

Urent-rent

– Hans-Jørgen Niensens “Den mand der kalder sig Alvard” som eksempel

MAX IPSEN

... det verden har brug for er en kritisk paranoia, en gennemgribende paranoid fejlfortolkning i alle led, vildledning som retledning, tegn som gør sig helt immune og dove ved et kannibalistisk frådseri i deres egne betydninger ...

Hans-Jørgen Nielsen: “Den mand der kalder sig Alvard”

... jo mere fladt og uinteressant des bedre, det drejer sig om at være ligeglad nok til at lade selvmodsigelserne passe sig selv og æde hinanden op ...

Hans-Jørgen Nielsen: “Den mand der kalder sig Alvard”

Rent på en uren måde eller urent på en ren måde

I *Hvedekorn* nr. 4, 1966, skrev Hans-Jørgen Nielsen en kort note om Joseph Beuys. Beuys’ kunst er fascinerende på en tvetydig måde, skrev han, og fascinationen er knyttet til forholdet mellem *det rene* og *det urene*. Beuys’ kunst kan være uren, grumset, men den kan også være “helt ren og præcis på en selvfølgelig måde”, og det kan ikke lade sig gøre at skille rent fra urent i den: “Det urene ligger bag det rene – og omvendt”: Joseph Beuys “omfatter [...] både en Bob Morris og en Paik” (Nielsen 1966a: 178).¹ Så vidt Beuys. Niensens beskrivelse er nemlig ikke blot en beskrivelse af Beuys’ kunstneriske praksis. Den er også, og det er vigtigere i denne sammenhæng, en udpegning af en æstetik der spillede en væsentlig rolle for *ta’*-gruppen: det urent-rene.

I “Gruppebillede fra 60’erne”, Niensens tilbageblik på tiden med Eks-skolen og *ta’*, er Nielsen igen inde på det urent-rene: “begreber som ‘rent’ og ‘urent’

i kunsten [...] spiller en utrolig central rolle i de interne samtaler, i og udenfor *ta’*”, skriver han og forklarer: “Det rene, det er de purt formelle størrelser og den kunst der tenderer mod dem. Det urene, det er alt det beskidte, ekspressive, psykiske. Klart?” (Nielsen 2001: 227). Det er faktisk klart nok, især hvis man har Niensens udpegning af Robert Morris og Nam June Paik som yderpunkterne i modstillingen i baghovedet. Det er *Minimal Art* (og nok også *Pop Art*, som spillede en betydelig rolle for flere i *ta’*-gruppen, fx Kristen Bjørnkjær, Per Kirkeby og Jørgen Leth) til den ene side og *Fluxus* og forskellige ekspressive installationer og happening-former til den anden. Igen fremhæver Nielsen at det er det tvetydige forhold mellem rent og urent der er idealet: “Det der interesserer os, på tværs af alle indbyrdes stilistiske divergenser, er det punkt, hvor det vipper mellem rent og urent. Hvor en ren bestræbelse også allerede er uren, eller en uren bestræbelse omvendt også allerede er ren. Det skal være rent på en uren måde eller urent på en ren måde” (ibid.). Det var, ifølge Nielsen, netop diskussionen af forholdet mellem det rene og det urene i kunsten der udviklede fællesskabet på Eks-skolen og videre i *ta’*.

Is og fis

Urent-rent spiller også en rolle i Per Kirkebys tekster fra perioden. I *ta’ 8* behandler han det i “Laokoon”. Her krydser Kirkeby mellem en personlig æstetik, polemik mod nyklassisk og modernistisk kunst og overvejelser af mere almen æstetisk karakter. Essayets titel er en henvisning til Lessings *Laokoon* fra 1766, men Vilhelm Wanschers anvendelse af Lessing i *Den æstetiske Opfattelse af Kunst* (1906), spiller også en rolle. Desuden er det ikke utænkeligt

at "Towards a Newer Laocoon" (1940), af Clement Greenberg, som *ta'*-gruppens amerikanske åndsfæller, især minimalisterne, førte krig mod, også er en udtalt resonansbund for Kirkeby. Lessings afhandling er berømt og berygtet for at forbyde kunstarternes sammenblanding; Wanscher skriver: "[Lessing] søger at fastslaa det typiske for de enkelte kunstarter, og give os en virkelig forstaaelse af, hvad det kommer an på i disse [...] Han vil vide, hvad kunsten er, naar den er god; saaledes at man kan lære at forstaa den til bunds" (Wanscher 1995: 87). Lessing og Wanscher kan Kirkeby, som resten af *ta'*-gruppen, højst bruge som et modbillede. Deres interesse for de rene former og adskillelsen af kunstarterne har Kirkeby kun hån tilovers for: Wanscher står "med de klassiske værdier dinglende ud af næseborene" (Kirkeby 1968: 42). Det klassiske, og også den modernistiske kunsts forvaltning af det klassiske i en patetisk og højstemt nyklassik, er passé. Det er forestillingen om en ren kunst og rene kunstarter også. Kirkebys "Laokoon" er kun en "Laokoon" af navn, i realiteten er den en anti-Laokoon.

Kirkeby beskriver det personligt æstetiske med en illustrativ (og uren-ren) kobling af skrift og billede:

Mine skulpturer bygger ikke blot på denne kategori



men i lige så høj grad på



Ja det er i denne sidste kategori at deres egentlige karakter må søges.

KIRKEBY 1968: 2

Både anonymiteten, brugen af skabelonagtige geometriske former som cirklen (det rene), og det antropomorferende og humoristiske, grumsede (det urene), findes i Kirkebys kunst. Han benytter sig af de rene former, men bearbejder og overskrider dem så de ikke blot er rene, men rene og urene på én gang. I ord formulerer Kirkeby det således: "Jeg har før været pint af problemkredsen rent-urent, ja jeg har betragtet selve det genuine værk som resultatet i det kræfternes parallelogram (sic) som herved dannes" (Kirkeby 1968: 43).

Som Nielsen indkredser også Kirkeby oppositionen urent-rent ved at sammenholde den med to kunsthistoriske positioner: Marcel Duchamp og Vladimir Tatlin. Situationen i kunsten nu, skriver Kirkeby, er "en skiften mellem Duchamps ready-made med de associative muligheder (urent) og Tatlins materiale-syntaks (rent)" (Kirkeby 1968: 43). Kirkeby har modstillingen mellem Duchamp og Tatlin fra Troels Andersens "Notes on Tatlin", men han relativiserer denne modstilling. Man kan ikke, skriver Kirkeby, operere rent med en "neo-duchampisme" over for en "neo-tatlinisme", fordi meget "tilsyneladende Duchamp inspireret popart [...] opstiller [...] en malerisk syntaks a la Tatlin (Lichtenstein, Wesselmann). På den anden side er et hovedtræk ved the new sculpture en kølig manipulation i stil med Duchamp-traditionen" (Kirkeby 1968: 43). Kirkeby placerer altså to af samtidens centrale kunstneriske strømninger, Pop Art og Minimal Art (som Kirkeby kalder *the new sculpture*), i krydsfeltet mellem det urene og det rene. Pop Art er uren i brugen af populære og traditionelt set ikke-kunstneriske genrer som tegneserien og reklamen, men ren i det stramme udtryk som får det i udgangspunktet ekspressive og indholdsmættede materiale til at tendere mod det rene og tavsheden. Udgangspunktet i Minimal Art er det modsatte. I Minimal Art arbejder kunstneren med ikke-ekspressive og i sig selv indholdsløse industrielle materialer, men foretager en manipulation med disse materialer som minder om Duchamps ready-mades. Hvor Pop Art nedtoner det urene udgangspunkt i en ren omgang med det urene, kan man, hævder Per Kirkeby, i manipulationen og dislokationen af materialerne i Minimal Art se en uren

omgang med de i udgangspunktet rene materialer og former.

Såvel Hans-Jørgen Nielsens modstilling mellem Morris' minimalisme og Paiks fluxus-kunst som Per Kirkebys modstilling mellem Tatlins konstruktivisme og Duchamps dadaisme, avantgardisme og ready-made-konceptualisme er modstillinger mellem en kølig og konkret kunst (Morris og Tatlin), der reducerer betydningen til et minimum i en fokusering på materialets faktiske materialitet, og en ophedet ekspressionisme (Paik og Duchamp), der bringer et væld af betydninger og betydningsmuligheder i spil i en kunstnerisk proces der peger bort fra materialet og ind i et åbent betydningsfelt. Altså en modsætning mellem kunstneriske udtryk der burde være uforenelige – ganske som begreberne *rent* og *urent*, der er hinandens negationer, men som altså af to medlemmer af *ta'*-gruppen udpeges som centrale – ikke som adskilte positioner, men som positioner der er koblet sammen i den kunstneriske praksis så resultatet bliver et kunstværk der hverken er urent eller rent, men urent-rent. Kirkeby skrev nogle år senere (i *Hændelser på rejsen*, hvor "Laokoon" er optrykt som indledningstekst), jordnært og meget anskueligt: "is og fis / det hører sammen" (Kirkeby 1971: 16).

Et par år før "Laokoon" skrev Kirkeby om happeningen i *Hvedekorn* (nr. 1, 1966). Han indleder "Om happening" med at slå fast at han "Også i dette begreb oplever [...] to tydelige linier", og i parentes at bemærke: "jeg ser alt i dette dobbeltsporede system" (Kirkeby 1966: 16). De to linjer er "den associationsladende , hvor skaberne er sig associationsmulighederne bevidst , det er den emotionelle" (ibid., mellemrummene før interpunktionstegnene er Kirkebys, MI), og "den fritstående , af emotioner i vanlig forstand frigjorte happening , 'das Ding an sich' princippet", hvor der "stræbes mod en form for enkelhed , en klarlæggelse af mekanikken" i en nøgtern form (Kirkeby 1966: 17). Disse to kategorier er imidlertid ikke i sig selv det interessante. Det interessante er, igen, at spille de to kategorier ud mod hinanden. Et af Kirkebys eksempler illustrerer koblingen af urent-rent i værket: "Jeg kan tage en træet , udslidt form , en overalt kendt form med en

hale af myter og associationer , en form der i kraft heraf når en maximal grad af det 'genstandsmæssige'" (Kirkeby 1966: 20). Det er tydeligt at Kirkeby i sin beskrivelse af en personlig kunstnerisk praksis er tæt på sin bestemmelse af Pop Art i "Laokoon". Det ekspressive og indholdsmættede slår over i det rene og genstandsmæssige.

