

**Louise Zeuthen:
De virkelige halvfjerdserne.
Krop, køn og performativitet hos Suzanne Brøgger og
Kirsten Thorup**

Afhandlingen blev forsvaret fredag den 30. maj 2008, kl. 13.00, på Københavns Universitet

Louise Zeuthen afholdt følgende oplæg som indledning til forsvaret.

Indledning

Jeg har nu en halv time – præcis – til at fortælle jer om hovedpointerne i mit projekt: De virkelige halvfjerdserne. Krop, køn og performativitet hos Suzanne Brøgger og Kirsten Thorup. Jeg vil først beskrive baggrunden for mit projekt, dernæst vil jeg præsentere projektets overordnede teoretiske og litteraturhistoriske pointer. Og til sidst vil jeg komme med nogle eksempler – både fra halvfjerdsernes litteratur og billedkunst. På den måde kan jeg i nogle konkrete eksempler vise jer, hvordan krop, køn og seksualitet efter min mening skaber betydning i værkerne. Og så skulle der gerne være gået præcis en halv time.

Det helt overordnede sigte med min afhandling er en litteraturhistorisk omvurdering af halvfjerdsernes danske prosa. Der har været en generel tendens til at anse halvfjerdserne som en slags parentes i litteraturhistorien. Der er skrevet en lang række bøger og artikler om tressernes, firsernes og halvfemsernes litteratur, mens halvfjerdserne langtfra har nydt samme interesse i den akademiske verden. Det kunne i en årrække næsten se ud, som om halvfjerdserne var faldet ud af litteraturhistorien. På trods af at enkelte forfattere og værker fra halvfjerdserne helt sikkert er anerkendte af en bred læserskare, så er der en tendens til – akademisk set - at anskue halvfjerdsernes virkelighedsundersøgelser som uvedkommende i forhold til andre perioders tilsyneladende mere tidssvarende æstetik. Måske frister de betegnelser, vi normalt omtaler halvfjerdserne med, heller ikke til at udfordre fordommene. Det er svært at forvente nogen kunstnerisk værdi af det såkaldte mensesårtis ”kvindelitteratur”, ”knækprosa”, ”betonrealisme”, ”arbejderlitteratur”, ”social-realisme”, ”politisk propaganda” og ”slagsange a la Røde Mor og Trille”. Det er

åbningen af sluserne mellem tekst og verden, som så vidt jeg kan se har været de efterfølgende kritikeres alvorligste ankepunkt - om det så er ved forfatterens alt for åbenlyse og alt for private tilstedeværelse i teksten eller det er på grund af en tilsyneladende ureflekteret brug af traditionelle realistiske diskurser.

For firsernes litteraturkritik syntes det uforståeligt, at kunstnerne kunne vende tilbage til en tilsyneladende blind repræsentation af virkeligheden og subjektet, efter at tresserne både kunstnerisk og teoretisk i den grad havde problematiseret den mulighed. Som Michael Strunge formulerede det, skarpt, men måske knapt så flatterende: "Halvfjerdserne kan jo også ses som en udtrampet, hullet, fodformet socialrealistisk støvle fra 30'erne eller det forrige århundrede." "Vita Andersen er god nok, men hun satte gang i en bølge af klynkere, der alle skulle skrive om, hvor hårdt det var at være enlig mor eller enlig far, eller at være bøsse eller ikke at være bøsse." Fra akademisk hold har man måske ikke formuleret sin reservation i forhold til halvfjerdserne helt så hårdt, men ikke desto mindre har de været der, forbeholdene, især i form af en marginalisering rent litteraturhistorisk. Med andre ord har halvfjerdsernes bedste forfatterskaber ikke fået den plads i litteraturhistorien, som de efter min mening fortjener.

En omvurdering

Mit ønske med afhandlingen er da også at sætte spørgsmålstejn ved Strunges og lignende læsninger af halvfjerdsernes litteratur. Spørgsmålet er nemlig, om det er dækkende at beskrive halvfjerdsernes interesse for virkeligheden, det politiske og det private som klynkende og ureflekteret. Med Kirsten Thorups og Suzanne Brøggers prosaværker fra halvfjerdserne og frem som en gennemgående rød tråd, ønsker jeg at vise, at halvfjerdsernes fokus på krop, køn og seksualitet – ja virkelighed og hverdag i det hele taget – ikke nødvendigvis skal ses som en regression til forældede fremstillingsformer, men i flere tilfælde bør anskues som en avanceret æstetisk strategi, der sætter yderst relevante repræsentationskritiske spørgsmål i spil.

