturel kapital i 2008 kommenterede fire litteraturkritikere og litterater i Information valgene af de forfattere, der havde fået tildelt de prestigefyldte treårige arbejdslegater. En af de adspurgte, Weekendavisens anmelder Lars Bukdahl, udtalte: “Og hvis jeg virkelig skal pege på en nyhed, så er det, at man har besluttet sig for at anerkende Martin Larsens yderligtgående eksperimenter som et forfatterskab – for det er der mange traditionelle litterater, der ikke ville” (Sørensen 2008). Valget af Larsen blev af litteraturudvalget motiveret med forfatterens eksperimenter med konceptuelle strategier og med udfordringen af bogmediets grænser. De konceptuelle strategier gik på *Monogrammer*, et otte-bindes værk, hvor Larsen over 6000 sider havde genereret et slags potentielt danskerkatalog, i alt 2.360.000 ‘potentielle’ danskere, der ved navns nævnelse optræder i tilfældig orden, genereret ved at kombinere samtlige danske fornavne med de “frie” danske efternavne (navne båret af mere end 2000 personer).² Iblandet dette monstrøse katalog befinder der sig 165 små essayistiske sætninger på hver 165 tegn, der er spredt efter et tilfældighedsprincip inde mellem navnene. Den anden del af motiveringen, udfordringen af bogmediets grænser, var møntet på *Svanesøsonetterne*: En rigsarkivsæske med 60 sammenkrøllede stykker papir, halvt udkast til en mestersonet, halvt

notater og researchmateriale. *Svanesøsonetterne* rejser en række spørgsmål i forhold til værkets manglende stabilitet: Er der det samme indhold i samtlige æsker? Er indholdet komplet i den æske, jeg sidder med foran mig? Og hvad med manglen på rækkefølge siderne imellem? At læse er nødvendigvis materielt set at forandre, idet papirerne jo skal glattes ud. Og hvad med forbindelsen til den poesi, som værkets ophavsmand ikke formår at skabe? Er det poesi, når det kun bliver ved skitsen, idéen, anslaget? Eller har dette afbrudte og dermed på sæt og vis afsluttede work-in-progress i realiteten bevæget sig andetsteds hen? Anvendelsen af boksformatet peger over mod den brug af boksen, som man ser hos f.eks. fluxuskunstnere som George Maciunas og George Brecht i 1960'erne. Endvidere er *Svanesøsonetterne* beslægtet med forestillingen om, at dokumenter og idéer er fuldgyltige kunstværker, hvilket var dominerende i den konceptuelle kunst.

Kontekstualiseringen af et værk (ja, i det hele taget det at hævde, at "det her" er et "værk") sker ikke uafhængigt af værkets udsigelsesinstans (forfatteren), i dette tilfælde Martin Larsen, hvis position i det litterære felt er sanktioneret af centrale dele af den litterære institution, hvilket styrker disse "yderligtgående eksperimenter" position som værende, i hvert fald potentielt, 'litteratur' eller 'poesi'. *Svanesøsonetterne* og *Monogrammer* er om ikke typiske, så dog i deres eksperimentale tilgang symptomatiske for 00'erne og 10'erne, hvor dele af poesien bevæger sig i retning af genreopløsningen, andre kunstarter og/eller andre medier end bogmediet.

I denne artikel vil fokus være på værker, der, som *Svanesøsonetterne* og *Monogrammer*, befinder sig i et grænseområde mellem poesi på den ene side og kunstnerbøger på den anden. Værker, hvis primære materiale er verbalt, men hvor det ofte kombineres med forskellige former for visuelt materiale, ikke i en sideordning af materialet (et samarbejde, typisk en illustrering af en tekst), men som en konceptuel helhed, en fusion. Endvidere ser man i en del af disse værker, at selve bogmediet ikke er en transparent container, der på effektiv, dvs. stort set usynlig, vis formidler det skriftlige indhold til en given læser, men at bogmediet og bogtilrettelægningsindgangen indgår som en betydningsfuld og uadskillelig del af værket. Disse værker besidder, hvad jeg vil kalde, *et dobbelt statsborgerskab*.³ Et dobbelt tilhørsforhold i to ellers adskilte områder med forskelligartede institutionelle praksisser. Der er her ikke tale om et enten-eller, men om et både-og. At se bort fra det dobbelte statsborgerskab og kun betragte de pågældende værker inden for en litte-

rær kontekst, som 'poesi', er at skære en del af konteksten væk, hvilket ikke kun kan resultere i en forenklet analyse, men måske ligefrem i en fejlslæning af det pågældende værk.

Efter at have analyseret grænseområdet mellem poesien og kunstnerbøgerne vil jeg eksemplificere med visse værker i Per Højholts forfatterskab og se på, hvordan disse skriver sig ind i traditionen af hybride undtagelsestilfælde i dansk litteratur siden 1960'erne. Endelig vil jeg slutte af med nogle overvejelser omkring kunst- og litteraturinstitutionernes rolle i forhold til receptionen af sådanne hybride værker.

Poesien og kunstnerbøgerne

Grænseområdet mellem poesien og kunstnerbøgerne opstår i midten af 1960'erne, samtidig med at kunstnerbøgerne værk for værk former en ny type kunstnerisk praksis. Kunstnerbøgerne, den danske pendant til den engelske betegnelse *artist's book*, er et visuelt, nogle gang verbalt-visuelt værk, der anvender bogmediet, og af og til tillige udfordrer dets grænser, ikke i en repræsentation af kunst, men i en materialisation som kunst. Et kunstværk i bogform. Anne Møeglin-Delcroix, en af de førende specialister inden for dette felt, har peget på 1962 som et centralt år, idet der her, uafhængigt af hinanden, udkom fire vigtige kunstnerbøger af amerikanske Ed Ruscha, franske Ben Vautier, schweizisk-rumænske Daniel Spoerri og schweiziske Dieter Roth. Værker, der udstak vidt forskellige veje for kunstnerbøger: konceptuelle strategier, fluxus og pop.⁴

I de tværfaglige 1960'ere herskede der inden for kunsten en vidt-dreven non-specialisering. I Danmark var denne lokaliseret omkring de forskellige fraktioner af tresseravantgarden, dvs. Den Eksperimenterende Kunstkole og de mere løseligt organiserede fluxuskunstnere. Ordet 'kunstner' i 'kunstnerbog' er derfor principielt non-specialiseret, selvom de fleste kunstnerbøger i dag skabes inden for billedkunstens verden – her udgør kunstnerbøgerne en permanent udfordring i forhold til værkkategorien og i forhold til institutionernes udstillingspraksis. Men i 1960'erne ser man, hvordan forfattere som Hans-Jørgen Nielsen og Per Kirkeby, der var både maler og digter, arbejdede med formatet, uden at de har været klar over, at der var tale om en kunstnerbog, idet termen (*artists' books*) først dukkede op i begyndelsen af 1970'erne. Om end bogmediet ikke var mere privilegeret end de øvrige medier, så viser resultater som Nielsens hvidhedsobjekt

vedr. visse foreteelser (1967), at man havde at gøre med en anden værk- og materialetænkning.

Forsøgene fra teoretisk og kunstnerisk hold på at give en utvetydig definition af kunstnerbogen har været lige så talrige som forgæves – de spænder fra helt håndfaste, bibliografiske definitioner, hvor det er centralt, at bogen materielt set er en almindelig, masseproduceret bog i et minimumsoplag på 100 eksemplarer, til en ekstremt inklusiv position, hvor det at kalde et artefakt for en kunstnerbog prompte gør det til en kunstnerbog (et synspunkt man mestendels finder fremsat hos kunstnere).⁵ Hvor førstnævnte position bl.a. udelukker mange væsentlige værker, herunder bearbejdnings af bogmediet, unikabøger og bøger i små oplag, så slører sidstnævnte talehandling for, hvad der egentlig er tale om. Med den forskningslitteratur, der er opstået siden midten af 1990'erne⁶ og nyere, væsentlige bidrag af bl.a. Betty Bright, Leszek Brogowski og Anne Mœglin-Delcroix, er fænomenet *artists' books* relativt velbeskrevet fra teoretisk og historisk hold.⁷

Poesien, derimod, lader sig med sin lange forhistorie og sit utal af former, ikke definere præcist.⁸ Kendetegn for poesien er bl.a. vigtigheden af rytme, metrik, pauseringer (bl.a. enjambementet), visualitet og typografi samt en betydelig mere kompakt, hermetisk og/eller metareferentiell form end andre sproglige former. En præcis og tidløs definition vil være flankeret af alt for mange undtagelser fra reglen (poesi kan jo også være en arytmsk, visuelt ordinær, letlæst tekst sat op som prosa), hvorimod en facetteret definition, der tager højde for variationer over tid, ville være encyklopædisk anlagt. I introduktionen til *The Lyric Theory Reader* (2014) nævnes mulige karakteristika såsom “an utterance in the first person, an expression of personal feeling”, “[foregrounding] the musicality of language by appeal to the ear or to the eye” (Jackson & Prins 2014, 1), samt at teksten er kort og i opposition til regulære narrativer. Men redaktørerne, Virginia Jackson og Yopie Prins, konkluderer at “a resistance to definition may be the best basis for definition of the lyric – and of poetry – we currently have” (ibid. 2). Som arbejdsredskab er en pragmatisk forestilling, som litteraten Per Stounbjerg har formuleret den, om genrer og herunder poesien som “prototypiske forventninger på specifikke tidspunkter” og anvendelsen af “en historisk tilgang til genrer som dynamiske systemer af normer og forventninger” mere brugbar (Stounbjerg 2012, 135 og 137).