Alt dette gælder ikke blot på et personligt plan. Også de "store epokale gennembrud ligger i skæringspunktet mellem disse to kategorier" (Kirkeby 1966: 21). Urent-rent er med andre ord ikke blot noget medlemmerne af *ta'*-gruppen og Eks-skolen diskuterede i forhold til deres egen kunst. Det er et begrebspar som de også anvendte i bedømmelsen af anden kunst, og tilsyneladende også et begrebspar som de forstod kunsthistorien i lyset af. Det bekræftede Peter Louis-Jensen i 1998 i et interview over for Lars Morell der spurgte om det var noget man generelt diskuterede fordi det "virker som om, man hele tiden vender tilbage til det begreb om det rene og det urene": "Det var noget, vi brugte på slagordsplanet til at orientere os i forskellige sammenhænge", lød svaret (Morell 2003: 107).

Hans-Jørgen Nielsen og Per Kirkeby behandler primært modstillingen i relation til tredimensional kunst, installationer eller, i Per Kirkebys tilfælde, happeningen, der i "Om happening" dog mest af alt er et udgangspunkt for at skrive om personlige erfaringer med maleri og skulptur. Hverken Nielsen eller Kirkeby tænker tilsyneladende modsætningen i forbindelse med litteraturen. Kirkeby synes endda at mene at den samtidige litteratur langt fra er på omdrejningshøjde med den tredimensionale kunst. Litteraturen er blevet hængende i det rene og klassiske. Digterne forsøger stadig at "lave det rigtige digt", og det vil sige det rene digt; de er "fulde af forestillinger om at det [rigtige digt] er et godt digt, det bygger sig op, det går op, det har de rette forhold [...] Det skal også synge, det skal dit og det skal dat, det skal op at dingle skal det" (Kirkeby 1968: 42).

Jeg peger i det følgende på at det giver mening at applicere modsætningsparret urent-rent på litteraturen, eller i det mindste på ét litterært værk: Hans-Jørgen Nielsens "*Den mand der kalder sig Alvard*". Det sker med en overbevisning om at det er

Hans-Jørgen Nielsen:

1

I morgenlyset går DE sammen hen ad vejen i morgenlyset går DE sammen hen ad vejen
 DR ALVARD er en mand i sin bedste alder DR ALVARD er en mand i sin bedste alder D
 DE holder hinanden i hånden og HUN er et skridt foran ham DE holder hinanden i hå
 HUN smiler lykkeligt nu HUN er blevet helt klar over sine følelser HUN smiler lyk
 JEG synes ofte det hele er håbløst og forvirrende JEG synes ofte det hele er håbl
 Det røde hår danser let for vinden nu HUN standser op det røde hår danser let for
 Det bliver en dejlig dag det bliver en dejlig dag det bliver en dejlig dag det bl
 Og nu løfter HUN læberne mod ham og nu løfter HUN læberne mod ham og nu løfter HU
 Det bliver en dejlig dag tænker JEG det bliver en dejlig dag tænker JEG det blive
 Klimaenlægget virker perfekt klimaenlægget virker perfekt klimaenlægget virker p
 JEG går derfra med en fornemmelse af at trænge til et varmt bad JEG går derfra m
 Udenfor standser JEG en taxi og kører til kontoret udenfor standser JEG en taxi o
 JEG spekulerer på hvordan New York ville være JEG spekulerer på hvordan New York
 HUN er ung og smuk og hendes eksistens glatter alting ud HUN er ung og smuk og he
 Min skjorte klæber til kroppen min skjorte klæber til kroppen min skjorte klæber
 På kontoret gennemgår JEG posten og drejer telefonvagten på kontoret gennemgår JE
 Mercy-hospitalet har søgt at komme i forbindelse med mig Mercy-hospitalet har søg
 Hvis en hustru kan være sin mands smykke er HUN en brillant hvis en hustru kan væ
 JEG skulle spørge efter DR ALVARD JEG skulle spørge efter DR ALVARD JEG skulle sp
 Kontorets møbler er betrukket med grønt læder kontorets møbler er betrukket med g
 HAN kunne aldrig huske sine drømme HAN kunne aldrig huske sine drømme HAN kunne
 Et øjeblik efter taler JEG med lægen et øjeblik efter taler JEG med lægen et øjeb
 Volden lurder overalt og med den angsten for at dø volden lurder overalt og med den
 Når HAN vågnede vidste HAN bare HAN havde drømt noget voldsomt når HAN vågnede vi
 DR ALVARD gør kanylen klar DR ALVARD gør kanylen klar DR ALVARD gør kanylen klar
 En helt hvid hemmelighed en helt hvid hemmelighed en helt hvid hemmelighed en hel
 HAN syntes pludselig kontoret var koldt HAN syntes pludselig kontoret var koldt H
 Dede porer gentager HUN og véd hverken ud eller ind dede porer gentager HUN og vé
 Hans øjne glider fra den hvidklædte DR ALVARD til døren bag ham hans øjne glider f
 Baren telefonen og fjernsynet der kan skydes op fra gulvet i øjenhøjde baren tele
 HUN ryster langsomt det røde hår og venter på samtalen fra DR ALVARD HUN ryster i
 Varmen er uudholdelig varmen er uudholdelig varmen er uudholdelig varmen er uudi
 HAN trommer utålmodigt på ruden HAN trommer utålmodigt på ruden HAN trommer utål
 Forsigtigt åbner DR ALVARD hans brystkasse forsigtigt åbner DR ALVARD hans brystk
 HAN smiler fraværende og lykkeligt HAN smiler fraværende og lykkeligt HAN smiler

gigtigt at se andre litterære værker fra perioden un-
 der den samme optik. Nielsen er et eksempel, men
 inden vi kommer til eksemplet er det nødvendigt
 med en mellemregning: Robert Smithson.

Robert Smithson

En af de væsentligste artikler i *ta'* var Erik Thygesens
 oversættelse af den amerikanske kunstner Robert
 Smithsons "Entropy and the New Monuments" fra
 1966. Artiklen blev trykt som "Entropi og den nye
 skulptur" i *ta' 4* i 1967, året efter offentliggørelsen i
Artforum, og som Hans-Jørgen Nielsen senere kon-
 staterede, så nåede Robert Smithson "at komme i *ta'*
 og blive verdensberømt mellem os, før han bliver det

i den store verden" (Nielsen 2001: 223). Opdagelsen
 af Robert Smithson som en åndsfælle er ét af flere
 eksempler på at redaktionen af *ta'* havde alle følere
 ude og fik øje på hvad der rørte sig i kunsten før de
 fleste andre havde opdaget at noget var ved at ske.
 Introduktionen af Robert Smithson er også en indi-
 kation af at orienteringen i dansk kunst i perioden
 er ved at skifte fra europæisk kunst til amerikansk.
 Peter Louis-Jensen, der i januar 1967 sammen med
 John Davidsen besøgte Kirkeby i New York, udtalte
 kategorisk at "Paris hænger sammen med en myte,
 vi ikke længere beskæftiger os med. Den kunst jeg
 beskæftiger mig med kommer overvejende fra USA"
 (citeret efter Andersen 2003: 18).

'DEN MAND DER KALDER SIG DR ALVARD' / FIKTIONS-STYKKE

2

I don't like what we're doing DR ALVARD remarked but sometimes cruelty is necessary R ALVARD stod der på den matterede glasrude DE befandt sig foran og snart skulle hende og hendes lange røde hår væltede udover lænestolens grønne betræk idet HUN kelig nu sveden lavede store pletter på hans skjorte i Mercy-hospitalets lobby hendes øst og fast om en sætning DR ALVARD ofte gentog for sine kolleger når de var afvinden havde DE ikke mærket meget til siden om morgenen hvor DE havde holdt hinde iver en meter fra baren med telefonen og kastede sig hurtigt over mod fjernsynsantennerne og kom langsomt nærmere mens HUN knappede bh'en op i ryggen og så sig selv en prøve på huden som den så ud under et mikroskop hvor de døde porer glimtede rødt summede klimaanlægget over dem da DR ALVARD betragtede kanylen mod lyset og det var en fornemmelse af usikkerhed og angst der gjorde det hele mere drømmeagtigt dengang hun kører med elevatoren op gennem bygningens indre hvor JEG tager mig sammen og så ville hun sige noget til ham men HUN syntes ordene blev døde og følelseløse i munden hendes eksistens som ikke kunne betvivles selvom JEG nok så meget forsøgte at forene Min egen elskede tænkte HUN da hun hørte hans stemme i telefonen fra DR ALVARD og G posten til min sekretær som ikke bemærkede hvad der var sket med min brystkasse at JEG på en mærkelig måde følte mig befriet og helt lykkelig ja det var som om jeg er min sygeplejerskes opmærksom på at hun påny skulle gøre kanylen klar så HAN kunne komme tilbage efter vej i det labyrintiske bygningskompleks hvor skiltene var så mange at man rent læder og HUN havde en skæg rød hat på over de kæmpestore solbriller der ligesom aldrig huske hvad det var DR ALVARD havde sagt i telefonen selvom HAN altid gjorde det ligesom efter DE var vågnet op sammen på operationsstuen som i den drøm HUN altid drømte om angsten kunne JEG ikke rigtig stille noget op med dér i New York City's uendelige gange HAN at HUN var den eneste HAN nogensinde havde holdt af på denne helt specielle DR ALVARD var stadig iført sin hvide kittel og kom langsomt imod dem i morgenlys og t hvid i ansigtet og med et håbløst forvirret udtryk i de grønne øjne mens elevene AN syntes ikke rigtig ordene ville lystre ham mere de virkede helt døde og først da de hverken gøre det ene eller det andet efterhånden som kanylen begyndte at gøre sig ra den underlige vanskabning JEG i det samme øjeblik opdagede i hendes pupil hvid fonen og HUN bad indtrængende DR ALVARD om at hværksætte de nødvendige modforholdsanstaltninger angksomt det hvide værelse hvor det nu begyndte at boble ud af de sonder der var idelig varmen får os sådan til at svede og er der sletikke noget vi kan gøre sagde jeg odigt på døren og gik med beslutsomme skridt ind på kontoret hvor HAN stivnede da han så HAN forsigtigt ned ad trappen og hendes lange røde hår dansede om hovedet på hende fraværende så JEG udover den drømmeagtige by med alle dens hemmeligheder mens DR

Robert Smithson optrådte to gange med artikler i *ta'*, og begge artikler satte sig spor både i sprogbru- gen og emnevalget. Den anden af Smithsons artikler, "Udvikling af et lufthavnsareal", havde Stig Brøgger oversat, og artiklen stod i *ta' 6*, 1968, igen året efter offentliggørelsen i *Artforum*. Temaet for *ta' 6* var miljø, og Hans-Jørgen Nielsen skrev i nummerets leder at et afsæt for dette tema var Robert Smith- sons entropi-essay fra *ta' 4*. Især Smithsons hverken positive eller negative attitude til miljøfænomenerne omkring os var igangsættende for Nielsen og *ta'*- gruppen. Modernitetens miljøfænomener er, skriver Nielsen, noget *der er der*, og, fortsætter han, den af- spændte attitude, som Smithson om nogen repræ-

senterer, holder – i modsætning til modernismens overspændte reaktion på moderniteten – det total- felt, som man med *ta'* ønskede at åbne, åbent.