Jeg mener endda, at halvfjerdsernes litterære udforskning af grænserne mellem fiktion og virkelighed, mellem autenticitet og performance og mellem forfatter, læser og værk kan ses som en hidtil overset forløber for flere aktuelle tendenser i litteraturen af i dag. Her tænker jeg på den såkaldte tilbagekomst af forfatteren i litteraturen, som

har ført til en fornyet interesse for selvbiografiske blandingsformer. Jeg tænker på kunstens udfordring af den forestilling, at inddragelsen af det virkelige eller hverdagsnære i alt for ubearbejdet form ikke kan forenes med æstetisk kvalitet, hvilket præger diskussionen om avantgardebegrebet. Og jeg tænker på den nyere kunsts udfordring af modstillingen mellem realisme og modernisme, og af finkultur og popkultur.

Virkelighed – dokumenterbar virkelighedsreference eller ready made logik?

Jeg mener, at en nylæsning af halvfjerdserne kan bane vej for en mere nuanceret forståelse af, hvordan virkelighedens stumper og stykker **også** kan skabe betydning i et værk. I de værker fra halvfjerdserne, som jeg beskæftiger mig med i min afhandling, trækkes virkeligheden ikke ind i værkerne som dokumenterbare virkelighedsreferencer. Og der er heller ikke tale om en uproblematiseret repræsentation af en på forhånd given virkelighed. Den måde, virkeligheden, det kropslige og kønnede optræder i de værker, som jeg behandler, skal snarere opfattes i forlængelse af en Ready Made – logik, hvor den gestus at pege på dette eller hint ”som kunst” opfordrer os til at overveje, hvordan vi som læsere eller beskuere tilskriver virkelighedslementerne værdi og betydning. Det er kunstens diskursivitet og relationelle karakter, der er det væsentlige her.

Da Marcel Duchamp i 1917 satte et pissoir frem på et museum og dermed påstod, at det var et kunstværk, formulerede han en række spørgsmål om, hvor grænsen mellem kunst og virkelighed går, som stadig som stadig er aktuelle og relevante i dag. Jeg mener at en række kunstnere fra både halvfjerdserne og halvfemserne formulerer deres undersøgelser af køn, krop og identitet ud fra samme logik, når de med udefinérbare grænser mellem virkelighed og fiktion sætter forfatterkroppen, biografiske stumper og stykker og tvetydige virkelighedshenvisninger ind som en central del af deres værker.

Når Pablo Llambías i romanen *Rådhus* begiver sig ud for at undersøge alle de danske rådhus i sin knapt så maskuline ”rådhusmæssige undersøgelsesdragt”, en koboltblå pjerrotdragt med plysknapper, så sættes både forfatterfigurens maskulinitet og de danske rådhus frem som en kompleks udgave af en ready made. Som Duchamps Pissoir er der både tale om konkrete, håndgribelige størrelser – et menneske, der

virkelig lever, nogle rådhus, der virkelig findes. Men samtidig viser romanen, at disse størrelses betydning aldrig kan beskrives udenom kulturens mange betydningsgivende diskurser.