Poesien er så langt fra en truet litterær genre. Antallet af solgte digtsamlinger er ikke det eneste parameter, der er afgørende. Poesien har en ekspansiv, ja nærmest invasiv, natur. Siden Gutenbergs opfindelse af den stabile og masseproducerede bog har poesien knyttet sig til de trykte medier, ikke mindst bogmediet, der stadigvæk udgør den dominerende værkinkarnation, men poesien finder også sted på f.eks. hjemmesider, blogs og alskens sociale medier, der flugter godt med poesiers ofte korte og prægnante sproglige karakter.⁹

Hverken i sekundærlitteraturen om kunstnerbøgerne eller poesien er dette krydsfelt mellem disse to beskrevet, men i sit hovedværk om kunstnerbøgernes æstetik, *Esthétique du livre d'artiste* (1997/2012), inkluderer Anne Mœglin-Delcroix stedvist krydsfeltet mellem digtningen (fortrinsvist den konkrete poesi) og kunstnerbøgerne i 1960'erne. Der var ikke kun tale om, at man skiftede lejr, som den belgiske poet Marcel Broodthaers gjorde, da han i 1963 lod et parti af sin usolgte digtsamling *Pense-Bête* beklæde med gips og dermed skabte et ulæseligt bogobjekt, hvorefter han forlod litteraturen til fordel for kunstnerbøgerne og kunsten. En del konkretpoeter udvidede konkretpoesiers projekt til også at omfatte bogmediet, hvilket den schweiziske konkretpoesi-godfather, Eugen Gomringer, kaldte en videreførelse "in der objekthafte form des buches" (Yngborn 2007, 207).¹⁰ Men som Mœglin-Delcroix også understreger, så er den konkrete poesi i det store og hele en litterær bevægelse. Det er arbejdet med sproget, der er det centrale, der er knyttet til litteraturen (men ikke nødvendigvis til bogen). Den konkrete poesi er en bogsidens poesi, ikke en bogmediets. Den konkrete poesis fokus er ikke tiden, men fladen, bogens enkelte side. Derfor er nogle af de konkretpoetiske hovedværker antologierne, dvs. opsamlingen af enkelttekster såsom Emmett Williams' *An Anthology of Concrete Poetry* (1967), og konkretpoesiers oplagte videreførelse er ikke bogens rum, men derimod andre flader f.eks. bannere eller plakater. Marcel Broodthaers arbejdede inden for samme felt, men anvendte kunstnerbogen i bevægelsen fra *tekstlinier* til *tekstflader*.¹¹ Broodthaers forvandlede Stéphane Mallarmés *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1887) til sit eget værk ved at erstatte linjerne i værket med sorte bjælker på samme størrelse og udskifte ordet "poème" på titelbladet med ordet "image". På den ene side forlader Broodthaers poesien og forvandler den til en grafisk form, på den anden side er det-

te værk utænkeligt uden poesien, idet der nødvendigvis refereres til den Mallarméske skriftæstetik.

Men hvorfor kun poesien, kunne man spørge? Er der ikke snarere tale om et ægteskab mellem litteraturen og kunstnerbogen? Fortrinsvist nej, vil jeg hævde. Hvor f.eks. romanen som genre (principielt) kan inkludere hvad som helst, så er poesiers force – vil jeg hævde – at den kan være eller udgøre hvad som helst. En bid tekst kan aldrig være en roman, hvorimod poesien kan være repræsenteret af et lillebitte stykke poesi. Poesiers visualitet flygter endvidere som nævnt fortræffeligt med kunstnerbogens ditto.¹² Dermed dog ikke sagt, at kun poesien er en mulighed i kunstnerbøgenes dobbelte statsborgerskab, den er derimod den primære.¹³

Udkast til en skala mellem poesien og kunstnerbøgerne

Mit bud på en skala mellem poesien på den ene side og kunstnerbogen på den anden, ser således ud:¹⁴

1. Digtsamling
2. Digtsamling med vedlagt materiale og/eller illustreret og/eller i et ukonventionelt format eller materiale
3. Dobbelt statsborgerskab: poesi og kunstnerbog
4. Kunstnerbog – verbi-visuel
5. Kunstnerbog (rent visuel)

Det skulle være relativt uproblematisk at skelne en ordinær digtsamling (kategori 1) fra en udvidet version af samme (kategori 2) og tilsvarende med den rent visuelle kunstnerbog (kategori 5) i forhold til den verbi-visuelle (kategori 4). Vanskelighederne opstår i kategori 3s respektive forbindelser til kategori 2 og 4. Et eksempel: Er Naja Marie Aidts *Bal-laden om Bianca* (2002) en illustreret digtsamling, selvom værkets egen genrebetegnelse er “tekst”, og selvom der eksisterer et asymmetrisk forhold mellem billederne og teksten (der med få undtagelser er digte)? Eller er der tværtimod tale om en kunstnerbog, selvom rollefordelingen er klar (tekst: Naja Marie Aidt, grafik og fotos: Kim Lykke), og selvom digtene, grafisk og på grund af deres asymmetriske karakter, kan isoleres og trykkes andre steder? For mig at se er det en illustreret digtsamling. Aidt komplicerer tingene yderligere ved at ‘versionere’ bogen, da den opsamles i de samlede

digte fra 2009: Det nye, uniforme look har naturligt nok konsekvenser for bogen, der hverken optrykkes i faksimile, nedskaleres eller isolerer teksten. På original vis 'remixer' Aidt bogen ved bl.a. at ændre på rækkefølgen af fotografier samt udskifte nogle af dem.¹⁵ Den opsamlede bog er en ny bog, der dog også, vil jeg hævde, er en illustreret digtsamling.

Som regel er der kun én ophavsmand til værker i dette grænseområde. Når to repræsentanter fra forskellige faggrupper, typisk en forfatter og en billedkunstner, arbejder sammen, så opstår der normalt et illustreret værk (mixed media, ikke intermedia). Man formår eller ønsker ikke at fusionere virkemidlerne, men sideordner dem, ofte på separate sider.

I kategori 3, værker i grænseområdet mellem poesien og kunstnerbøgerne, er særligt tre strategier centrale: a) Bogen som materielt objekt, dvs. en overskridelse af bogmediets almindelige materielle rammer som en del af værkets konceptuelle helhed, hvilket man ser i Martin Larsens *Svanesøsonetterne*, b) Værket som en udfoldelse af en konceptuel strategi som i f.eks. Lili W. Hurs *I multiverset er demokratiet enevælde* (2007), c) Skriften som tekstflade, dvs. en bevægelse fra skrift som neutralt kommunikationsmiddel til skriften som konkret, grafisk fænomen, som man ser det hos Marcel Broodthaers eller i norske Monica Aasprongs *Soldatmarkedet* (2003). Der findes et utal af kunstnerbøger, der arbejder inden for disse registre. Centralt er det dog, at det verbale materiale ikke kun har en poetisk karakter, men at det står i et, i sagens natur nødvendigvis reflektivt og bearbejdende, forhold til poesien som genre.