I sit bidrag til *ta' 6*, "City by Night", skriver Niel- sen, i forlængelse af Robert Smithson og tydeligt inspireret af ham, at oplevelsen af byen kan sam- menlignes med urent-rent i kunsten. Oplevelsen af byen består af forskellige oplevelsesplaner der kryd- ser hinanden og ikke kan skilles ad: "Det er ligesom 'rent' og 'urent' i kunsten. Den rene, visuelle byople- velse er hele tiden underlagt en brådsø af myter og indhold. På samme måde som der hele tiden blander sig visuelle oplevelser i oplevelsen af det 'usynlige' sekundære system", og det minder, fortsætter Niel-

Pendant trois jours je dormis d'un sommeil profond, rarement interrompu par les rêves.
Gérard de Nerval.

3

ary and can't be avoided og JEG tager telefonen og kommer igennem til DR ALVARD gå ind gennem og HUN ser på mig mens HAN forklarer mig hvad JEG bør foretage mig lagde sig til rette i den og HAN tager bilen til Mercy-hospitalet sammen med hende vor HUN ventede på ham og HUN tænder sig en cigaret og gennemtænker roligt sagen isende overfor hans planer og så fungerer klimaanlægget perfekt uden at gå i stå nden i hånden og i sin hvide kittel kommer HUN gående gennem en drøm med sit hår pparatet som var skudt op af gulvet ved baren og det hvide værelse lukker sig nu om i værelset hvor der nu var helt stille og DR ALVARD indstiller sit mikroskop e mat og uvirkeligt og det forekommer ham at HUN aldrig har været så ung og smuk g nu nærmede sig briksen JEG var spændt fast på og DE kommer gående hen ad vejen dningeagtigt og underligt fraværende de sidste måneder og dagen vil blive dejlig tår ud gennem dørerne der lydløst har åbnet sig og der er grønt læder på møblerne n på hende og New York kendes på den sky af støv der ses over byen ved aftenstid gøgle mig at det hele var indbildning og DR ALVARD gennemgår svedende dagens post klinikken og pludselig brast det hele for hende og HUN lader mig bare kneppe sig se hos DR ALVARD og hans assistenter og DE lader sig ikke anfægte af uvæsenene n svæven hvor ethvert holdepunkt var borte og dette er bare det helt sædvanlige nne komme igang med operationen og så er kanylen i bund og alt trækker sig bort det var umuligt at finde vej på egen hånd og pupillen spejler bare solnedgangen nede en halvmaske og JEG går på kontoret hver dag og sætter mig bag skrivebordet e sig den største umage og HUN tænker ikke meget længere end til sin bløde krop ømte og som undertiden kunne forfølge hende det meste af dagen og DR ALVARD går lige sommerfærmiddage der var særlig stlemme det år og HAN søger nu mod udgangen elle måde HAN nu havde mødt kærligheden og det kan undertiden gøre mig lykkelig set hvor DE kom gående sammen hen ad vejen og smilede lykkeligt til hinanden vatoren kørte op gennem huset og DE indleder uden begejstring et brutalt forhold enede nu DE bagefter søgte at finde sig selv igen og HAN kan ikke glemme sin drøm sin virkning i kroppen på mig og pupillen trækker sig sammen i hendes store øjne r angsten gradvis opløste sig og blev til omhed og det labyrintiske hus opløses dsregler i den prekære situation der efterhånden var opstået og det er morgen nu stukket ind i kødet på forskellige steder og kontoret ser mærkeligt fjendtligt ud de HUN opgivende til DR ALVARD og den mand der kalder sig DR ALVARD styrter ind a HAN fik øje på mig og hendes tøj på gulvet og JEG kyler kanylen hen mod dørne nde mens vi baksede med den sammen med DR ALVARD og HUN smiler lykkeligt til ham ALVARD fortalte om hvad der var foregået mellem ham og hende og JEG smiler fjært

sen, om Smithsons “blandede urent-rene oplevelser, der bevæger sig på begge planer samtidigt” (Nielsen 1968a: 17).

Robert Smithson skriver i “Entropi og den nye skulptur” også om det urent-rene i kunsten. Han kaster sig ud i halsbrækkende spekulationer over entropi, *science fiction*, skrækfilm, arkitektur, tid og rum, den nye skulptur (Minimal Art; Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Frank Stella, m.fl.), tryksager og geologiske kort, strømafbrydelser, sammenhængen mellem forskellige typer latter og krystalsystemer og en hel del andet. Der er en hæsblæsende fart over Smithsons skrift. Han hvirvler den ene idé op efter den anden. Flugten og den sitrende nerve betyder

at Smithsons tekster sjældent holder for et nærmere logisk eftersyn. Det er heller ikke hensigten.² Man skal lade sig gribe af flugten, læse *med* teksterne, lade urent-rene horisonter åbne sig, og så skal man lade være med at forvente at den åbnede horisont bliver rundet af og lukket. Det gør den ikke, for inden det er sket er Smithson på vej et andet sted hen. Smithsons tænkning og skrift er i konstant bevægelse og uro.

I “Entropi og den nye skulptur” modstiller Robert Smithson *science fiction*-filmen og skrækfilmene og hævder at kunstnere der foretrækker *science fiction* tenderer mod det *konstaterende* og *hyperprosaiske*, mens kunstnere der foretrækker skrækfilmene, tende-

rer mod det *følelsesbetonede* og *hyperopulente*. Hos de konstaterende er tomheden, overfladen og det statiske i fokus. Dog ser man af og til, hævder Smithson, værker af disse kunstnere hvor “‘puristiske’ flader [...] indeholder en ‘kontaminering’”, derved opstår “den urent-rene flade” (*impure-purist surface* hedder det i Smithsons amerikanske tekst), fx i Frank Stellas værker – “Stellas hermetiske kongerige af flader” – hvor en “ophidsende, strålende farve tilfører den puristiske kontekst et isnende bid” (Smithson 1967: 32). Det urent-rene er i Smithsons fremstilling sammenstødet af det konstaterende eller hyperprosaiske og det følelsesbetonede eller hyperopulente. I det samme værk.

“Den mand der kalder sig Alvard”, *et eksempel*

“Den mand der kalder sig Alvard”, 1970, markerer afslutningen på Hans-Jørgen Nielsens 1960’er-forfatterskab, og i en vis forstand er bogen en opsamling af de erfaringer og praksisser Nielsen havde arbejdet med i 1960’erne. Sådan så Nielsen det selv. I Erik Skyum-Nielsens interview i *Modsprogets proces* kalder han bogen for sit samlede monument over 1960’erne og beskriver den som en “*novel to end all novels*”, et “*point of no return*” (Skyum-Nielsen 1982: 292). *Alvard* blev for Nielsen et *point of no return*, en foreløbig slutsten i forfatterskabet. Efter *Alvard* udgav han – bortset fra enkelte digte, bogen *Verdens/billeder*, der er en sammenstilling af tekster fra 60’erforfatterskabet, og tekstdokumentarierne *Oprøret i Kronstadt* og *Ordet er blevet handling* sammen med Niels Brunse – ikke noget før *Fodboldenglen* i 1979. Til Skyum-Nielsen forklarer han at han ved at skrive *Alvard* fik drevet sine udgangspunkter fra 60’erne op i en spids: “Den linje i forfatterskabet destruerede sig selv ved at kulminere på den måde” (ibid.). Også på en ganske konkret måde er *Alvard* en opsamling af Nielsens 60’er-forfatterskab: En række af Nielsens tekster fra 1960’erne indgår som umarkerede citater i *Alvard*. På den måde kan man, som Thomas Hvid Kromann gør, se bogen som “en samlende, om end sprængt, syntese af Nielsens kunstneriske arbejde i 1960’erne” (Kromann 2002: 51).³ *Alvard* er “et katalog over de forgangne fem (hektiske!) års eksperimenter” (Kromann 2003: 51).

Før “Den mand der kalder sig Alvard” forelå som bog havde Hans-Jørgen Nielsen offentliggjort fire forarbejder som i mere eller mindre bearbejdet form indgår i bogen. Det første blev trykt i det sidste nummer af *ta’*, *ta’* 8 fra 1968, under titlen “Den mand der kalder sig Dr. Alvard”. *Alvard* nåede altså at blive en del af *ta’* inden det *in progress* fortsatte i *Mak* i de tre første numre i 1969 med titlerne “Alvard all over – fra Alvard-dossier’et”, “Mester, Tårnet hælder” og “Alvards korsfæstelse – Et essay om prosaens situation”. “Den mand der kalder sig Alvard” begynder altså omtrent hvor *ta’* slutter, og Nielsen integrerer sine erfaringer fra *ta’* i *Alvard*.

På bagsiden præsenterer Hans-Jørgen Nielsen “Den mand der kalder sig Alvard” sådan:

“Den mand der kalder sig Alvard” er en række kaotiske tekstudsnit, der nok begynder et sted, men aldrig ender. Brudstykker af det, der i bogen undertiden kaldes “transmissionen”. Og det der transmitteres er et kværnende sprog-psykodrama af bl.a. science fiction, krigsberetninger, filosofi, politik, kærlighedshistorier, tegneserier, mareridt, øgler, pornografi, vietconger, mayaindianere, parodier. Der er ingen handling, ingen retning og udvikling, ingen fast definerede personer i dette drama, som forfatteren selv kalder et “fiktionsstykke”. Tidsfølgen er opløst helt ud i de enkelte sætninger og personer er udelukkende bestemt af deres øjeblikkelige plads i teksten. Bogen skildrer således først og fremmest en tilstand. Måske selve tingenes tilstand i “den globale tekst”.

Teksten sætter, som man forstår af Nielsens beskrivelse, læseren på alvorlige prøver, og de vante analysestrategier viser sig hurtigt utilstrækkelige. Teksten er på én gang kværnende og en skildring af en tilstand. Der er fart over feltet og stilstand på én gang. *Alvard* er at ligne med et hermetisk kongerige af flader, men teksten er, som Frank Stellas malerier i Smithsons beskrivelse, et hermetisk rige der rejser sig ved hjælp af ophidsende og strålende farver. Renheden, den hermetiske flade, fremkommer ikke gennem afståelse eller renselse, men gennem overophedning. Fladen fremkommer ikke fordi der er få tegn eller tegn med en minimal betydning, men fordi teksten består af “tegn der gør sig helt immune og døve ved et kannibalistisk frådseri i deres egne

betydninger”, tegnene æder sig selv og hinanden (Nielsen 1970: 64f). Der er snarere for megen betydning end for lidt betydning – og det fører sådan set til ingen betydning, til dekonstruktion af betydningen.