Min pointe er, at denne måde at undersøge virkeligheden på, som Llambias benytter sig af, er beslægtet med halvfjerdsernes kunstneriske strategier. Men hvor Llambias vælger rådhuset som det centrale omdrejningspunkt for sin eftersøgning af virkeligheden, så vælger Brøgger sig selv. På samme måde som Llambias lader os anskue rådhuset indefra, udefra, på fotografier og gennem forskellige fortællinger, så giver Brøgger også læseren muligheden for at undersøge konstruktionen Brøgger indefra og udefra, gennem personlige beretninger og gennem offentlighedens fortolkninger. Det er min pointe, at når Llambias' pjerrotklædte figur bliver forført af en alkoholiseret receptionist på et rådhus; når "Claus Beck-Nielsen" står frem på scenen som "den sidste europæer" i teaterstykket af samme navn og løfter dynen ind til de allermest intime detaljer fra sin skilsmisse; eller når en vis Jørgen Leth tager på kokkepigen i *Det uperfekte menneske*, så rækkes der tilbage til halvfjerdsernes kunstneriske strategier. Men indtil nu har man overset forbindelseslinierne mellem dengang og nu, hvilket hovedsagligt skyldes, at halvfjerdsernes 'alt for virkelige' eller 'alt for private' fremstillinger af køn og krop endnu ikke er blevet anerkendt som æstetisk relevant kunst. Mit projekt er et forsøg på at komme et skridt videre med det problem.

Suzanne Brøgger og Kirsten Thorup, Nærvær og fravær.

Brøggers og Thorups forfatterskaber har det til fælles, at de er interesseret i at udforske, både hvordan kulturen konstruerer køn og identitet, og hvordan disse størrelser overhovedet lader sig repræsentere. Men de gør det på to vidt forskellige måder.

I Brøggers værker er kroppen, kønnet og seksualiteten overeksponeret. Det er den glittede overflade og popkulturens forestillinger om superstjerner og divaer, der er i centrum her. Hos Thorup er de fiktive figurers køn og seksualitet til gengæld sværere at definere i forhold til traditionelle normer, ligesom det er vanskeligt at fastholde figurerne i konkrete, genkendelige billeder, idet de ofte på afgørende tidspunkter undslipper de sædvanlige repræsentations-systemer. Man kan sige, at mens kroppen

og kønnet hos Brøgger er mere end tydeligt, så er det næsten som om kroppen og kønnet opløses i Thorups særlige æstetik. Hos Brøgger ekspliciteres de paradoksale forventninger, der knytter sig til bekendelsesgenren, mens det hos Thorup snarere er det realistiske formsprog, der vendes på vrangen. Jeg har i min afhandling kaldt disse to forskellige måder at undersøge krop, køn og identitet på for henholdsvis en nærværs- og en fraværsstrategi, hvilket jeg vil komme med nogle eksempler på lige om lidt.

Performativitetsteori

Det er især performativitetsteoriene, som de er udviklet af Judith Butler i forlængelse af poststrukturalismens og postfeminismens centrale erkendelser, der danner det teoretiske grundlag for mit forsøg på at anskue halvfjerdserne på en ny måde. I afhandlingen argumenterer jeg således for, at man ved at vende sig mod performativitetsteorien kan finde nogle af de greb, vi indenfor dansk litteraturforskning mangler. Jeg finder, at der i Butlers performativitetsteori findes nogle fintmærkende analytiske redskaber til forståelse af halvfjerdsernes litteratur. Og her tænker jeg ikke på det tematiske, som har været så overeksponeret i beskrivelsen af perioden, men derimod det æstetisk nybrydende ved halvfjerdsernes litteratur – betoningen af de diskursive og de relationelle aspekter. Det skyldes, at identitet og køn hos Butler netop anskues som dynamiske og relationelle størrelser, som bliver til i en bestandig forhandling med kulturen og den Anden. Det er tydeligt, at en række af halvfjerdsernes kunstnere foregriber performativitetsteoriernes grundlæggende tankegang om, at krop og køn i høj grad er kulturelle produkter, skabt på et diskursivt niveau.

Når jeg ret eksklusivt baserer mit performativitetsbegreb på Butlers teori, så skyldes det blandt andet, at det er væsentligt for mig at vise, at denne teori kan bane vej for andre læsninger end de queerlæsninger, som teorien oftest forbindes med. Her er målet især - gennem en tematisk læsning - at afdække, hvilke begærsforhold, der findes i værket. Så vidt jeg vurderer, er det vigtigt, at de kønsorienterede læsemåder indenfor dansk litteratur udvides, så det også bliver muligt at afdække kønnets og kroppens æstetiske betydning i et værk. Og i den forbindelse mener jeg ikke, at vi er ”færdige” med Butlers teori.