Hvordan kategoriserer man bøger? Man må forestille sig, at man pakker sit bibliotek ud og atter skal sortere sine værker. Visuelle valg såsom højde eller bogryggens farve er noget rod, der foregiver ikke at være det, men udadtil tilstræber en minimalistisk eller Feng Shui-agtig ro. Idiosynkratiske valg såsom datoen for købet, læst/ikke-læst etc. siger mere om ejermanden end om bøgerne. Første kasse er åbnet. De fleste af værkerne er almindelige bøger, der falder i letgenkendelige genrer, og de sættes alfabetisk op i de respektive kategorier, inddelt efter forfatterens efternavn. Selv de mest litterære af Roland Barthes' værker, som bl.a. *L'empire des signes* og *Roland Barthes par Roland Barthes* (hvis *blik* har ligheder med Italo Calvino's roman *Palomar*, de kunne i og for sig godt stå sammen, tænker man), bliver placeret under faglitteratur, hvorimod Georges Perecs tekster om det infra-ordinære, de hverdagssociologiske udkast i *Espèces d'espaces* og de

nøgternt-registrerende notater fra cafébordet på Place Saint-Sulpice *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, efter nogen overvejelser bliver placeret under skønlitteraturen. Men til sidst pakkes kasserne med undtagelsesværker ud. Hvor placerer vi *Svanesøsonetterne* henne? Værket kunne stå ved siden af Martin Larsens debutdigtsamling *Det stof alting er gjort af* (2001), men det minder qua sin usædvanlige materialekarakter (rigsarkivæsken) og konceptuelle karakter om helt andre værker, hvorfor man (jeg) placerer det i en bunke forbeholdt kunstnerbøger og bogobjekter, hvor Morten Søndergaards *Ordapotek* (2010), Mogens Otto Nielsens unikaværk *Bog med objekter* (1990), Henrik Haves sløjfeindbundne materialeophobninger *Sun after Lunch* (1971) og *Pferde* (1972) befinder sig. Men reolsystemet kan ikke rumme de fleste af disse artefakter, nogle er som *Svanesøsonetterne* for brede, andre som *Bog med objekter* for skrøbelige.

Den skotske litterat Alastair Fowler har anvendt Ludwig Wittgensteins begreb om familieligheder som redskab til at kategorisere genrer. En pragmatisk og fleksibel metode, hvorved man undgår at operere med essentialistiske kategorier, samtidig med at man ikke per se afviser, at der findes kategorier (Fowler 2009).¹⁶ Begrebet "familieligheder" er som begreb ikke uproblematisk, idet denne lighedssøgen kan sløre de ganske store forskelle, der måtte eksistere i den papirbaserede familie.¹⁷ Modsat familiedømmer, der hænger sammen med blodets bånd, besidder disse bøger og objekter ikke en uafviselig forbindelse, men skal skabes løbende fra værk til værk: Hvad er et givent værks 'indhold' – hvilken rolle spiller teksten i forhold til det visuelle materiale, hvilke rolle spiller valget af materialer?

Det væsentlige for Fowler er ikke kategoriseringen i sig selv, men derimod at "man identificerer genren for at kunne fortolke værket" (ibid. 41). At orientere sig efter familieligheder kan betyde, at man opdager, at beslægtede værker befinder sig uden for det litterære felt og måske kan være et væsentligt aspekt at inddrage i en læsning af værket. Forfatterens intention med værket er ikke afgørende for, om værket befinder sig i grænseområdet. Som vi skal se hos Per Højholt, kan man godt være ophavsmand til et værk, der befinder sig i dette grænseområde, uden at man nødvendigvis er velorienteret i forhold til det specifikke felt. Mange veje fra forskellige udgangspunkter kan føre til parallelle eksperimenter. Højholts værker opstår i forlængelse af 1960'ernes tværstetiske opbrud, et opbrud, der var tæt kædet sammen med opkomsten af kunstnerbøgerne.

Højholt som eksempel

Spørgsmålet er, om alle værkerne i Højholts skriftpraksis helt og holdent tilhører dette forfatterskab, eller om der er et eller flere af værkerne, der har et dobbelt statsborgerskab, selvom receptionen i langt overvejende grad har været rent litterær? Højholts poesi går fra debuten *Hesten og solen* i 1949 over *Poetens hoved* (1963) og *Turbo* (1968) og frem til bind 9, 10 og 11 i Praksis-serien, *Det gentagnes musik* (1989), *Manøvrer* (1993) og *Lynskud* (1995). Uagtet den udvikling, herunder en demontering af metaforen, der finder sted gennem årene, er her entydigt tale om poesi, der for langt størstedelens vedkommende uproblematisk lod sig opsamle i Højholts *Samlede digte* (2005). Men der er enkelte værker, der adskiller sig fra de øvrige. Spørgsmålet er, om det er værker, der befinder sig i grænseområdet mellem poesien og kunstnerbogen (kategori 3) – eller om det blot er digtsamlinger i et andet udstyr og/eller med en indholdsside, der adskiller dem fra almindelig poesi, uden at poesiens grænser overskrides (kategori 2)?

For mig at se udgiver Højholt tre indbyrdes ret forskellige digtsamlinger, der befinder sig i sidstnævnte kategori, nemlig *Provinser* (1964), *Min hånd 66* (1966) og *Punkter* (1971). *Provinser* (1964) er en illustreret digtsamling (14 x 20 cm) med genrebetegnelsen “digte og fotografier”. Bogen indeholder elleve digte og elleve sort-hvide fotografier (et af de få offentligtgjorte forsøg fra Højholts side, der ikke er skrift). *Provinser* indledes med et digt og afsluttes med et fotografi, men hovedparten af bogen består af ti opslag, hvor digtene i ni ud af ti tilfælde er placeret recto og fotografierne verso. Værkets genrebetegnelse og modstillingen af de to kunstarter på hver sin side af opslaget indikerer, at digte og fotografier er ligestillede og indgår i en “korrespondance”, hvilket også er titlen på et af digtene i bogen. Derfor ville det fra et boghistorisk perspektiv være nødvendigt at optrykke *Provinser* i faksimile, såfremt værket skulle genudgives. Dette skete ikke i de samlede digte fra 2005, hvor Højholt, der døde i 2004, ikke havde kontrollen med værket. Men det skete heller ikke i den af Asger Schnack redigerede, men af forfatteren selv godkendte, *Digte 1963-79* (1982), hvor fem af de elleve digte fra *Provinser* er optrykt. Dette tyder på, at værket fra forfatterens side er tænkt som et *illustreret værk* med et klart hierarkisk forhold mellem forfatterens tekst og amatørfotografens billeder, fremfor en konceptuel helhed, hvilket modstillingen bekræfter: på den ene side skabes en korrespondance, på den anden side (og væsentligere, for

mig at se) isoleres de respektive udtryk.¹⁸ *Min hånd 66* (19,7 x 19,7 cm) adskiller sig udelukkende fra ordinære digtsamlinger ved at inkludere en vinylplade med oplæsning. Et tredje og sidste værk i samme kategori er *Punkter* (1971). Digtene er skrevet med skrivemaskine med hvid skrift på gennemsigtige stykker plastic i formatet 20 x 8 cm og holdes sammen med to metalringe. Forfatteren betegnede i et tv-program fra 1970'erne *Punkter* som "Danmarks reneste bog", eftersom den kunne tørres af med en våd klud. Men oplevelsen er langt fra ren, snarere mudret: Her sker en underliggørelse af læseprocessen, idet rummet bag skriften er synligt. Bogstaverne flyder sammen, når flere plasticsider ligger oven på hinanden, hvorved der skabes en palimpsest. Der er grundet metalringene ingen rækkefølge på digtene og værkets titel, forfatter og forlag oplyses kun på papkassetten, ikke på de trykte ark. Ikke desto mindre er der tale om en digtsamling, bare i et andet og utraditionelt udstyr. Det er digtsamlingens normer, der leges med, ikke et nyt område, der udforskes.

I hybride værker som disse udgør bogens materialer og tilrettelægning en central betydningskomponent, der forsvinder og/eller homogeniseres i de samlede digtes ensartede format og typografi. Dette sker ikke mindst i tilfældet *Punkter* i en sådan lemlæstende grad, at man bør spørge, om det ikke reelt er en *versionering* af værket, der optræder i de samlede digte? Kunstnerbøger er det imidlertid ikke, trods alt ekstraudstyr og ukonventionelle formater og materialer, der forstyrrer den vante "transparente" oplevelse af bogmediet og peger på bogen som fysisk objekt. *Provinser*, *Min hånd 66* og *Punkter* er at betragte som digtsamlinger. På trods af at teksten ud fra et boghistorisk og editionsfilologisk synspunkt kan være problematisk, så lader skriften sig rent faktisk isolere i de førnævnte tre værkers tilfælde. Anderledes forholder det sig med to andre af Højholts værker. I *Digte 1963-79* (1982) angives det af udgiveren Asger Schnack, at både "digtet" *+1* og "collagen" *Volumen* var udeladt "af praktiske grunde" (Højholt 1982, 142). Man kan argumentere for, at det ikke kun er "af praktiske grunde", at det har været umuligt at genoptrykke disse to værker i Schnacks digtudvalg, men at disse to værker adskiller sig radikalt fra de øvrige, fordi de befinder sig i et grænseområde.