I en skitse, der er malet med den brede pensel, peger Nielsen på hvordan *Alvard* for ham er et kulminationspunkt på vejen mod nulpunktet, ikke blot i hans eget forfatterskab, men i en kunst- og kulturhistorisk udvikling der kan aflæses i Marx og Engels’ unostalgiske konstatering af at alt fast og solidt fordufter, følges over den moderne billedkunsts fjernelse fra centralperspektivet, begyndende i impressionismen, fortsættende i kubismen, kulminerende i amerikansk abstrakt ekspressionisme, protominimalisme og minimalisme hvor bevægelsen fra perspektivet og det klassiske billedrum til fladen, det aperspektiviske rum uden noget fokuspunkt for aflæsningen, er gennemført (“Dannelsesromanen og det postmoderne”: 39ff). Hans-Jørgen Nielsen slutter sin skitse med at placere sit eget forfatterskab i forlængelse af udviklingen: “For mig endte den tur ud i et aperspektivisk rum af lutter overflader med en sindssyg og temmelig besværligt læst roman” (“Dannelsesromanen og det postmoderne”: 41).⁴ Den sindssyge og besværligt læste roman er “*Den mand der kalder sig Alvard*”.

Det er karakteristisk for Hans-Jørgen Nielsen at han ikke alene sakser fra det almene til det personlige, men også fra det politiske manifest over den moderne malerkunsts historie til litteraturen. Skitsen er et eksempel på aperspektivisk tænkning, tænkning på tværs. På tværs af det historiske og det personlige, på tværs af filosofien og kunsten, på tværs af kunstretningerne, på tværs af kunstarterne. Det er en horisontal tænkning, en tænkning på overfladen og en aflæsning af overfladen, en tænkning i og over et aperspektivisk rum, ikke en tænkning i dybden, ikke en vertikal eller hierarkisk tænkning. Det er en tænkning som *Alvard* er det klareste litterære udtryk for i Niensens forfatterskab.

I denne tomme neonskrift

Det visuelle spillede en markant rolle i Hans-Jørgen Niensens forfatterskab. Det gjorde det i de tidlige mi-

nimalistiske og konkretistiske tekster fra 1960’erne. Det gjorde det som tema i flere af hans essays. Og det gør det i “*Den mand der kalder sig Alvard*”. Som Hans-Jørgen Niensens øvrige 60’er-bøger kan heller ikke *Alvard* reduceres til det der står i bogen; det visuelle, omslaget og tekstens opsætning, er en del af udtrykket.

Bogens forside og bagside gengiver fotografier i neonblåt. Skriften og bogens ryg er i en skarp, kølig neonpink, hvilket, med Smithsons karakteristisk af Stella, tilfører “den puristiske kontekst et isnende bid”. Man kan, især på grund af tekstens tematiseringer af hospitalet, tro at forsidefotografiets motiv er en hospitalsgang. Det er det ikke. Det er et værk af Dan Flavin. Lars Bukdahl oplyser at han af Tania Ørum har fået at vide at for- og bagside sandsynligvis afbilder værker af Flavin (Bukdahl 2001b: 70). I *Systemdigtningen* skriver Steffen Hejlskov Larsen at “Forsiden til “*Den mand der kalder sig Alvard*” er et billede af en af Dan Flavins lysskulpturer” (Hejlskov Larsen 1971: 34). Hejlskov Larsens oplysning, der blot skal dokumentere danske systemdigteres kendskab til amerikansk konstruktivisme og minimalisme, virker troværdig. Han konstaterer at der er tale om et værk af Flavin, hvilket tyder på at han enten har kendt det pågældende værk eller har oplysningen fra Nielsen selv. Desuden vil man med kendskab til Flavins værker genkende værket som et typisk Flavin-værk. At Nielsen selv ved flere lejligheder, bl.a. i “*City by Night*”, nævner Flavin, sandsynliggør også at der er tale om et Flavin-værk.

Dan Flavin arbejdede med lysstofrør. Også det afbildede værk, som forsidefotografiet gengiver et udsnit af, består af lysstofrør. Fotoet er taget så man ser omkring et hjørne i et forholdsvist lavloftet rum med linoleum på gulvet. Det kan være et udstillingsrum, men der kan også være tale om en permanent udsmykning af et offentligt rum. På væggen er der lodret og med varierende afstand monteret lysstofrør. Rørene kaster et kraftigt lys på især det blanke gulv der reflekterer lyset, men det oplyser også en del af væggen og loftet. På grund af fotografiets blå toning kan lysets farve ikke bestemmes, men det ser ud som om Flavin med neonlyset har understreget rummets kølige og anonyme fremtræden.⁵ Flavins



ta'

8

installation afdæmper ikke rummets skarpe fremtræden og gør ikke rummet mere imødekomende, men betonere rummets karakter. Værket understreger det der er. Værket er konstaterende. Det er et *rent* værk.

Her er det ikke værket som sådan der er interessant, men at Nielsen har brugt det som forsideillustration, og det er en anden sag. Værket er på én gang et hyperprosaisk og konstaterende værk af Dan Flavin og en illustration til "*Den mand der kalder sig Alvard*", dvs. et reelt eksisterende værk og en kommentar til en tekst.⁶ Når Nielsen vælger at illustrere sin bog med et værk af Dan Flavin udtrykker han et kunstnerisk slægtskab med Flavin (og i videre forstand med Minimal Art) og en forbindelse mellem sin bog og Flavins værk. Samtidig fjerner han Flavins værk fra den oprindelige kontekst. Dermed bliver det et citat uden kontekst. Og så kan det kontamineres med betydninger det ikke har i det faktiske rum, fx kan man se fotografiet som afbildende en hospitalsgang. Betydningsproduktionen går altså begge veje: Som illustration kaster Dan Flavins værk en betydning ind i Nielsens tekst (evt. at teksten er konstaterende og hyperprosaisk og at tekstens betydning er minimal), men teksten tilfører også værket en betydning. Det rene værk bliver i og med disse betydninger ikke rent rent, men urent-rent, samtidig med at det som rent værk accentuerer det rene aspekt i Nielsens tekst der for en umiddelbar betragtning nærmere fremstår som uren end ren.

Fotografiet på bagsiden afbilder en skyskraber med bogstaverne *U* og *N* placeret under hinanden i en art lysskrift på selve bygningen. Bygningen er FN-bygningen, som nævnes flere gange i teksten. Jeg kender ikke værket og har ikke kunnet opspore det, men for mig at se er der ikke tale om et værk af Flavin, i hvert fald ikke om et typisk værk. Det er svært at afgøre om lysskriften på bygningen er et kunstværk der er fotograferet, eller om der er tale om en billedmanipulation. Hvis man antager at der er tale om et fotografi af et værk, er værket udpræget påpegende. Det siger ikke noget, dvs. ikke andet end "Dette er FN-bygningen", hvilket uanset værket er et faktum. Værket konstaterer et faktum. Værket er på den måde tavst; en tom neonskrift.

Værk og baggrund, FN-bygningen, siger det samme. Således betragtet er værket rent på samme måde som Dan Flavins installation er ren.

Selve bygningen må tages med i betragtning. FN-bygningen er opført på amerikansk jord i en international zone som alle medlemsnationer er medejere af, hvilket i realiteten vil sige at bygningen er placeret om ikke i fiktivt rum, så dog i et kraftigt symbolsk ladet rum, et rum som på én gang er alle steder og ingen steder. Hvis vi strækker begrebet om det urent-rene langt (Nielsen veg i parentes bemærket ikke selv tilbage for at strække analogierne hvis der var en pointe at hente), så kan man sige, at en ren beslutning, at give alle medlemslandene medejerskab til området, resulterer i en uren situation: FN-bygningen ligger på én gang i New York og ikke i New York, på én gang i USA og ikke i USA. I det faktum er det fristende at se en parallel til *Alvard*. Den foregår også i et rum som det er vanskeligt at definere: *Alvards* rum er alle steder og ingen steder. Arkitektonisk er Wallace Harrisons skyskraber fra 1952 et markant udtryk for den retlinede og stramme modernisme fra midten af det 20. århundrede. I sammenligning med bygningens rene konturer er den kæmpemæssige lysskrift, som fylder cirka halvdelen af bygningens højde, uren. Den er flosset og ligner en graffiti udført med spraydåse. I sammenligning med Dan Flavins rene omgang med sit kunstneriske materiale – han gør intet for at skjule at lysstofrørene er lysstofrør – er værket, der med lys illuderer spraymaling, urent. Værket er med andre ord rent i sin påpegende tendens, men urent i udførelsen, og i det ligner det "*Den mand der kalder sig Alvard*".

På de to inderomslag er der to fotografier i en blå og kornet gengivelse (en tone mørkere end for- og bagside). Det første fotografi afbilder en ældre asiatisk mand med elektroder gjort fast på hovedet. Han er iført traditionel klædedragt, ser direkte ind i kameraet og udstråler ro. Det andet billede forestiller en yngre asiatisk kvinde der bærer en gasmaske-lignende maske. Jeg har ingen oplysninger om disse to fotografier. Måske er der tale om en fejlfortolkning i alle led når jeg peger på en parallel mellem de to fotografier og Joseph Beuys. Om ikke andet

kan parallellen tjene til at understrege et urent-rent aspekt ved fotografierne. Beuys havde (jf. Lars Morells artikel i dette nummer) en kulturteori der var baseret på en spaltning mellem øst og vest, en spaltning mellem det spirituelle og det rationelle. De to fotografier illustrerer muligvis denne spaltning. Personerne på fotografierne er asiater. Manden sidder i en stilling der kunne antyde at han mediterer. Kun elektroderne på hans hoved modsiger den fortolkning. Måske måles hans hjerneaktivitet under meditationen. Den østlige zens spiritualitet målt med et rationelt vestligt apparatur? Den rene tænkning udsat for et urent eksperiment; den rene videnskab der kontrollerer den urene metafysik? Det afhænger af perspektivet der anlægges. Og hvilket perspektiv der skal anlægges er uklart; konteksten for en fortolkning mangler: Dokumenterer fotografierne en videnskabelig forsøgsopstilling eller er det kunst?