Indenfor andre fagretninger, især i forbindelse med forskning i teater, billed- og performancekunst anvendes Butlers performativitetsbegreb også til at afdække et værks formelle, kontekstuelle og udsigelsesmæssige forhold. Jeg har været meget inspireret af, hvordan man har anvendt performativitetsteorien til at fremlæse nye sider af henholdsvis body art og en række minimalistiske værker fra halvfjerdserne. Jeg finder, at disse værkers æstetiske strategier på en yderst interessant måde spejler henholdsvis Brøggers og Thorups. Jeg tænker her på kunstnere som Yayoi Kusama, Hannah Wilke og Jackie Winsor som I skal se nu.

Nærværsæstetik - eksempler

Hvis vi tager udgangspunkt i det, som jeg kalder et nærværsæstetisk værk, så er Yayoi Kusamas selvfremsstilling *Sex Obsession Food Obsession Macaroni Infinity Nets & Kusama* (1962) et godt eksempel. Kusama benytter sig af en forførende nærværsæstetik, som kan sammenlignes med Brøggers. Hendes collage fremstiller en næsten afklædt kvindekrop dækket af påmalede polkaprikker. Hun er placeret på en slags sofa, der er lavet af hvide stof-dupper – det ligner i bedste halvfjerdsertil et ryatæppe af fallossymboler. På gulvet er der en collage af macaroni. Kvindekroppen indtager billedets midte i pinup positur, altså som et objekt, der i høj grad lever op til de forskellige kulturelle forestillinger og fantasier om kvinden som seksualobjekt.

Men kvinden er ikke kun et objekt. Idet det jo er en selvfremsstilling, er kvinden også det kunstnersubjekt, der har skabt værket. Idet Kusama insisterer på at sætte sig selv frem som et specifikt subjekt, med en forhistorie og en nutid, trækker hun en række biografiske oplysninger om sig selv ind i værket. Og samtidig vækker hun den biografiske nysgerrighed til live hos beskueren. Hvis man for eksempel ved, at polkaprikkerne var en del af hendes tilbagevendende hallucinationer på det tidspunkt, da hun lavede billedet, eller at hun pga disse hallucinationer har levet på et sindssygehospital næsten hele sit liv, så vil det være vanskeligt at holde disse oplysninger ude af fortolkningen.

Min pointe er, at disse ting heller ikke skal holdes udenfor fortolkningen. Omvendt kan selvfremsstillingen ikke fortolkes som et traditionelt selvportræt pga af den stærke selviscenesættelse, hvilket netop fremhæver de kulturelle diskurser, der gør Kusama til Kusama, altså giver hende køn og identitet. Spørgsmålet er imidlertid, hvordan

billedet med den poserende Kusama så skal beskrives? Et performativt svar ville være, at collagen forskyder spørgsmålene om køn og identitet fra en eksistentiel til en kontekstuel opfattelse af subjektet. Der spørges med Rune Gades formulering ikke ”hvem er jeg?”, eller ”hvem er Kusama?” men ”hvor er jeg?”, det vil sige, hvilke relationer skaber jeg’et, og hvordan er forhandlingsrummet for identitet og køn konstitueret? På den måde bliver collagen en præsentation af **betingelserne** for repræsentation i stedet for et traditionelt selvportræt, der afbilder et menneske uden at gøre eksplicit opmærksom på de diskurser, portrættet baseres på.

Akkurat på samme måde forholder det sig med Brøggers værker. Når Brøgger med stor selvbevidsthed investerer sig selv og konkrete selvbiografiske henvisninger i sine værker - **samtidig** med, at hun inkorporerer offentlighedens fantasier og forestillinger om hende - som akkurat lige så væsentlige elementer i sin selvfremstilling, så gør hun som Kusama. Hun beskriver ikke, hvem Suzanne Brøgger er, men søger at afdække hvilke kulturelle diskurser, fantasier og forestillinger, der skaber figuren Brøgger og giver hende identitet. I Suste Bonnén’s portræt af Brøgger fra 1990 (*I en blå krukke*) er det for eksempel svært at sige, om det er Brøgger i krukken eller krukken i Brøgger, der afbildes.