+1 udkommer i 1969 og bærer ingen genrebetegnelse. Værket (21,5 x 29,7 cm) er fem millimeter bredere end A4-formatet, men ellers kunne værket godt ligne ark, der lige var trukket op af skrivemaskinen og sam-

let i et sort chartek uden andre oplysninger end det lille "+1" i nederste højre hjørne. Værket er da også, som kolofonen angiver, sat af Højholt og reproduceret direkte efter manuskriptet. Inkluderingen af +1 i Højholts samlede digte betyder, at den oprindelige skrivemaskinesats beholdes, om end ikke i faksimile, men nedfotograferet, hvorved associationen til den konkrete praksis, de konkrete ark, selvsagt går tabt. Skrivemaskineæstetikken kan betragtes som ren pragmatik: nogle af tekstskulpturerne lader sig vanskeligt eller slet ikke sætte op på et trykkeri, men er et direkte resultat af skrivemaskineteknologien, der muliggør at flere taster kan slås på samme sted og derved fusionerer to eller flere bogstaver, der former et tegn uden fast betydning, på samme måde som bogstaverne samlet set kan danne skulpturelle former – visuel poesi – når bogstaver og grafisk form bliver ét. Men anvendelsen af skrivemaskinen til ikke kun at udfærdige værkets manuskript, men også til at gestalte dets endelige grafiske udtryk, er et æstetisk valg, der kan observeres en del steder i Danmark på det tidspunkt og knytter sig til det eksperimentelle, det midlertidige, nybruddet.¹⁹ +1 er beslægtet med den konkrete poesi, der på udgivelsestidspunktet for værket var passé, kun en lille håndfuld år efter at konkretpoeter som Hans-Jørgen Nielsen havde proklameret konkretpoesiens gloriøse fremtid. Forsinket, nuvel, men mere original, mere dansk og, i sagens natur, mere højholtsk end Niensens afpersonaliserede og mekaniske tekstproduktion, der i begyndelsen var uløseligt knyttet til den tyske og brasilianske konkretpoesi.²⁰ +1 er dog ikke en digtsamling, en samling af enkeltstående konkretpoemer, men en kunstnerbog i grænseområdet, hvor tekstskulpturerne og tekstpermutationerne har digteriske kvaliteter, men hvor der ikke er tale om poesi som sådan – jo vist, teksten *kan* læses som poesi, men denne kontekst skabes i kraft af ophavsmandens profession og tidligere udgivelser. Havde en billedkunstner, f.eks. Peter Louis-Jensen, skabt dette værk, ville det næppe blive læst som en digtsamling. Værket falder i to sektioner. Første afsnit (side 1-6) består af hhv. forskellige typer tekstskulpturer, hhv. permutationer, begge dele tager udgangspunkt i sætningen: "solen se dens vældige horn mælken fryser i sin karton". Anden sektion hedder "+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1" og består af 12 ord i bredden og 12 linjer i alt. Sektionen strækker sig fra side 7 til side 16 plus en til, nemlig indersiden af omslaget, der inddrages som en del af teksten. En læsning af et værk som +1 kræver en mere indgående gennemgang, end der er plads til her.

Værket kan både læses en art formalistisk strækmarch (Bukdahl 2004) og som en tekst, et åbent værk, hvis indholdsside skal læses frem på baggrund af værkets strukturelle fremtræden (Ørum 2003).²¹ Det formalistiske aspekt understreges i øvrigt af de forarbejder til bogen som Det Kongelige Bibliotek ligger inde med og som er blevet tilgængeliggjort i digital form.²²

Det andet værk i grænseområdet er *Volumen*, der udkommer i 1974. I denne tumultariske billed- og tekstkollage er ingen genrebetegnelse angivet. *Volumen* er *ikke* taget med i de samlede digte, hvilket Jens Smærup Sørensen i sit efterskrift forklarer med at "skriften i denne 'destruktion' af en collagesamling som regel blot udgør en del af billedelementerne, og hvor den her og der alligevel optræder mere selvstændigt og ligner digte, er de af forfatteren også anbragt i senere udgivelser" (Smærup Sørensen 2005, 65).²³

Volumen er et verbalt-visuelt værk på 192 upaginerede sider i formatet 24 x 22 cm. Ikke et kombinationsværk eller et illustreret værk, hvor digt og visuelt materiale supplerer hinanden, men en helhed, om end ikke en harmonisk en af slagsen. Det visuelle materiale består af approprieret materiale fra bl.a. reklamer og modemagasiner (amerikanske *Life* og franske *Vogue*), men også mere dokumentarisk materiale fra aviser og magasiner (tyske *Stern* m.fl.). Dertil kommer nyproduceret fotografisk materiale med to genkommende motiver: Højholt, der har et æg i munden (seksten sider) og rugbrødsskiver med udstansede huller, der ligner terningeøjne (syv sider). Bogen indeholder forskellige typer skrift: skrivemaskineskrift, afgnidningsbogstaver og andre trykte typer i varierende størrelser, hvortil kommer håndskrift. Skriften er organiseret på forskellig vis, både som selvstændig skrift på en side, men som oftest i sammenstød med det visuelle materiale. *Volumen* bliver i sekundærlitteraturen ofte betegnet som en collage, men der er ikke kun tale om at forskellige typer materiale sættes sammen, ofte bearbejder Højholt det visuelle materiale med skrivemaskinen, f.eks. på siden, hvor en kvinde, hvis krop er delvist beskåret, bærer en hvid kjole, hvis mønster består af fortløbende skrift. Skriftens uforstyrrede forløb brydes, dens visuelle dimensioner udvides, samtidig med at billedernes udsagn forstyrres, besværetes med skrift. En slagmark for værkets betydning og for grænserne for betydningsdannelse som helhed.

Værkets titel, *Volumen*, kan læses som en henvisning til en elementær rumgeometrisk størrelse (mål for udstrækningen af et rumligt lege-

me), men også, jf. værket's polysproglige karakter, som det engelske ord "volume", et bind af et værk. En anden bibetydning er "lydstyrke", hvor værket så at sige *feedback* og skaber den støj og/eller den flertydighed i kommunikationen, der kaldes (god) kunst. Selv har Højholt endvidere peget på "konnotationer til konvolut, revolte, revolver, volte plus de mere maskinelle i forbindelse med motorer osv. Nyere betydninger er begyndt at indfinde sig uden at jeg dog tør tage æren" (Højholt 2003, 78). Med andre ord: en intenderet flertydighed.

I Højholt-receptionen fylder *Volumen* meget lidt, hvis den da overhovedet bliver nævnt, idet man med et ensidigt *skriftfokus* har for lidt at læse her. *Volumen* er fraværende i monografier som Egebak (1974), Jørgensen (1986), Bøggild (2004, red.), Madsen (2004), Kjerkegaard (2009) og Høgh (2012). Der findes imidlertid ganske få undtagelser fra reglen, nemlig *Poetens praksis, PERspektiveret* (2003), hvis fokus ligger på de visuelle spor i Højholts forfatterskab. Her udnævner antologiens redaktør, Carsten Puggaard, med god grund *Volumen*, som Puggaard kalder for "bogobjektet" og en "bastardbog" (Puggaard 2003, 23), til et hovedværk blandt de værker, der benytter sig af fotografi. Egentlige værkanalyser af *Volumen* findes mig bekendt kun i henholdsvis Hugo Hørlych Karlsens *Udbrud. Afsøgninger i litteratur og samfund 1968-1977* (1977) og i Steffen Hejlskov Larsens artikel i *Natur retur. En bog om Per Højholts forfatterskab* (1984). Hos Karlsen ligger fokus på værket's *détournement*²⁴ af reklameverdenens glittede og forførende sprog: *Volumen* som verbi-visuelt modsprog. Værket forbindes dog ikke med Højholts øvrige forfatterskab eller med tilsvarende bogeksperimenter fra perioden. Hos Steffen Hejlskov Larsen handler det mere generelt om, hvordan betydning skabes. Over 14 sider forsøger han at skabe systematik i værket's temaer, men det er værd at bemærke, at også Hejlskov Larsens analytiske tilgang er litterær. I den analytiske omgang med denne "krydsning mellem kunst og litteratur" (Larsen 1984, 120) betragter Hejlskov Larsen "alle forhåndenværende begreber" som værende "ubrugelige" (ibid.), uden at Hejlskov Larsen overvejer at anvende en mere interdisciplinær tilgang til dette tværæstetiske værk. Analysen er primært tematisk anlagt, og det er sigende, at den eneste reference, der gives (og prompte afvises), er Apollinaires *Calligrammes* (1918), ikke tresserværker eller værker, der eksperimenterer med hele værk- og bogformatet.