Et udsnit af transmissionen i *Alvard* lyder:

... Alvard kryber så ud af frømandsdragten [...] idet han spænder *elektroderne* fast om hovedet, og hun løber med de raslende kæder efter sig, hvorover den stadig leende *frømand*, som heller ikke vil stå stille i denne drøm i denne tekst, som jo er tomhed samt en anden tekst som også er drømt og din og min her mellem manuskripterne i arkivet, manuskripterne som filtrer sig ind i *elektroderne*, så vi ikke kan komme fri [...] så virker de og de skrider hvor som helst ind i en anden geografi oplyst af *kølig neon* og kører med elevatoren op til toppen af *den gigantiske hospitalsbygning*, mens *frømanden*, stadig i en fremmed skrifts syntaks, stikker kanylen ind i jernkloen, som nu er en rigtig hånd, modsat den vi først så, i *denne tomme neonskrift*, hvor de netop har nået *bygningens top* og Alvard med *elektroderne* ned om hovedet sikkert styrer dem ind mellem dimensionerne og de farlige tidslommer, hvor de i drømmen i teksten omsider indser, hvad de skulle indse, at sådan er det, kun sådan kan bevægelighed og realisme blive til, mens væggene styrter sammen om dem dybt ned i arkivet ...

(Nielsen 1970: 75f, mine kursiveringer, MI).

Her henvises der øjensynligt til flere af omslagets elementer. Den tomme neonskrift og den kølige neon kan henvise til Dan Flavins værk, til lysskriften på FN-bygningen, der er en tom skrift, og til omslagets neonskrift. Der er elektroderne der kan ses som en

henvisning til elektroderne på den asiatiske mands hoved. Frømandsdragten kan jævnføres med iltapparatet eller gasmasken den asiatiske kvinde bærer. Udsnippet foregår i en gigantisk hospitalsbygning, en skyskraber. Det kan dels ses som en henvisning til FN-bygningen, dels som en henvisning til forsideillustrationens hospitalslignende gang. Omslaget illustrerer ikke blot teksten, teksten tematiserer også omslaget, samtidigt med at uddraget fungerer i tekststrømmen. Er tekststykket skrevet over omslagets fotos? I givet fald: Hvad illustrerer hvad? I og med tematiseringen af bogens omslag og af bogen som et konkret objekt i fiktionen problematiseres en ontologisk grænse, grænsen mellem fiktionen og det objekt der formidler fiktionen. Skellet mellem fiktionen *i bogen* og bogen som et objekt *i verden* er gjort urent i en tematisering af bogen som objekt. Selvtematiseringen er, hvis vi igen strækker begrebet, ren fordi den ikke besmittes af noget uden for fiktionen; den er uren fordi den nedbryder en ontologisk grænse.

Til det visuelle aspekt hører tekstens layout. Et iøjnefaldende træk er den flossede højrekant, der som regel signalerer lyrik. Meget andet, tekstens længde, inddelingen i dele og afsnit fx, signalerer prosa eller roman; Nielsen omtalte som nævnt ofte *Alvard* som en roman. Reelt kan man ikke afgøre om der er tale om et langt digt eller om en roman, og måske er det også futilt at diskutere tekstens genre; genreangivelsen er *fiktionsstykke*.⁷ Blandt andet layoutet placerer teksten et sted uden for genrene.

Nielsen anvender jævnligt kapitælskrift i teksten.⁸ Ofte er der tale om sloganagtige udbrud, der gentages flere gange i teksten (fx UD MED SPROGET, WHITE OUT, INGEN COPYRIGHT MERE, OPERATION HVID) eller onomatopoi-etika (VROOOOMMMM lyder det når skriften farer af sted på syntaksens autostradaer). Man kan få den tanke at kapitælerne sammenfatter tekstens udsagn, men det er spørgsmålet om det ikke skyldes selve den typografiske udhævning, der antyder det udhævede som betydningsfuldt, nærmere end karakteren af det udhævede. Jeg har vanskeligt ved at se at det udhævede har anden forrang for resten af teksten end at det er udhævet. Andre tekstpassager

gentages også, og andre tekstpassager sammenfatter i lige så høj grad teksten som det udhævede – i øvrigt kan teksten ikke sammenfattes.

Teksten består af tre dele. De to første er præcist lige lange (75 sider) og består hver af 10 unummere-rede afsnit. De to dele har titlerne “*Under enhver sten er der en rede af ord ...*” og “*Under enhver rede af ord er der en sten...*”, angivet i kursiv og anførselstegn. Hvert afsnit har i versalskrift delens titel som overskrift og starter med sætningen, der på den måde gentages. De to deles titler optræder altså i kursiv og anførselstegn, i versalskrift og i ordinær skrift. Der er tale om en stram seriel gentagelse af identiske sætninger der kun adskiller sig fra hinanden ved skrifttypen og placeringen i teksten. Også i omvendingen af sætningen mellem de to dele er der en gentagelse, idet de to sætninger består af det samme ordmateriale og syntaktisk er opbygget ens. Tredje del er kort, 1 ½ side, og har titlen “*De kommer gående hen ad vejen...*”, der også gentages som titel og første sætning i tredje dels eneste afsnit. I modsætning til de to første deles urent strømmende skrift (i en stram og ren serialitet) er tredje del sprogligt og syntaktisk flydende, måske noget af det nærmeste man kommer et traditionelt digt i Nielsens forfatterskab. Symmetrien mellem de to første dele og omvendingsforholdet mellem overskrifterne er ren, men den brydes af tredje dels format. Omvendt er skriften og syntaksen i tredje del mere ren end skriften i de to første dele: Det rene og det urene er flettet uløseligt sammen i *Alvard*. Det visuelle – tekstens layout, dens inddelinger i dele og afsnit og bogens overordnede tilrettelæggelse – betoner dette aspekt.

INGEN COPYRIGHT MERE

“[E]thvert sted [er] led i et andet sted, hvis betydninger siver ind under det [...] enhver skrift [er] et ekko af anden”, og “i skriften er der altid en forudgående skrift”, skriver Hans-Jørgen Nielsen i *Alvard* (Nielsen 1970: 112 og 113). Udsagnene gælder i udpræget grad for *Alvard* hvor der er et sandt mylder af umarkerede citater: Der er INGEN COPYRIGHT MERE, som det hedder gentagne gange i teksten. Det er Thomas Hvid Kromann der er kommet længst med opdagelsen af umarkerede

citater i teksten, først og fremmest opdagelsen af Foucault-citatet. Om Foucault-citatet skriver Hvid Kromann: “Dét væsentligste lån er dog utvivlsomt det følgende, der ikke kan reduceres til at være en spøjs, intertekstuel reference, men derimod fungerer som en veritabel mini-poetik” (Kromann 2003: 55). Jeg vil kun give ham ret med forbehold. I en nivel-leret, aperspektivisk tekst som *Alvard* er det proble-matisk at udpege noget som *dét væsentligste*: Der er mange lån i teksten, Foucault-lånet er ét af dem, det Smithsonian-lån, som jeg i det følgende peger på, et andet, og de er i princippet ikke væsentligere end lån fra fx populærlitteraturen. Andre har nævnt enkelte eksempler, oftest citater fra Nielsens egne tekster. Mange af de umarkerede citater er vanskelige at op-spore, dels fordi der er så mange, dels fordi citaterne er hentet mange forskellige steder fra, herunder for-skellige former for trival- og populærlitteratur, men også fordi tekststrømmen suser af sted, og læseren suser med hen over overfladen, næsten uden at op-dage hvad der egentlig står i teksten. Ophobningen er intens og trafikken så tæt på tekstens syntaks-autostradaer at det er vanskeligt at fastholde teksten. Den pisker, som Thomas Hvid Kromann skriver, læ-seren og læsningen frem, og den tvinger læseren til en distræt læsning fordi koncentrationen er svær at opretholde (Kromann 2002: 50). Teksten er et virvar af citater. De fleste opdager man givetvis ikke.

Jeg peger i det følgende på nogle umarkerede ci-tater, som ingen tilsyneladende har bemærket. En passage i *Alvard* handler om billeder der skyder sig ind over hinanden

... og blander sig med hinanden og æder hinanden og op-løser sig i nye billeder hen over den rolige tomhed i denne indhegning, hvor alle billedsætninger er lige fremmede eller lige velkendte nu, WHITE OUT, ren indifferens i den helt tomme tomhed og den helt hvide hvidhed og syntakserne er det synlige fravær af alt og altings samtidige usynlige nærvær i den helt store massebegravelse og sætningsdød ...

(Nielsen 1970: 119).

Passagen er illustrativ når man skal studere Nielsens umarkerede citater. Der er her, som Hvid Kromann har påpeget, tale om lån fra Nielsens eget forfatter-

skab. Sætningerne “hvidt – det usynlige nærvær af alt” og “hvidt – det synlige fravær af alt” er de eneste sætninger i *vedr. visse foreteelser/en hvidbog*.⁹ Nielsen har desuden i omskrevet form brugt udsagnet i det afsluttende essay i *‘Nielsen’ og den hvide verden*, hvor han om sin virkelighedsopfattelse skriver: “Pur indifferens. En helt tom tomhed og en helt hvid hvidhed. På samme tid det helt synlige fravær af alt og alts synlige nærvær” (Nielsen 1968b). Det er karakteristisk at der kan ske overflytninger fra fiktive til ikke-fiktive teksttyper: Fra *hvidbogen* er udsagnet flyttet over i essayet for at ende i en tredje indramning i *Alvard*. Hodells (og Nielsens) WHITE OUT, et tilbagevendende citat, dukker også op i passagen. Det vender jeg tilbage til. Endelig er der formuleringen om den “rolige tomhed”. Det er et citat fra en af Donald Judds anmeldelser i *Arts Magazine* fra 1964. Robert Smithson citerer Judd i sit entropi-essay: “Judd taler i en anmeldelse af en Roy Lichtenstein-udstilling om ‘en masse synlige ting’, som er ‘rolige og tomme’” (Smithson 1967: 28). Nielsen har også brugt vendingen i sin artikel i *ta’ 8 ½*, “Fortolkning i entropiens tidsalder”, hvor han noterer en indskrumpen af de gamle menneskelige værdier “i en stadig større følelse af ‘rolig tomhed’ og ‘inaktiv historie’” (Nielsen 1969: 63). Det andet citat, som i Nielsens essay er markeret med anførselstegn, men uden kildehenvisning, “inaktiv historie”, er et Dan Flavin-citat, som også inden det ender i Nielsens essay har været en tur gennem Smithsons. Citatet er centralt i Smithsons essay idet Smithson sammenligner Flavins inaktive historie med fysikkens entropi, der er emnet for essayet. Flere af citaterne har altså inden de ender i *Alvard* været en tur gennem enten Nielsens egne tekster, de er citater af citater eller “kopier af kopier” (Nielsen 1970: 36).