Ligeledes er det vanskeligt at læse nogle af Brøggers såkaldte selvbiografiske bøger uden at den virkelige forfatter materialiserer sig foran én – med stor hat og kohlomkransede øjne. Mediernes iscenesættelse af Brøgger og måske lige så vigtigt – Brøggers iscenesættelse af sig i det offentlige rum – er en uadskillelig del af Brøggers værk. Men det er også yderst vanskeligt at afgøre, hvor fantasierne og forestillingerne begynder, og virkeligheden ender.

Den forførende krop og de intime bekendelser forleder én til at tro, at man gennem læsningen kan lære den virkelige Brøgger at kende. Jegfortælleren i *Crème Fraîche* siger imidlertid: ”Man må tage mig hvor som helst, men aldrig på ordet.” Denne sætning, som kunne fungere som et slags programskrift for forfatterskabet, peger på, at grænsen mellem sandt og falsk, og mellem fiktion og virkelighed, er meget svær at definere. Det er i hvert fald helt sikkert, at værkerne ikke kan læses på traditionelle selvbiografiske præmisses. Det kræver nye læsemetoder at beskrive denne art

forfatterskaber, der balancerer hårfint mellem mediernes seksualiserede billedkultur og litterær selvfremstilling.

Voldtægt

Med Brøggers essay *Voldtægt fra Fri os fra kærligheden* (1973) vil jeg gerne vise, hvordan denne mangetydighed kan bruges til at åbne teksten op og lægge den egentlige betydning ud - et sted mellem læser og tekst - i relationen. *Voldtægt* er et langt stykke hen ad vejen et glimrende traditionelt opbygget essay om voldtægt contra forførelse. Men midt i essayet skifter det gear og tager en performativ æstetik i brug. Det er da Brøgger trækker sig selv frem på scenen og beskriver dengang hun tilsyneladende selv blev voldtaget af et sted mellem fire og tolv politibetjente i en park i Uzbekistan. Det sker i det såkaldte "Moralsk lærestykke i ti akter".

Umiddelbart læser man voldtægtsberetningen som en sandfærdig, selvbiografisk fortælling, men efterhånden som den bliver mere og mere fantastisk, melder usikkerheden sig. Man kommer således i høj grad i tvivl om sandhedsværdien af det fortalte, og det spørgsmål de fleste sidder med, mens de læser videre, er formentlig: "Skete det i VIRKELIGHEDEN for Suzanne Brøgger???" I forordet til essaysamlingen bekendtgør fortælleren da også, at hun har digtet om på "virkeligheden i den udstrækning, den har været i vejen", og at hun "har brugt sig selv til hvad som helst for at blive hvem som helst". Denne uafgørlighedszone, som Brøgger skaber i essayet og andre steder i sit værk, er en helt afgørende del af Brøggers performative æstetik. En gråzone mellem autenticitet og performance, som også skabes i værker af i dag. Denne gråzone trækker læseren ind i værket, idet forestillingerne om Suzanne Brøgger som forførende og udsvævende femmes fatale fører til reaktioner som: "Var hun ikke selv udenom det? Hun ville jo selv." Men samtidig vækker politiets magtmisbrug afsky og afstandstagen til voldtægten.

At Brøggers performative selviscenesættelse trækker læseren ind midt i problemstillingens usikre midte, viser hun os med stor tydelighed i essayets senere forløb. For læser man videre - formentlig med slet skjult nysgerrighed og lystfyldt sensationstrang - bliver man af fortælleren ført hen til dette sted:

”ind i noget buskads og nedad en dyb lerskrænt – ned mod noget vådt moseagtigt terrain i bælgravende mørke.” (...) ”[E]n mørk mose (eller hvad det våde nu er). Et mudderhul måske.” (Brøgger 1973: 123)

Og det er her, voldtægten finder sted.

Mudderhullet er et mere end tydeligt billede på den kvindelige jegfortællers køn. Og da læseren pludselig finder sig selv - akkurat som voldtægtsforbryderne - midt i jeg'ets ”våde og mørke” køn og seksualitet, er det ikke længere så enkelt for ham eller hende at tage entydigt stilling til essayets problemstillinger omkring voldtægt og forførelse. Både læser og politi står i hvert fald nu med begge ben plantet i det mudrede landskab, som en voldtægt kan være.