I essayet “Et syns skyld”, trykt første gang tyve år efter udgivelsen af *Volumen*,²⁵ beskriver Højholt de anstrengelser, der lå bag, med fokus på de tekniske aspekter snarere end de tematisk-intentionelle. Højholts berømte dictum om, at forfatterens sved er læseren uvedkommende, gælder tydeligvis ikke denne “kollektive indsats”, der inkluderede samarbejde med fotografen Poul Ib Henriksen, bogtrykkerne Finn Broløs og Per Kristensen m.fl. Arbejdet beskrives i detaljer i dette essay. Statens Kunstfond giver økonomisk mulighed for “anskaffelse af dyrt importerede afgnidningsbogstaver, lysbord, stempler, knive og alskens grej, som en digter ikke behøver betjene sig af” (Højholt 2003, 76). “Som en digter ikke behøver at betjene sig af”, skriver Højholt, men det gør han jo rent faktisk, benytter sig af udstyret. Agerer Højholt ikke længere digter, eller er det værket, der skal placeres andetsteds? I essayet funderer Højholt over bogens reception, der er rent *litterær*, på trods af at bogen tydeligvis er noget andet og mere: *Volumen* er “en skifting, et mislykket væsen, som ophavsmanden holder meget af, men det er han ret ene om, litterært set.” (ibid. 78) Igen betones det, at det er noget andet, noget ikke-litterært. Højholt beskriver *Volumen* som “lidt af et kors for anmelderne” og opdager siden hen, at han finder værket

på reoler de særeste og mest ulitterære steder og andre steder, men det er desværre et gennemgående træk, at folk ikke rigtig ved, hvad de skal stille op med den. Litteratur i gængs forstand er det ikke, ej heller billedkunst eller kollage, den roder mellem genrene. Selv havde jeg tit under arbejdet med den en fornemmelse af at stamme på et alfabet, som næppe eksisterede endnu. (ibid.)

At stamme på et alfabet, som næppe eksisterer endnu, er en ret præcis beskrivelse. I begyndelsen af 1970'erne, hvor *Volumen* langsomt, side for side, så dagens lys, havde kunstnerbøger eksisteret som kunstnerisk praksis i et lille årti, men det var først i 1970'erne at selve begrebet artists' books dukkede op i forbindelse med de første, meget tidlige, udstillinger af kunstnerbøger.²⁶ Samtidig opstod også de første forsøg på at analysere kunstnerbøger, hvilket skulle udvikle sig til en mere substantiel forskning tyve år senere. Højholts stammen resulterede ikke i, at han var med til at opfinde og mestre et nyt sprog. Han forlod grænseområdet og vendte

tilbage til det velkendte poetiske reservat: tre år senere indledte han praksisserien med udgivelsen af digtsamlingen *Revolver* (1977) i det uniforme grafiske udstyr, lige så prunkløst som elegant, der imidlertid kun blev hjemsted for skriften, ikke for tværæstetiske eksperimenter. I den henseende er *Volumen* et ægte tresserværk, en sidste kulmination på periodens tværæstetiske bestræbelser. Højholts tydelige position som forfatter og digter, hans *poesition* så at sige, har indtil videre sat præmisserne, som man ser det hos Karlsen og Hejlskov Larsen, men også hos Puggaard, for analysen og kontekstualiseringen af værket.

Højholts lille artikel "Status i Exil" fra tidsskriftet *Exil* nr. 4, 1971 er interessant i denne forbindelse. På den ene side kan artiklen læses som en skildring af +1 og det igangværende projekt *Volumen* som eksempler på en bevægelse fra tekstlinjer til tekstflader, der udgør en "digressiv" læsning, der er "afvigende, springende, retningsløs, dvs. åben overfor alternative retninger" (Højholt 1971, 71), og hvor skriften forvandles til ideogrammer. På den anden side afskriver Højholt dem som reduktioner, der "meget sjældent (jeg mener: aldrig) rummer udsagn, som ordinær syntaktisk tegngivning ikke kan præstere" (ibid. 72). Dog tilføjer han: "Alligevel kan man ikke se helt bort fra at dette kan skyldes dårligt arbejde fra forfatterens side, dårlig arbejdsmoral, ilde defineret udgangspunkt etc." (ibid.). Med andre ord: eksperimentet må sgu prøves af! Resultatet udkommer tre år senere i form af *Volumen*, hvorimod internaliseringen af erfaringerne inden for rammerne af et almindeligt skriftsprog kommer med *Revolver* i 1977. Overgangen er så genbrugt af ganske få tekster fra *Volumen*, bl.a. "Paraplyerne under jorden", der trykkes igen i *Revolver* og første tekst i "Stereotypier", der trykkes i *Groteskens område*. Måske anser Højholt *Volumen* for en form for frugtbar fejlen, et eksperiment, der er frugtesløst at fortsætte, men som omvendt giver frugtbare erfaringer?²⁷ Det tyder det på.

Volumen er beslægtet med et værk som skrift-fotografi-kollagen *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects* (1967), et værk som den canadiske medieteoriker Marshall McLuhan udgav i samarbejde med grafikereren Quentin Fiore, om end Højholt ikke er didaktisk og propaganderende og sloganistisk, men mediekritisk. Andre paralleller fra 1960'erne er to af den svenske kunstner Åke Hodells kunstnerbøger, nemlig *U.S.S. Pacific Ocean* (1968) og *Mr. Nixon's Dreams* (1970), selv om *Volumen* ikke besidder den klare narrative struktur eller de samme tydelige polemiske-politi-

ske ansatser. Samme familie, trods indbyrdes forskelle, men alle er værker, der benytter sig af approprieret fotografisk materiale fra massemedierne og détournerer det mere eller mindre kritisk.

Højholt-forskningen har haft et beskedent fokus på denne digters placering i samtiden, som Højholt var en ubestridelig del af, institutionelt og litterært-kunstnerisk set.²⁸ Nok var Højholt enestående, men alene stod han ikke. Frem for at man ser på *+1* og *Volumen* som undtagelsesværker i Højholts forfatterskab og i dansk litteratur i øvrigt, bør værkerne anskues som en del af en broget familie i grænseområdet mellem poesien og kunstnerbøgerne. Allerede i 2002 var *Volumen* at finde på en inventarliste over kunstnerbøger på Statens Museum for Kunsts samling. Listen inkluderer flere værker fra grænseområdet (herunder Hans-Jørgen Nielsen og Vagn Steen), og mit bud er, eftersom man ikke har haft et præcist begreb om kunstnerbogen og kunstnerbogens tradition i Danmark, at man bevidst eller ubevidst har opereret efter Wittgensteins idé om familielighederne (Liljanto 2002). *Volumen* var tydeligvis i familie med de øvrige værker i samlingen.²⁹

Tværæstetiske og institutionelle praksisser

I 2013 indgik *Volumen* i *Danske kunstnerbøger* (2013), hvor også andre 'litterære' eller 'digteriske' værker indgår i. I forbindelse med arbejdet med at indsamle og kategorisere materialet til denne udgivelse, var det fra starten klart for redaktørerne, herunder denne artikels forfatter, at det var nødvendigt at inkludere værker, der umiddelbart blev kategoriseret som litterære. Men 1960'ernes eksperimentatorer så stort på den slags grænsebomme mellem kunstarter og netop genreoverskridelsen er forudsætningen for dette grænseområde. Som påvist i min ph.d.-afhandling fra 2009, så kan man iagttage, hvordan mange af 1960'ernes trykte værker, der er funderet i en transnational og tværæstetisk modus, med tiden bliver en del af litteraturhistorien og resultatet bliver en reduktion, som måske nok er nødvendig (kompleksitetsreduktion), men samtidig risikerer at blive en forvrængning (reduktion): fra det tværæstetiske til det litterære og fra det transnationale til det nationale. Denne tendens gælder også værkerne fra grænseområdet. Man kan nævne Klaus Rifbjergs *Boi-i-ng 64!* (1964), Vagn Steens *Skriv selv* (1964), Hans-Jørgen Niensens *vedr. visse foreteelser* (1967), Per Kirkebys blå trilogi³⁰ (1965-1969), Robert Corydons *Calligrapoetica* (1968) og Henrik

Haves *Sun after Lunch* (1971) som værker, der på forskellig vis placerer sig i dette grænseområde.³¹ I forhold til de tre strategier, der er særlig prægnante i grænseområdet, så er alle tre typer repræsenterede: bogen som materielt objekt (Have, Steen, Kirkeby, Nielsen), som konceptuel strategi (Steen, Kirkeby, Nielsen) og skriften som tekstflade (Corydon, Højholt).