Også i en anden passage dukker der formuleringer fra Smithsons essay op. Faktisk er passagen på 1½ side næsten udelukkende skrevet over formuleringer fra entropi-essayet. I starten af passagen bevæger Alvard sig – vistnok – ind i en biograf: “almindeligvis er marmorforhallen fyldt med kasseagtige objekter, colaautomater, slikbutikker, telefonbokse, tiden er inde i selve biografen komprimeret eller standset, at træde ud mellem syntaksernes flimrende billeder

er at lave hul i mit liv” (Nielsen 1970: 141). Smithson beskriver biografen således: “Almindeligvis er foyernerne fyldt med kasseagtige objekter som f.eks. sodavandsautomater, slikboder, telefonbokse. Tid er inde i selve biografen komprimeret eller standset, og dette hensætter igen publikum i en entropisk tilstand. At tilbringe tid i en biograf er at lave et ‘hul i ens liv’” (Smithson 1969: 31). Nielsen har ændret enkelte ord, sodavandsautomaten er fx blevet til en colaautomat, og flettet typiske *Alvard*-formuleringer som *syntaksernes flimrende billeder* ind i tekststrømmen. Nielsen omtaler filmen *The Blob* i passagen; den omtaler Smithson også og sammenligner den med William S. Burroughs’ *Nova Express* som han citerer en passage fra: “Kødsaft i betændte rygsøjler af kloakudløb” (Smithson 1969: 30). Denne formulering finder man også i *Alvard* hvor det er blevet til: “syntetisk kødsaft i betændte biopsykiske sætninger dybt inde i rygmarvens kloakudløb, den klæbrige boblende masse fra MGM-filmene “The Blob” har invaderet hendes bevidsthed og indfanget hende i en blobagtig bevægelse på stedet, hvor genspejlinger genspejler genspejlinger, forhalet aktion, utilfredsstillende energi, almindelig sløvhed, en idiotisk mathed” (Nielsen 1970: 142). Smithson skriver at den “klæbrigt boblende masse fra filmene “The Blob” kryber ind i ens bevidsthed. Både Thek og Kaufman har en indfanget en blob-agtig materies bevægelse” (Smithson 1969: 30). De andre formuleringer er også Smithsons. “Genspejlinger genspejler genspejlinger”, lyder hans beskrivelse af Larry Bells værker, mens han om Robert Morris skriver at i hans værker opluges bevægelsen af mange former for ro: “forhalet aktion, utilfredsstillende energi, almindelig sløvhed, mathed” (Smithson 1970: 30 og 31).

I *Alvard* er *The Blob* en MGM-film “optaget i cinemascope og solstrålende farver netop der, hvor hun kæmper kampen for at føle de aldrig før følte følelser på en syg og glinsende overflade” (Nielsen 1970: 142). Smithson omtaler ikke *The Blob* som en MGM-film. Derimod bruger han en reklametekst for *Lust for Life* om van Gogh som motto til et afsnit: “fortællingen om den store sensualist, maleren Vincent van Gogh, som man linie for linie, lidenskab efter lidenskab kan følge ham gennem Irving Stones

uopslidelige bestseller”, og van Gogh “udkæmpede kampen for at føle de aldrig før følte følelser” i “MGM’s filmudgave, optaget i Cinemascope og solstrålende farver” (Smithson 1969: 30). I *Alvard* er det “gennem den mand som kalder sig Alvards gulnede bestseller” man “linie for linie lidenskab for lidenskab følger den store sensualist”, der her ikke er van Gogh, men – vistnok – Alvard (Nielsen 1970: 141).

Omtrent midt i passagen lyder det: “disse utilgængelige flader fornægter nogensomhelst bestemt betydning og det på den mest bestemte måde, Thanatos i ren krom, kunstig død, en kold funklen i den manieristiske dinosaurismes hermetiske kongerige af flader, i dette museum er al natur udstoppet, udskiftelig for Alvard, og en stemning af enormt udstrakt immobilitet, af et fatalt svigt af alle energier breder sig i den tidslomme, de sidder fanget i” (Nielsen 1970: 142). Her er det Smithsons beskrivelse af Frank Stellas malerier Nielsen låner formuleringer fra, og i denne forbindelse er det sigende at Smithson i det citerede netop beskriver det urent-rene aspekt i Stellas kunst. Hos Smithson står der: “Disse utilgængelige flader fornægter nogen som helst bestemt tydning på den mest bestemte måde”, og Smithson konkluderer at mentalt “udelukkes éns syn fra Stellas hermetiske kongerige af flader”; også den kolde funklen er fra samme passage (Smithson 1969: 32). Hovedparten af de øvrige formuleringer findes også hos Smithson. Nielsens “Thanatos i ren krom, kunstig død” er fra en filmanmeldelse Smithson citerer: “Tanatos i Krom – kunstig død” (Smithson 1969: 32). “I dette museum er al ‘natur’ udstoppet og udskiftelig”, er Smithsons beskrivelse af New Yorks Museum of Natural History; det er værd at bemærke at Nielsen, der ellers ikke var karrig med anførselstegnene, udelader Smithsons anførselstegn om ordet *natur* (Smithson 1969: 30). “Hans arbejder indebærer en stemning af udstrakt immobilitet”, lyder Smithsons beskrivelse af Morris’ kunst (Smithson 1969: 28). Senere “opdager jeg, at det monument, de har sovet op ad, kun var et blandt tusinder af ophængte skulpturelle flader, der lumskeligt havde elimineret retningsfølelsen og vendt op og ned på orienteringen inden for selve den uorganiske tids faste inddelinger af syntaksens rum” (Nielsen 1970: 142).¹⁰

Smithson bruger omtrent de samme formuleringer om Robert Grosvenors værker: “Grosvenors ophængte skulpturelle flader eliminerer vægtfølelsen og vender op og ned på materialeorienteringen inden for selve den uorganiske tids faste stadier” (Smithson 1969: 27). Smithson beskriver Dan Flavins arbejde som nærmere tid end rum: “Tid bliver et punkt minus bevægelse”, og senere i essayet skriver han om Union Carbide-bygningen at der “er noget uimodståeligt over stedet, noget storslået og tomt” (Smithson 1969: 27 og 28). Hos Nielsen bliver de to passager skrevet sammen: “tiden bliver for dem et udstrakt punkt minus bevægelse, noget storslået og tomt” (Nielsen 1970: 142).

Det er betegnende at tekststrømmen efter Smithson-collagen fortsætter i forskellige populære gener og referencer: Alvard drikker Martini (som man gør i agentfilm), mens der strømmer “Buddy Hollymuzak” ud af stereoanlægget. Den intellektuelle reference til Smithson er tekstmæssigt placeret på samme niveau som de gentagne Buddy Holly-referencer, kærlighedshistorierne, *science fiction*-skabelonerne, osv. Der er tale om et *samtidighedsfelt* eller om et aperspektivisk felt: “det er lige meget hvad jeg siger, hvadsomhelst er gangbart hvorsomhelst og en karakteristisk del af det aperspektiviske felt, hvor enhver fornemmelse af perspektiv udelukkende har sin årsag i endnu et af Alvards små beskidte numre med tredimensionel laser-projektion” (Nielsen 1970: 129). Elementerne i teksten er sideordnede.

Som nævnt skelner Smithson mellem det hyperprosaiske og det hyperopulente. Det er betegnende at Nielsen i sin citatcollage over entropi-essayet sakser både fra beskrivelserne af hyperprosaisk og hyperopulent kunst og fra passager hvor Smithson skriver om det urent-rene. Det, og også selve det forhold at Nielsen citerer Smithson i *Alvard*, kan man se en poetologisk strategi i: betoningen af det urent-rene.

Virkeligheden

Virkeligheden er det eneste ord der er kursiveret i *Alvard*; det optræder én gang i teksten. Det har flere bemærket, men at *virkeligheden* er et maleri, eller for Alvard ser ud som et maleri, har ingen lagt mærke

til. Det skyldes muligvis at der er en citattype i teksten, ingen har nævnt, ekfrasen. Den er heller ikke påfaldende (hvad *intet* eller *alt* er i den aperspektiviske tekst), men den er der. I en passage over 3 sider beskrives i forlængelse af hinanden fire kendte malerier: Caspar David Friedrichs *Das Eismeer (Die gescheiterte Hoffnung)*, 1823-24, *Kreidefelsen auf Rügen*, 1818, og *Grabmale alter Helden*, 1812, samt Arnold Böcklins *Die Toteninsel*, 1886. Først *Das Eismeer*:

... jeg bliver bremsset foran af en serie af stillbilleder, "det forliste håb": et af Alvards mange gravmonumenter, skibet ligger næsten helt skjult under de vældige ismasser og forgrunden minder mere om en granitblok end om opskruede ismasser, isen skibet tågen er behandlet som ideer, ikke som genstande, stoffer, naturen findes ikke i dette billede, den findes kun for Alvard og findes der ingen ting ud over de private forestillinger Alvard har gjort sig, findes der heller ingen ting at fortælle, ensomheden bliver total og overindividuel i dette univers af is [...] en fornægtelse af tid og bevægelse, i dette billede er de udeladt, der er ingen mennesker inde i det, selv døden er ophørt med at være noget, der kan give dem identitet ... (Nielsen 150f).¹¹

Derefter glider beskrivelsen, næsten uden overgang, til *Kreidefelsen auf Rügen* (jeg har intet klippet ud mellem citaterne):

... Alvards ro er ikke hysterisk, den er helt skræmmende unaturlig, "kridtklipperne": svimmelhedens dobbelte betydning, det er umuligt at skildre alle Alvards landskaber, han demonstrerer det tydeligt her hvor manden i midten har tabt sit sprog og forbereder sin atma for brahman [...] figurerne vokser ind i naturen, set udefra rummer den slags reaktioner visse komiske træk, viser Alvards billede, det er som når Jerry Lewis stiger ind og ud af sindstilstande ved hjælp af små kropslige omplaceringer ... (Nielsen 1970: 151).

Alvard, indisk religion, Caspar David Friedrichs romantik, Jerry Lewis. Alt er del af det aperspektiviske samtidighedsfelt. Det næste maleri er Friedrichs *Grabmale alter Helde*, "Alvards grav" hedder det i teksten: "et billede om grænser og utrolige afstande, hvor definitionen "ruinromantik" umiddelbart føles som et attentat fra små småborgere, her er den øre-

døvende larm og den galaktiske stilhed på en gang" (Nielsen 1970: 152). Efter det følger Böcklin:

... "dødens ø": en udfældning af et helt betydningssystem, en skrift som af al magt fornægter døden, detaljen med de to figurer i båden har bare en underordnet betydning, de er der kun for at gøre det tavse og skæbnsvangre endnu mere synligt [...] en lille båd med en mand og en rødhåret kvinde med en kiste ombord glider stille mod den smalle åbning i billedets midte [...] jeg aner langsomt at båden med den hvidklædte person i forstavnen ikke er på vej bort, men derimod på vej hjem, selve drømmen om det udenmenneskelige, må Alvard i visse ensomme øjeblikke ikke have følt, at dette var en drøm om frihed [...] idealiseret død, idealiseret frihed, idealiseret natur, Alvard er en moderne vesterlænding og dette har mindre med hans smarte påklædning at gøre end med hans idealisme, som umuliggør andet end tænkning i modsætninger som liv og død, natur og kultur, mareridt eller hygge, grundmønstret er hele tiden det samme, dér ligger *virkeligheden*, og at den for Alvard ser ud som dødens ø er bare endnu et af hans små numre ... (Nielsen 1970: 152f).