Samme uafgørlighed præger Brøggers såkaldte erindringsføljeton. Dette kommer med særlig tydelighed til udtryk i prologen til Ja fra 1984. Allerede i de første linier vrages føljetonens hovedfigur med følgende ord:

Vi vil straks forkaste hovedpersonen fra det forrige nummer af føljetonen. Hun gjorde sig lækker osv. osv. men var uspiselig. Så da hun ikke kan bruges, bevares eller fastholdes som »virkelig eksisterende«, vil vi straks springe til bekendelse ved at komme hende til livs. Dette vil ske via optegnelser over den ganske udbredte og lidet ualmindelige karriere fra fix stjerne til – sort hul. (...) (Brøgger 1984: prolog)

En ganske paradoksal indledning til et formodet selvbiografisk værk. Brøgger lover her den del af publikum, der fandt hovedpersonen i Creme Fraiche for narcissistisk og uspiselig, at dette bind af føljetonen netop vil imødekomme publikums ønsker om at skaffe sig af med hende – men hvordan kan værket så samtidig siges at udgøre en autentisk udviklingshistorie?

Jeg finder det desuden yderst interessant, at Brøggers metaforik i Ja omkring at være spiselig eller uspiselig, omkring sorte huller og kropslige ar, går så tydeligt igen i samtidens body art. Her tænker jeg både på Kusamas mærkning af sin krop med sorte polkaprikker, og hendes spil på det spiselige med macaroni-gulvet. Og jeg tænker naturligvis på Hannah Wilkes værk: S.O.S- Scarification Object Series fra 1974-75.

Her er der også ar og huller på spil, idet Wilke optræder arret af små vagina-skulpturer som er placeret overalt på kroppen - små skulpturer der vel at mærke er lavet af bobbelgummi, lige til at spytte ud, når man er træt af det.

Fraværsæstetik

Mens Brøgger, Kusama og Wilke benytter sig af en performativ nærværsæstetik, benytter Thorup sig af en fraværsæstetik, der kan sammenlignes med samtidige kvindelige minimalistere. Mens de nærværsæstetiske værker som sagt overeksponerer kunstneren, så er det karakteristisk, at kunstneren er tilstede ved sit fravær i det fraværsæstetiske værk. Det afgørende ved disse værker er så vidt jeg kan se, den måde hvorpå kunstnerne formår at skabe et aftryk i værket - af dem selv - uden dog at være en del af det. Ligeledes lokkes beskueren eller læseren til at lede forgæves efter en dybde eller mening bagved værkets overflade - om den så er skabt af sproget eller af mere håndgribelige materialer.

Jackie Winsors værk *Fence Piece* (1970) er en kvadratisk skulptur lavet af trælistor, der er hæftet sammen af søm, sådan at de tilsammen danner et lukket hegn eller stakit. Kvadraten indeholder imidlertid ikke noget; det er et tomt rum, som fremvises for beskueren. Trælisternes sammenføjning til et hegn fremstår som en irregulær og lidt rodet struktur, der både er skrøbelig og blød, men samtidig lukket og uigennemtrængelig. Det giver et andet, mere kropsligt indtryk end minimalismens øvrige kasser og sorte bokse. Man gør sig forestillinger om det arbejde, der har ligget i at samle alle de lister, slå alle de søm i og i få værket til at stå uden anden synlig støtte end listerne selv. I mødet med værket fornemmer man således tydeligt kunstnerens arbejde, men hun er i modsætning til kunstnere som Kusama og Wilke kun til stede ved sit fravær.

Følelsen af fravær forstærkes af det tomme rum. Jeg forestiller mig, at man vil få en følelse af at overskride en privat grænse, når man træder hen og ser indover det ca. 125 cm. høje hegn. Det er som om man ser ind på et intimt område – måske kunstnerens, måske ens eget - eller måske **værkets** eget intime rum? Jackie Winsor siger følgende om sit værk: ”In making it I came to think of the inside space as a protected space, that the interior space really belonged to the piece itself.” Jeg synes, at man kan have samme fornemmelse, når man læser Thorups værker.