Eftersom det tværestetiske element er helt centralt for tilsynekomsten af værker i grænseområdet, kan det ikke undre, at man i 1970'erne og 1980'erne har en temmelig begrænset mængde værker, der blander poesien og kunstnerbøgerne. Kunstnerbøgerne blev i disse to årtier primært lavet af billedkunstnere, og det verbale materiale var sjældent af poetisk karakter.

Efter 2000 kan man se, hvordan en ny interesse for det 20. århundredes avantgarder har betydet akademisk forskning inden for området³² og nye eksperimenter, der på forskellig vis tager eksperimenterne op igen, ofte i small press-regi, hvoraf en del af sidstnævnte ligger et sted mellem kunstnerbøger og poesi. Martin Larsens *Svanesøsonetterne* ser – med ti års afstand – ud som en klar indikator på, at noget nyt var under opsejling. Et enkelt nyere eksempel er Chresten Forsums *Manhattan* (2011), der udkom i Arenas Kontra-serie, hvis signatur var den transparente plasticpose, der sendte hilsener tilbage til *ta' BOX* og ikke kun muliggjorde reproduktionen af et materiale, men også den helt håndgribelige inkludering af tredimensionelt materiale. *Manhattan* er en typografisk rekonstruktion af den tekst, der optræder i 120 gadekryds på Manhattan ("på facaderne, skilte, bannere, plakater, displays, tavler, neon", som der står i værkets følgetekst). Teksten er skrevet af forfatteren selv på en gammeldags skrivemaskine: et originalt gadekryds til hver abonnent samt værkforklaring og et udfoldelige kort over Manhattan, hvor de 120 gadekryds og det konkrete gadekryds, som abonnenten sad med i hånden, var markeret (sidstnævnte med rød klistermærkeprik). Værket er en hilsen til Emil Bønnelyckes figurdigt "New York", der blev trykt i *Klingen* i 1917, men også til den konkrete poesi, uden at man dog kan tale om, at det er poesi, men snarere om, at teksterne placerer sig i et hybridt felt mellem to kunstarter.

Den institutionaliserede logik for disse værker har som oftest været, at værkets essens styres af ophavsmandens (primære) profession. Eller formuleret anderledes: Et værk er en digtsamling, fordi ophavsmanden er digter. Digtere skriver (med mindre de har forfattet en roman, essaysamling eller børnebog) digte, og når en større eller mindre mængde af disse digte

opsamles og trykkes i en selvstændig bog, er det en digtsamling. Men hvor ekspansiv poesien end er, så er der tale om en logisk fejlslutning, der ikke tager højde for grænseområdets eksistens.

Værkerne fra grænseområdet får imidlertid en vidt forskellig reception afhængigt af, om de læses i den ene (den litterære) eller den anden (den billedkunstneriske) optik. Forfatteren Per Højholts tværæstetiske værker er et godt eksempel. Faren kan også være, at de ikke står over for et receptions-mæssigt enten-eller, men derimod – hvis man skal anvende metaforen om det dobbelte statsborgerskab igen – står overfor et hverken-eller og risikerer at ende i et *ingenværksland*, stats- og rettighedsløse, overladt til sig selv af kunsthistorikerne og litteraterne, for lidt kunstværk til den ene, for lidt tekst (genkendelig poesi) til den anden. Vupti, faldet mellem to stole.

Hvor kunstnerbøger i kunstens verden udsættes for en næsten institutionaliseret glemsel (man anmelder udstillinger og faglitterære værker, men temmelig sjældent bøger konciperet som værker i bogform), så eksisterer der en institutionaliseret reception af litteraturen, herunder poesien, i form af den litterære kritik i aviser og dagblade samt udenomsinstitutionelle blogs og hjemmesider. Problemet kan da være, at værkerne bliver sorteret fra, fordi de ikke ligner en bog, et digterisk værk. Omvendt kan det til gengæld betyde et øget fokus i dele af receptionsleddet, fordi disse eksperimentelle værker kan være ekstraordinære, kort sagt: en god nyhed. Et eksempel: *Svanesøsonetterne* blev anmeldt i Politiken, Weekendavisen og Information og optrådte endda med billede i Det kongelige Biblioteks årsrapport fra 2004 flankeret af ordene: “en bemærkelsesværdig pligtaflevering”! Men disse værkers specielle natur har til gengæld den konsekvens, at de snarere behandles som kunstobjekter end som bøger. Eksempelvis ejer tre danske biblioteker *Svanesøsonetterne*, men den er ikke til offentligt udlån, hvorimod ingen biblioteker har indkøbt *Monogrammer*, hvis indkøbspris ligger på 3.500 kr., dvs. på højde med et (særdeles billigt) kunstværk. Værket er solgt i cirka 10 eksemplarer ifølge oplysninger fra forlaget.³³ Dette er dog selvfølgelig undtagelser, idet de fleste kunstnerbøger udgør almindelige bøger.

Selv om *Svanesøsonetterne* fik en pæn reception, så er der ganske få steder i den litterære kritik, hvor disse hybride værker bliver analyseret, selvom mulighederne ellers aldrig været større, takket være decentralise-

ringen og udvidelsen af medie billedet. Et af de få steder i den litterære kritik, hvor værker fra grænseområdet har fået opmærksomhed, er hos kritikeren Lars Bukdahl, der udover sin principielle hovedkanal på Weekendavisen opererer mere autonomt med omfattende og ulønnede digitale sidegesjæfter (Facebook, Twitter og hans blog Blogdahl). I en artikel fra 2005 skriver Bukdahl: "Bogobjekter taler man om i det store udland, og med klar henvisning til billedkunsten, artist's books, og det er af dårlige grunde noget, vi (heller) ikke har alt for meget af i DK. Og har det skuldet være, har det som regel været billedkunstnere, der har gjort det beskidte arbejde, hvilket meget praktisk betyder, at den litterære institution ikke uden videre behøver forholde sig til skidt" (Bukdahl 2005, 48). Men denne forholden-sig-til-skidt sker fra tid til anden hos Bukdahl selv, bl.a. i åbningstalen til udstillingen "Kunst og bøger" på Den Frie i februar 2012, hvor han skelede misundeligt over til beslægtede felter som kunstnerbogen, børnebogen og tegneserien, der i højere grad end den traditionelle litteratur blander skrift og billede. Bukdahls udgangspunkt er ufravigeligt skønlitterært, men til gengæld opererer han ofte med en inklusiv forestilling om, hvad poesi er. Bukdahls egen pris, Bukdahls Bet (2004-), er et détournement af bibliotekernes og Berlingske Tidendes Læsernes Bogpris, der nominerede bøger "med en bred appel", hvorfor Bet'en nominerer "det litterære værk, der har den smalleste appel, den eksklusiveste, originaleste, særeste, besværligste bogtingest" (Bukdahl 2013). Ud af de ti uddelinger, der har fundet sted siden 2004, er én en digital udgivelse³⁴ og tre er almindelige bøger,³⁵ mens resten rent faktisk befinder sig i grænseområdet: Martin Larsens *Svanesøsonetterne* (Bet 2005), Lili W. Hurs *I multiverset er demokratiet enevælde* (Bet 2007), Martin Larsens *Monogrammer 1-8* (Bet 2009), Cia Rinnes *notes for soloists* (Bet 2009), Amalie Smiths *Fabrikken falder* (Bet 2011) og Chresten Forsoms *Manhattan* (Bet 2012). Priserne tildeles som 'litteratur', men værkerne befinder sig i dette grænseområde. De øvrige værker på nomineringslisterne er i øvrigt for langt størstedelens vedkommende almindelige litterære værker, bare smalle af slagsen.