Den præcise beskrivelse af Böcklins billede, at det trods afbildningen af mennesker er *udenmenneskeligt*, gælder også for *Alvard*. *Alvard* er som de fire malerier, hvoraf de tre afbilder mennesker, et stillbillede, stivnet og tavs trods tekstens larmende bevægelser. *Alvard* er et stillbillede med personer, et urent stillbillede, et urent forsøg i en ren genre. Og i *Alvard* hersker den samme "øredøvende larm" og "galaktiske stilhed på en gang" som i Friedrichs billede, der voldsomt og perspektivisk suger betragteren ind i det tomme. *Alvard* frister, som Friedrichs maleri, med dybde, men det viser sig at tekstens "syntaksfacader og ordtrapper for intet, hvor det der ligner dybde og perspektiv" blot er "sammensatte fænomener på samme endimensionale flade" (Nielsen 1970: 34). Ekfraserne er altså på en gang ekfraser og poetologiske selvtematiseringer.

Som de sproglige og kulturelle citater skrives ekfraserne ind i teksten, så man, selv om Nielsen angiver titler, nemt overser dem. De befinder sig på samme niveau som henvisningerne til tegneserier, popmusik, Smithson, Foucault, Niensens eget forfatterskab, 2. verdenskrig, McCarthy, Vietnam, film,

osv., og som den rødhårede kvinde, en af tekstens gennemgående figurer, der skrives ind i Böcklins billede. Der er kun dette ene niveau i teksten.

WHITE OUT – at kæmpe sig tom

... det er ikke let, det her foregår i alle retninger på en gang på trods af de lineære syntakser, der hele tiden vil lukke dem inde mellem deres facader, fiktionerne er uden forgrund og baggrund og ethvert perspektiv er kun til for at narre fjenden til at prøve at mase sig gennem den endimensionelle flade ...

Hans-Jørgen Nielsen: "Den mand der kalder sig Alvard"

Der er to slags *white outs* i Nielsens forfatterskab: introverte og ekstroverte, hævder Lars Bukdahl, og det er en produktiv tanke der på en gang udpeger konstansen og variationen hos Nielsen (Bukdahl 2001b: 57). Bukdahl har begrebet *white out* fra Nielsen, der har det fra Åke Hodell. Nielsen bruger det i *Alvard* og i et essay om Hodell: "Hodell har selv talt om *white out*. Altså det modsatte af bevidstløshedens black out. Forøget bevidsthed"; *white out* er, skriver Nielsen, Hodells "forsøg på at kæmpe sig 'tom'" (Nielsen 1968b: 128f).

vedr. visse foreteelser/en hvidbog er et eksempel på et introvert *white-out*, *Alvard* på et ekstrovert, skriver Bukdahl, der kalder *Alvard* og *Dilletariatets Prokatur* beskidte og eksplosive brændpunkter i forfatterskabet.¹² Bukdahl er med det ekstroverte *white out* og den onde og beskidte hvidhed tæt på at fange dobbeltheden, det urent-rene, men han lægger i sine læsninger af *Alvard* mere vægt på det ekstroverte og det onde og beskidte end på det hvide og renheden. Dermed glider dobbeltheden, som begreberne antyder, ham af hænde i læsningerne.

Det formeligt vrimler med metapoetiske formuleringer i *Alvard*, og en meget stor del af dem er formuleringer af en tomheds-, hvidheds- eller renhedspoetik – i en kværnende, grumset, overfyldt og uren form. Interjektionerne WHITE OUT og

OPERATION HVID gentages flere gange, ligesom der tit er "Hvid Alarm". Hvor Nielsens tidlige digtsamlinger, fx *at det at, var* hvide, og det derfor ikke var nødvendigt at erklære hvidheden, er hvidheden i *Alvard* tilkæmpet. Nielsen skrev i de tidlige tekster sproget ned med så godt som semantisk tomme ordsammenstillinger; i *Alvard* gasser han sproget op: VROOOOMMMM, siger det i "afsides bisættninger med direkte afløb til intetheden" (Nielsen 1970: 137). *Alvard* er Nielsens tekstlige forsøg på at kæmpe sig tom i en situation hvor tomheden ikke umiddelbart er givet, men må skrives frem. Teksten er "en brønd af selvmodsigelser der holder hinanden i skak", "et intet som skiftevis er intet og noget" (Nielsen 1970: 61 og 104). I de tidlige – rene – tekster nærmede Nielsen sig intet gennem minimering og afståelse, gennem den (næsten) blanke side; i *Alvard*, den urent-rene tekst, nærmer Nielsen sig intet gennem overfyldning.

Teksten er vanskelig at karakterisere.¹³ Det skyldes, for nu at vende tilbage til Nielsens karakteristik af Beuys, at det "urene ligger bag det rene – og omvendt" (Nielsen 1966a: 178). *Alvard* er et højst urent attentat på litteraturen. Et attentat der, hvilket er paradoksalt, men ikke desto mindre tilfældet, ender i en ren litteratur, en litteratur der ikke siger andet end: Dette er litteratur. *Alvard* er "et oppustet hysteri, dræbende for al litteratur" og litteratur (Nielsen 1970: 61). På én gang det mest anti-litterære og det mest litterære, Nielsen har skrevet, udspændt mellem uren citeren fra alt muligt, "plaprende overflødigt, i hele bøger og kapitler, og det så barbarisk, Skrækkelige Alvard, at det må være til forundring og latter" og forpligtet på det litterære, på sprogets materiale (Nielsen 1970: 67). På én gang konstaterende og hyperprosaisk i indfældetheden i et sprog der ikke peger ud over sproget og følelsesbetonet og hyperopulent i det samme sprogs amokløb.

"Den mand der kalder sig Alvard" er "en enorm tingsliggørelse af alle de kværnende skrifter, der bugter sig ind og ud mellem hinanden, yngler med hinanden", og resultatet er "næsten anonyme og glatte, intetsigende slatne og udtømte sætninger, der snor sig som en lang orm i urslimen med spredte hallucinationspytter" (Nielsen 1970: 52 og 51). Tek-

sten består af “meningsløse genklange og flader som snarere dækker end afdækker”, fordi der ikke er noget at afdække “i denne tekst, som jo er tomhed”, i denne tekst “hvor sætningerne løber løbsk” (Nielsen 1970: 22, 75 og 112). Derfor er det også håbløst at gå “på jagt efter mulige hullheder i betydningstæthed”, man “flakker rundt i et kaos af ord, billeder, syntakser” (Nielsen 1970: 95 og 91). Teksten er så kompakt at den er umulig at trænge ind i. Det store paradoks er imidlertid at det omvendte også kan hævdes: “hele lortet kommer susende derudad på syntaksautostradaer uden nogensomhelst tæthed i betydningerne [...] som en tomhed der nægter at lade sig fylde [...] en åbning for den rene spredthed og de løse hallucinationer” (Nielsen 1970: 16). Teksten er, med Kirkebys begreb, associationsladende i sin spredthed, så associationsladende at den kan betyde hvad som helst. Den er “et intet som ikke er noget ingenting”, for i teksten er det sådan at “det som er, er som det er, identisk med sig selv og aldrig noget andet” (Nielsen 1970: 116). Det hele er “bogstaveligt og usymbolsk”, rent, og alligevel er “enhver tekst [...] her en kontekst, fuld af besmættelser og sygdomme” (Nielsen 1970: 69 og 115).

Man må affinde sig med at “teksten hænger sammen, uden at dens elementer af den grund taler sammen” (Nielsen 1970: 41). Man må indse at “det, det var, og det, der var, det var, og alt var og ingenting var, og hvad der var, var en håndfuld sårede ord” (Nielsen 1970: 113). Ganske karakteristisk er den ordstrøm muligvis inspireret af Frank Stellas berømte udsagn: “What you see is what you see” (Glaser 1995: 158). Lige så karakteristisk er den skrevet over det fjerde dobbeltessay fra *konstateringer* der slutter sådan her: “det som er som det er / det er” (Nielsen 1966b: 40). Sådan er det også med urent-rene skrift i “*Den mand der kalder sig Alvard*”: Den er.

Noter

1. Bob Morris og Paik som Nielsen omtaler, er naturligvis den amerikanske minimalist Robert Morris og den koreanske Fluxus-kunstner Nam June Paik. Både Morris og Paik besøgte i 1960’erne København og var i kontakt med Eks-skolen og gruppen omkring *ta’*.

2. Det samme kan siges, og er blevet sagt, om Hans-Jørgen Nielsens skrift. Kritikken af hans tænkning ud fra et ideal om logisk stringens, konsistens, sammenhæng og originalitet er forfejlet. Man finder et eksempel i Anne Borups “En playmaker i aktion” hvor det hedder at Nielsens teser, i dette tilfælde i “Modernismens tredje fase: Fra erkendelse til eksempel”, ikke er “særligt teoretisk underbyggede, ligesom der ikke er [...] logisk stringens i fremstillingen. At der heller ikke er tale om originale teser har Thorkild Bjørnvig påvist i essayet ‘Poetry fiction’” (Borup 1999: 111). Går man til Bjørnvigs påvisning af det uoriginale hos Nielsen, finder man en ikke særlig original påpegnings af at udtrykket *eksempler* er noget Nielsen “efter al sandsynlighed har taget fra Per Højholts lille meget centrale skrift *Cezannes metode*, hvad han dog ikke anfører, så lidt som han, hvad der dog var nærliggende, henviser til den” (Bjørnvig 1973: 270). Det gør i Bjørnvigs øjne Nielsen til en “elektriserende kompilator og generationshoved og -tænder”, hvilket vist hverken er ment som en positiv eller blot neutral beskrivelse af Nielsens praksis (Bjørnvig 1973: 171). Borup og Bjørnvig udtaler kritikken fra et standpunkt som Nielsen i sin skrift, sin kunsttænkning og sin kunst, gør op med. Det er ikke Nielsens hensigt at være hverken original, logisk stringent eller konsistent. Originalitet er én myte der har hærget kunsttænkningen fra romantikken til og med modernismen, og det er en myte som Nielsen og *ta’*-gruppen problematiserer. Det gør dem i visse tilfælde til eklektikere (Bjørnvig skriver faktisk *elektriserende* om Nielsen i citatet, af sammenhængen kan man tro at han har ment *eklektiserende*), hvilket Kirkeby elegant, og vel egentlig også originalt, vedgik i “Jeg er eklektiker” fra *Billedforklaringer*, 1968, hvor han brugte Niels Barfoeds kritiske formuleringer og beskyldninger for eklekticisme som manifest. Som Robert Smithson vil Nielsen hellere end at være stringent og konsistent hvirvle idéer op. Smithson og Nielsen vil hele horisonten rundt i stedet for at argumentere konsistent. Det er en horisontal og flad tilgang til kunst og kunsttænkning – og ikke en hierarkisk funderet epistemologi – Smithsons og Nielsens skrift er et udtryk for og en demonstration af.