Hvis man læser Thorups *Baby* fra 1973 i relation til *Fence Piece* ses det, at begge værker udforsker grænserne mellem indre og ydre, idet kunstobjektets ydre overflade genererer forestillinger om en indre mening, som imidlertid aldrig findes – og hvis den gør, må det være for egen regning. Ligesom *Fence Piece* lukker også Thorups roman *Baby* sig om sig selv, samtidig med at den drager læseren til sig – i én og samme bevægelse. Her er det imidlertid ikke lange rækker af trælistor, men sproget, der er sat sammen i serielt forbundne enheder, der tilsammen danner en barriere – et hegn – mellem læseren og den mening, som man forventer romanen skal give adgang til. Og ligesom Jackie Winsors hegn er mærket af kunstnerens arbejde med materialet, er også Thorups roman til tider overraskende tydelig ved sin fremhævelse af forfatterens arbejde med stoffet. Det sker, når Thorup eksempelvis i afslutningen af kapitel 4 skriver: Og i kapitel 8 skal vi høre mere om Susi og Ivan.

Lad mig læse følgende uddrag op fra, hvor jeg vil understrege, at læseren ikke har fået nogle oplysninger, der kan give hændelserne nogen bestemt mening:

Hun interesserede sig ikke for hvordan der så ud og hun kiggede i et blad mens hun spiste og snakkede lidt med Marc og han spiste 3 portioner og han tømte gryderne og til sidst havde han kun kartoffelmos tilbage på tallerkenen og en skive rødbede og Cadett lagde bladet på boghylden og hun så på ham og hun kunne ikke tage øjnene fra ham og han skræbde tallerkenen ren med et stykke rugbrød og Cadett skubbede stolen tilbage og hun rejste sig med en energisk bevægelse som om hun ville tage af bordet og i stedet stak hun ham en lussing så hårdt hun kunne og så begyndte hun at samle tallerkene sammen og Marc tog hånden op til kinden. (Thorup 1973: 140)

Thorups gentagelse af ordet ”og”, der forbinder sætningerne i lange sideordnede, uafbrudte forløb, modsvarer Winsor’s brug af de søm, der holder sammen på trælisterne. ”Og’et” har samme dobbelttydige effekt som Winsors søm. På den ene side giver gentagelsen af ordet ”og” et indtryk af, at man bliver holdt udenfor, at sproget skaber en uoverstigelig barriere mellem læseren og romanens dybe, eksistentielle lag. Sproget bliver en hård og afvisende overflade, hvor ingen mening eller dybde kan nås bagved. Det tvinger læseren til at forblive uden for personerne. Sproget giver ikke adgang til deres indre – og bevæggrundene for personernes handlinger forbliver ukendte for læseren.

På den anden side kan den uafbrudte strøm af sideordnede sætninger også give et (ganske vist illusorisk) indtryk af, at lige bag ved sprogets barriere findes figureernes og værkets hemmeligheder. Samme indtryk af at gemme på en bagvedliggende sandhed giver forfatterskabets mange dagbøger, breve og indtalte monologer – men de fører sjældent til nogle entydigt meningsfyldte konklusioner. Jeg mener, at man ved at afdække denne fraværsæstetik hos Thorup og samtidige billedkunstnere får vist nogle andre forbindelseslinier mellem halvfjerdsernes halvfemsernes og nullernes prosaister, der med en fraværsæstetisk strategi arbejder med det realistiske formsprog som undersøgelsesmateriale – især med henblik på hvordan krop, køn og identitet kan repræsenteres.

Konklusion

Det er min pointe, at man med de to præsenterede optikker som læsemåde, den nærværsæstetiske og den fraværsæstetiske, kan komme til en mere præcis forståelse af den særlige måde, hvorpå virkeligheden bliver undersøgt i den senere og seneste kunst og litteratur - med størrelser som identitet, køn og krop som centrale omdrejningspunkter.

Ingen af de to æstetiske strategier repræsenterer køn og subjektivitet som på forhånd eksisterende størrelser. I stedet fremhæver og problematiserer værkerne de kulturelle koder, som skaber *forestillingen* om køn og subjektivitet. Og det er en grundlæggende anden måde at anskue virkeligheden på, end man havde forventet det fra halvfjerdserne.