Der eksisterer altså ikke kun en praksis, men også en vis kritisk årvågenhed. Men man savner stadigvæk analyseredskaber til værker som disse, et kritisk sprog og en kritisk praksis. I forordet til den reviderede og udvidede andenudgave af *L'esthétique du livre d'artiste* efterlyser Mœglin-Delcroix et kritisk sprog, der har mere fokus på bogen som "objet d'expéri-

ence” end som “objet d’interprétation” (Mæglin-Delcroix 2012, 4), dvs. større vægt på den fysiske interaktion med de materielle aspekter, bogstavernes og bogmediets fysik, og ikke kun på den intellektuelle med værkets tematikker og idéer. Materialet er en idé i sig selv. Dette har selvsagt konsekvenser for en af litteraturens institutionaliserede og standardiserede kanaler, nemlig undervisningssituationen og ikke mindst tekstlæsningen. I årene omkring år 2000 gjorde Koldingskolen, særligt Anne Borup og Anne-Marie Mai, opmærksom på, at langstrakte og løsagtige tekstformer som f.eks. Dan Turèlls vildt syrede bøger fra 1970’erne spillede meget dårligt sammen med undervisningstimens behov for korte og fortættede stykker prosa eller poesi, der kunne resultere i en afrundet og færdiggjort fortolkning. Dengang var det teksternes karakter, her handler det om materialet. Som konsekvens af en materiel vending, hvor værker med et dobbelt statsborgerskab, skal ‘læses’, nytter alskens pdf’er, iPads, Kindle Readers eller fotokopier som oftest ikke. Samtidig vil det være vanskeligt at forestille sig, at en gymnasieklasse i Middelfart eller et hold på et af landets universiteter anskaffede sig et classesæt af *Svanesøsonetterne* (eller endnu mere utopisk: *Monogrammer*). Artefakterne i den tværæstetiske ødemark vil være forbeholdt forskere, der nødvendigvis må lade den formmæssige og tematiske analyse inkludere bogmediet. Tværæstetiske artefakter kræver tværdisciplinære studier. Dette arbejde forestår i vidt omfang endnu. Her kunne den klassiske litteratur- og kunsthistorisk forskning f.eks. alliere sig med den boghistoriske forskning, der er født tværdisciplinær, og dennes viden om bl.a. de historiske former, der gik forud for Gutenbergs læsemaskine, den standardiserede og stabile bog. Hvad betyder f.eks. genanvendelsen af leporelloformatet? Men andre boghistoriske discipliner, ikke mindst dem, der tidligere hørte under litteratursociologien, er relevante: produktion, distribution, reception og transmission. Boghistoriens interesse for kunstnerbøgerne har været temmelig begrænset, formentlig fordi de, ofte med god grund, anskues som værende en del af billedkunstens domæne, men herved overses de mange værker med dobbelt statsborgerskab, der findes derude – mellem de forskellige stole.

Litteratur

- Aurelius, Eva Hættner & Götselius, Thomas (red.) (1997): *Genreteori*, Lund: Studentlitteratur.
- Bright, Betty (2005): *No longer Innocent. Book Art in America: 1960-80*, New York: Granary.
- Brogowski, Leszek (2010): *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Rennes: Les Éditions de la transparence.
- Bukdahl, Lars (2004): "Karpers fis tar kegler. Et portræt af Per Højholts usynlige bog +1 (ny forbedret udgave)", i Jacob Bøggild (red.): *Ø Højholt*, Hellerup: Spring.
- Bukdahl, Lars (2005): "Polly-pencils ud på march. Om de forkerede bøger og tekster, we want more", i Elisabeth Møller Jensen, Simon Pasternak & Erik Skyum-Nielsen (red.): *Må Ikke Slettes. Forestillinger om teksten i det 21. århundrede*, København: Gyldendal.
- Bukdahl, Lars (2013): "Bet Forever!", i *Weekendavisen* d. 29. juli 2013.
- Bøggild, Jacob (red.) (2004): *Ø Højholt. Portræt af en praksis*, Hellerup: Spring.
- Drucker, Johanna (1995): *The Century of Artists' Books*, New York: Granary.
- Egebak, Niels (1974): *Højholts metode. Et essay*, København: Schönberg.
- Fowler, Alistair (2009): "Genrebegreber", i Johansen & Klujeff (red.): *Genre*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Hejlskov Larsen, Steffen (1984): "Forskellene på forskellene", i Iben Holk (red.): *Natur retur. En bog om Per Højholts forfatterskab*, København: Centrum.
- Høgh, Søren Langager (2012): *Hybridernes paradis*, Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Højholt, Per (1971): "Status i Exil" i: *Exil* nr. 4, 1971.
- Højholt, Per (2003): "Et syns skyld", i Carsten Puggaard (red.): *Poetens praksis, PERSpektiveret*, Statsbiblioteket.
- Jackson, Virginia & Prins, Yopie (red.) (2014): *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Johansen, Jørgen Dines & Klujeff, Marie Lund (red.) (2009): *Genre. Moderne litteraturteori*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Johansson, Lars (1998): *Udsatte egne – det er mig: samtaler med Per Højholt*, København: Borgen.

- Jørgensen, Bo Hakon (1986): *Primitivitetens paradoksale kostume. Om Per Højholts forfatterskab*, Odense: Odense Universitetsforlag.
- Karlsen, Hugo Hørlych (1977): *Udbrud. Afsøgninger i litteratur og samfund 1968-1977*, København: Rhodos.
- Kjerkegaard, Stefan (2009): *Hørbylundemanden. Introduktion til Per Højholts forfatterskab*, Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Klima, Stefan (1998): *Artists Books. A Critical Survey of the Literature*, New York: Granary.
- Kromann, Thomas Hvid (2008): "Litteraturens dobbelte statsborgerskab. En refleksion over fænomenet "kunstnerbog" i anledning af udgivelsen af Martin Larsens Monogrammer", i *Kritiker. Nordisk tidsskrift for litterær kritik og essayistik* nr. 8, Stockholm.
- Kromann, Thomas Hvid (2009): *Appropriering, system, bogobjekt. Den danske tresseravantgardes litterære affersonaliseringsstrategier 1964-70*, upubliceret ph.d.-afhandling, Roskilde: Roskilde Universitet.
- Kromann, Thomas Hvid et al. (2013): *Danske kunstnerbøger*, København & Köln: Møller & Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Kromann, Thomas Hvid (2014): "At gå bogreolen ud – men først sortere lidt i skidtet. Replik til Lars Bukdahl", i *Kritik* nr. 122.
- Larsen, Peter Stein (2009): *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*, Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Liljanto, Kaarina (2002): "Danske kunstnerbøger (artists' books) og bogobjekter", et arbejdsdokument ifm. et projekt i Arlis Norden-regi om kunstnerbøger i Norden, København: Statens Museum for Kunst.
- Madsen, Carsten (2004): *Poesi, tanke & natur. Per Højholts filosofi og digtning*, Aarhus: Klim.
- Mœglin-Delcroix, Anne (1997/2012): *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris: Jean Michel Place & Bibliothèque Nationale de France. Andenudgave: BnF & Le mot et le reste.
- Mœglin-Delcroix, Anne (red.) (2004): *Looking. Telling. Thinking. Collecting. Four Directions of the Artist's Book from the Sixties to the Present*, Mantova: Casa del' Mantegna & Edizioni Corraini.
- Mœglin-Delcroix, Anne (2006): *Sur le livre d'artiste*, Marseilles: Le mot et le reste.

- Nielsen, Hans-Jørgen (1968): *'Nielsen' og den hvide verden*, København: Borgen.
- Phillpot, Clive (2013): *Booktrek. Selected Essays on Artists' Books since 1972*, Zürich: JRP Ringier.
- Puggard, Carsten (2003): "Per Højholt – per øjet. Betragtninger over visuelle spor i forfatterskabet", i Carsten Puggard (red.): *Poetens praksis, PERSpektiveret*, Statsbiblioteket.
- Smærup Sørensen, Jens (2005): "Efterskrift", i Per Højholt: *Samlede digte*, København: Gyldendal.
- Stounbjerg, Per (2012): "Genre", i Kjældgaard et al (red.): *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 129-141.
- Sørensen, Rasmus Bo: "Hæder til litterære eksperimenter", i *Information* d. 16. maj 2008. <http://www.information.dk/159283>.
- Thyssen, Nikolaj (2002): "Hvem er Bianca egentlig?", i *Information* d. 2. november 2002. <http://www.information.dk/74731>.
- Yngborn, Katarina (2007): *Auf den Spuren einer 'Poetik des Weißen': Funktionalisierung von Weiß in der skandinavischen Literatur der Moderne*, ph.d.-afhandling, München.
- Ørum, Tania (2003): "Der er altid plads til en til. Højholts +1 som kollektiv", i *Den blå port* nr. 62.
- Ørum, Tania (2009): *De eksperimenterende tressere*, København: Gyldendal.