3. Af de relativt få der har skrevet om “*Den mand der kalder sig Alvard*” har Thomas Hvid Kromann grundigst beskæftiget sig med Nielsens udstrakte brug af citater og referencer – i det hele taget er det Thomas Hvid Kromann der grundigst har behandlet bogen. Han viser at Nielsen ikke alene anvender citater fra sit eget forfatterskab i *Al-*

vard, men også en række litterære og kulturelle udtryk. Bl.a. påviser han uomtvistelige og centrale lån fra Michel Foucaults "Tænkningen af det udenfor". Kromann skelner mellem tre typer intertekstualitet: "1) lån fra Nielsens egne bøger/artikler, 2) lån af 'navne' og 'citerer', 3) anvendelsen af skabeloner fra triviallitteraturen" (Kromann 2003: 54). Se i det hele taget Kromann 2002 og Kromann 2003.

4. Det er bemærkelsesværdigt at Nielsen både her og i interviewet med Skyum-Nielsen omtaler *Alvard* som en roman. Tekstens genre er både i første og anden udgave på titelbladet angivet som *fiktionsstykke*, dog er *Alvard* i andenudgavens værkliste opført som *roman*, så bogen her optræder både som *roman* og som *fiktionsstykke*.

5. Dan Flavins permanente installationer understreger ofte rummets fremtræden eller bygningens arkitektur. Et godt, noget senere, eksempel er hans facadeinstallation på museet Hamburger Bahnhof i Berlin (1996), hvor han med blå og grønt neonlys understreger bygningens karakteristiske søjler. Flavins installation ændrer ikke bygningens arkitektur, den understøtter og markerer den snarere ved at fremhæve et markant træk. Det betyder at værket ikke tiltrækker sig opmærksomhed som værk. Værket er i et rum, og det er en del af dette rum og understreger rummets karakteristika.

6. Det er interessant at sammenligne førsteudgavens forside med Tove Ulstrups forside til andenudgaven (ingen er krediteret for førsteudgavens omslag, jeg går derfor ud fra at Nielsen selv har stået for den). Omslagsillustrationen til andenudgaven er billedet *Remember uncle August, the unhappy inventor*, 1919, af den tyske berlinerdadaist Georg Grosz. I modsætning til Nielsens brug af et rent og hyperprosaisk værk som omslagsillustration bruger Tove Ulstrup et ekspressivt, hyperopulent og urent værk (også helt konkret er værket urent: Grosz brugte ikke blot olie på lærred, men også knapper syet på lærredet). I forhold til teksten er der dækning for begge illustrationerne; de to omslag betoner hvert deres aspekt af teksten.

7. Thomas Hvid Kromann har gode iagttagelser om genrebetegnelsen: "'Fiktionsstykke' kunne tolkes som en fiktion, der peger på sig selv som fiktion frem for den traditionelle roman, der godt nok er fiktion, men i kraft af sine mimetiske bestræbelser prøver at få læseren til at indleve sig i handlingsforløbet og dermed ophæve fiktiviteten ved fiktionen. 'Fiktionsstykke' peger på den sproglige konstruktion, hvorimod den mere nøgterne romanbetegnelse skjuler den" (Kromann 2002: 37).

8. Igen må jeg henvise til Thomas Hvid Kromanns arbejde. Han udfolder dette aspekt i sin læsning (Kromann 2002: 31-36). Jeg nøjes derfor med kort at kommentere kapitælerne og knytte en kommentar til Kromanns læsning. Kromann mener ikke at DER ER INGEN HEMMELIGHEDER og DER ER IKKE NOGET NYT AT

FORTÆLLE giver meget mening i forhold til teksten. For mig at se hører begge udsagn til den gruppe af poetologiske udsagn som Kromann selv udpeger. DER ER INGEN HEMMELIGHEDER refererer til at alt der sker i teksten, sker på overfladen; der er intet under overfladen, teksten er overflade. DER ER IKKE NOGET NYT AT FORTÆLLE, og det gør Nielsen heller ikke, han stykker sin tekst sammen af andre tekster og diverse litterære skabeloner. Fortælling kommer der ikke ud af det.

9. For en læsning af *Hvidbogen*, se Ipsen 2005. Citatet fra *Hvidbogen* (og Nielsens essay) er det eneste Hvid Kromann noterer i forbindelse med denne passage.

10. Når jeg ikke i en firkantet parentes oplyser hvem *jeg* og *de* er, skyldes det at det næsten konsekvent er uafgørligt hvem de personlige stedord henviser til: "stedordene har revet sig løs fra deres steder og lader sig fylde med alt muligt sjetterangsbras" (Nielsen 1970: 113).

11. Jeg tror at Walter Benjamin får en hilsen i overgangen mellem de to billeder af Friedrich. I "Fortælleren" skriver han at "Døden er bekræftelsen på alt, hvad fortælleren kan berette. Han låner sin autoritet fra døden" (Benjamin 1996: 50). Der er sandsynligvis også en henvisning til Benjamins idé om at fortælleren dykker ned i naturhistorien. Benjamin må, med sin apologi for erfaringen og fortællingen i "Fortælleren", blive et modbillede: i *Alvard* er der ikke noget at fortælle, og der er ingen natur at begrunde fortællingen i.

12. I *Danske digtere i det 20. århundrede* skelner Bukdahl også mellem to hvidheder: "en god og ren og en ond og beskidt", hvor den "gode hvidhed er den store illuminerede tomhed, i slægt med buddhisternes satori" og den onde hvidhed er "den hvide støj, *white noise*: det samlede, tomme resultat af den postmoderne verdens inferno af lyde, stemmer, tekster, billeder, film, transmissioner" (Bukdahl 2001a: 476f). Også her kobler Bukdahl den onde hvidhed med "Den mand der kalder sig *Alvard*", og beskriver den onde hvidhed med begreber fra *Alvard*.

13. Jeg undlader derfor delvist at gøre det. I stedet for selv at træde frem og lave konklusioner over teksten, skjuler jeg mig bag teksten ved at lave en citatmosaik. Derved overtager jeg tekstens teknik. Måske er det der opstår aperspektivisk kritik.

Litteratur

- Andersen, Christine Buhl 2003: "Med avantgardens logik", i: Christine Buhl Andersen (red.): *Peter Louis-Jensen Retrospektiv*, Sorø: Vestsjællands Kunstmuseum
- Benjamin, Walter 1996 (1936): "Fortælleren", *Fortælleren og andre essays*, København: Gyldendal
- Bjørnvig, Thorkild 1973 (1968, radioforedrag): "Poetry fiction", *Virkeligheden er til*, København: Gyldendal
- Borup, Anne 1999: "En playmaker i aktion – sider af

- Hans-Jørgen Nielsens forfatterskab”, i: Anne-Marie Mai og Anne Borup (red.): *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst*, København: Gads Forlag
- Bukdahl, Lars 2001a: “Hans-Jørgen Nielsen”, i: Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, København: Gads Forlag
- Bukdahl, Lars 2001b: “Jordklodens præsident sidder fast på den hvide hingst dada”, i: Tania Ørum (red.): *Hans-Jørgen Nielsen*, Hellerup: Forlaget Spring
- “Dannelsesromanen og det postmoderne – en dialog mellem Johan Fjord Jensen, Hans-Jørgen Nielsen og Poul Behrendt”, i: *Passage* 2, 1986
- Glaser, Bruce 1995 (1966): “Questions to Stella and Judd”, i: Gregory Battcock (red.): *Minimal Art*, Berkeley: University of California Press
- Ipsen, Max 2005: “Hvidt på hvidt – om (næsten) blanke sider i Hans-Jørgen Nielsens tekster”, i: Jens Cramer (m.fl., red.): *Teorien om alt*, Århus: Wessel og Huitfeldt
- Kirkeby, Per 1966: “Om happening”, *Hvedekorn*, nr. 4
- Kirkeby, Per 1968: “Laokoon”, *ta’ 8*
- Kirkeby, Per 1971: *Hændelser på rejsen*, København: Borgen
- Kromann, Thomas Hvid 2002: “*Hele lortet kommer susende derudad på syntaksautostradaerne*” (Specialeafhandling), København: Københavns Universitet
- Kromann, Thomas Hvid 2003: “Et slag for et overset monster”, *Kritik* 164
- Larsen, Steffen Hejlskov 1971: *Systemdigtningen*, København: Munksgaard
- Morell, Lars 2003: “Et tilbageblik. Interview med Peter Louis-Jensen”, i: Christine Buhl Andersen (red.): *Peter Louis-Jensen Retrospektiv*, Sorø: Vestsjællands Kunstmuseum
- Nielsen, Hans-Jørgen 1966a: “Beuys’ Joyce”, *Hvedekorn* nr. 4
- Nielsen, Hans-Jørgen 1966b: *konstateringer*, København: Borgen
- Nielsen, Hans-Jørgen 1968a: “City by Night”, *ta’ 6*.
- Nielsen, Hans-Jørgen 1968b: “Nielsen’ og den hvide verden”, København: Borgen
- Nielsen, Hans-Jørgen 1969: “Fortolkning i entropiens tidsalder”, *Selvsyn* nr. 3 (*ta’ 8 ½*)
- Nielsen, Hans-Jørgen 1970: “*Den mand der kalder sig Alvard*”, København: Borgen
- Nielsen, Hans-Jørgen 2001 (1986): “Gruppebillede fra 60’erne”, i: Tania Ørum (red.): *Hans-Jørgen Nielsen*, Hellerup: Forlaget Spring
- Skyum-Nielsen, Erik 1982: *Modsprogets proces*, Viborg: Arena
- Smithson, Robert 1967 (1966): “Entropi og den nye skulptur”, *ta’ 4*
- Wanscher, Vilhelm 1995 (1906): *Den æstetiske opfattelse af kunst*, København: Gyldendal