Noter

- 1 Andre synspunkter på genreproblematikken findes selvsagt: genren som en essentialistisk kategori på den ene side og en dekonstruktivistisk afvisning af genrer per se på den anden, jf. bl.a. Aurelius & Götselius (1997, red.), Johansen & Klujeff (2009, red.) og Larsen (2009). Senest er endvidere udkommet Jackson & Prins (2014, red.), der i sit forord måske ikke direkte viderefører en dekonstruktivistisk linje, men anfører, at den umulige definition på poesi er den bedste måde at definere poesien på.
- 2 For en udfoldet analyse af *Monogrammer*, se Kromann (2008).

- 3 En første og mere tentativ anvendelse af dette begreb giver jeg i en artikel i *Kritiker*
fra 2008, jf. Kromann (2008).
- 4 Ed Ruscha: *Twenty-six Gasoline Stations*, Ben (Vautier): *Moi Ben je signe*, Daniel
Spoerri: *Topographie anecdotée du hasard* og Dieter Roth: *Dagblegt Bull*. Jf. Anne
Møeglin-Delcroix 2004. At fremhæve fire pionerer markerer et opgør med den
paradigmatiske status, som Ed Ruscha har haft i især den amerikanske reception.
5 Jf. positionerne beskrevet i Klima (1995).
6 Herunder Drucker (1995).
7 Bright (2005), Brogowski (2010) samt Møeglin-Delcroix (2006) og (1997/2012).
Et større overblik over det aktuelle felt eksisterer imidlertid ikke, men Møeglin-Del-
croix diskuterer kritisk visse af områdets karakteristika i det nye forord til den revi-
derede udgave fra 2012.
- 8 Jeg støtter mig her til bl.a. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*
(1993), særligt opslagene "Poetry" og "Lyric".
- 9 Sagen er selvsagt mere kompliceret end som så. Man bør skelne mellem egentlig
poesi og så tekst, der har mere eller mindre tydelige poetiske kvaliteter. Rammesæt-
ningen kan være afgørende for, om det læses som det første eller sidste. Men det er
en længere og kompliceret diskussion, der falder uden for denne artikels rammer.
- 10 Gomringer skrev som sand konkretpoet kun med minuskler, hvorfor substantiverne
ikke staves med stort her.
- 11 For nu at anvende ordene fra essayet af samme navn i Nielsen (1968).
- 12 I Kromann (2014) diskuterer jeg i øvrigt de 'mangler' ved *Danske kunstnerbøger*
(red. Kromann et al., 2013), som Lars Bukdahl forsøgte at påvise i sin (ellers meget
rosende) anmeldelse af bogen i *Kritik*. Manglerne bestod ifølge Bukdahl af for få
litterære værker i kunstnerbøgenes kanon og for få litterære værker i det hele taget,
for få samarbejdsprojekter mellem forfattere og billedkunstnere og for få børne-
bøger. Min replik fylder tre sider og kan vanskeligt resumeres fyldestgørende i en
fodnote, men hovedbudskabet var, at langt de fleste værker, som Bukdahl kategori-
serede som kunstnerbøger, i realiteten var litterære værker f.eks. eventuelle illustra-
tioner til trods.
- 13 To eksempler: Den pseudo-antropologiske fortælling i Lasse K. Møllers *I skoddenes*
verden (2005) og filmmanuskriptet i Amalie Smiths *Fabrikken falder* (2010).
- 14 Poesien og kunstnerbøgerne grænser selvfølgelig ikke kun op til hinanden. Hvor
poesien bl.a. grænser op til prosadigtet og punktromanen, så deler kunstnerbogen
grænse med bogobjektet, kataloget og den illustrerede bog. De præcise grænsedrag-
ninger for disse falder selvsagt uden for denne artikels rammer. Se mit kapitel "En
tradition af danske kunstnerbøger. Definition, historie, reception" i Kromann et al.
(2013), særligt side 16-22.

- 15 Selv siger forfatterinden i et interview i forbindelse med udgivelsen: “Det er en virkelig underlig bog [...] Det er et skrummel. (...) Nu hvor jeg sidder her og snakker om det, kan jeg godt høre, at jeg er meget usikker på, hvad det er for noget. Normalt kan jeg formulere et eller andet om mine bøger, men det her er også forvirrende for mig selv. Det har også været en opdagelsesrejse for mig, en Tivoli-tur.” (Thyssen 2002)
- 16 Oprindeligt trykt i *Kinds of Literature* (1982).
- 17 Hans-Jørgen Nielsen anvendte begrebet i sit efterskrift til generationsantologien *Eksempler* (1968). Anvendelsen muliggjorde, at så forskellige digtere som Charlotte Strandgaard, Henrik Nordbrandt og mange flere, herunder Nielsen selv, for en ganske kort stund kunne forenes under samme tag.
- 18 Et forhold Højholt selv har sanktioneret ved at lade Asger Schnack inkludere et udvalg af digtene fra *Provinser*, men ikke fotografierne fra samme bog, da Schnack i samråd med forfatteren udvalgte materiale til Per Højholts *Digte 1963-79* (1982).
- 19 Jf. tidsskrifterne *Poetik*, *ta' BOX* og *A+B*, visse af pamfletterne i *Arena-information*-serien, nogle skønlitterære bøger, både semi-undergrundsudgivelser fra Arena Sub-pub og rigtige forlagsudgivelser. Man kan også nævne Inger Christensens *Det* (1969) og Peter Laugesens og Dan Turèlls tidlige undergrundsskrifter (selvom man bør skelne mellem mere vilde og kaotiske skrivemaskinebøger og dem, der som Højholts og Christensens bøger er sat pænt op og trykt på et trykkeri).
- 20 Man skal dog her medtænke, at ‘mekanisk’ i 1960’erne og i disse kredse var en positiv term modsat forne tiders beundring for det ‘originale’. Nielsen anmelder i øvrigt +1 begejstret i *Information*, da bogen udkommer.
- 21 Ørums analyse er begrænset til sidste halvdel af værket, der stod trykt i et temaanummer af *Hvedekorn* nr. 4, 1968 om storfamilier, hvilket er det perspektiv, der forfølges. Tekstpermutationerne som en art social model.
- 22 Jf. www.kb.dk/da/nb/materialer/haandskrifter/HA/hoejholt [12. august 2014].
- 23 *Samlede digte* udkom posthumt. Valgene var foretaget af Jens Smærup Sørensen i samråd med redaktøren Simon Pasternak og Højholts datter, Signe Højholt.
- 24 Karlsen anvender ikke termen *détournement*, og der er ingen reference til situationistisk teori eller praksis. Princippet, omdirigeringen af et betydningsindhold gennem interventionen, er dog den samme. Den situationistiske modvilje mod produktionen af kunstværker deler imidlertid hverken Højholt eller Karlsen.
- 25 Trykt første gang i Iben Dalgaard, Pernille Kleinert og Lotte Stuhr (red.): *Øje for øje – en antologi om synet* (1994).
- 26 Jf. den første, større udstilling af kunstnerbøger, “Artists Books”, Moore College of Art, Philadelphia, 1973, og nogle af de første tekster om kunstnerbøger, skrevet af Clive Phillpot, opsamlet i Phillpot (2013).

- 27 Tak til Stefan Kjerkegaard for denne pointe.
- 28 Højholt vender selv flere gange tilbage til dette tilhørsforhold i Johansson (1998).
- 29 Et andet aspekt, der understreger værkets status som kunstnerbog, er, at bogens manuskript ikke, som man måske kunne forvente, befinder sig på Det Kongelige Bibliotek, der også besidder skitserne til en række af Højholts digtsamlinger, men derimod på kunstmuseet KØS (Køge Skitsesamling).
- 30 *blå*, 5 (1965), *blå, tid* (1968) og *blå, ornament* (1969).
- 31 For udfoldede analyser af disse værker må jeg henvise til Kromann (2009) og Kromann et al. (2013).
- 32 Man kunne nævne Ørum (2009), Kromann (2009), Det Danske Netværk for Avantgardestudier, The Nordic Network of Avant-Garde Studies og *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries* (fire bind i alt, bind 1 og bind 3 er udkommet).
- 33 Jf. mail fra forlaget Basilisk 31. marts 2014.
- 34 Boris Boll-Johansens *Små breve* (Bet 2004).
- 35 Viggo Madsens *Grænsefladning*, illustreret af Jesper Fabricius) (Bet 2006), Hans Otto Jørgensens *Fluebogen* (Bet 2008) og Bue Peiter Peitersen: *Manden i takes der forvandler* (Bet 2013).