



# Universitetet i Bergen

*Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske  
studier*

NOLISP350  
Masteroppgåve i nordisk

Hausten 2016

**«Autentisitet er en spesialeffekt»**  
Om appropriasjonar og andre konseptuelle  
grep i Audun Mortensens forfattarskap  
Olav Gisle Øvrebø

## Forord

Eg vil få byrje med å takke mine medstudentar for fine samtalar, oppmuntring og inspirasjon, spesielt takk til Trond, Rudi og Silje-Marie. Rettleiaren min Anders Gullestad er ein annan som skal bli æra for å ha vore engasjert og hatt tru på prosjektet mitt frå byrjinga av, og følgt meg heile vegen gjennom. Eg set òg pris på all støtte frå foreldre og venner. Særskilt takk til Christoffer og Jarle.

Utan motet til ei rekke forfattarar og teoretikarar, ville ikkje denne oppgåva ha funnest, særleg vil eg løfte fram Audun Mortensen og Kenneth Goldsmith. Tusen takk for gleda, provokasjonane og eksperimentviljen de legg for dagen gjennom det de skriv.

Men mest av alt vil eg få uttrykke mi takksemd til berebjelkane i livet mitt: kona mi Ingvild og son min Simon, for kjærleiken, tålmodet og støtta dykkar.

## Innhald

<b>1 Innleiing: Fenomenet <i>Samleren</i></b>	<b>6</b>
<b>1.1 Om Mortensens forfattarskap, resepsjon og forsking</b>	<b>9</b>
<b>1.2 Om Flamme Forlag og konseptualisme i Skandinavia</b>	<b>13</b>
<b>1.3 Strukturen i oppgåva</b>	<b>16</b>
<b>2 Teori og problemformulering</b>	<b>18</b>
<b>2.1 Goldsmiths konseptualisme</b>	<b>19</b>
<b>2.1.1 Lyriske versus konseptuelle dikt</b>	<b>21</b>
<b>2.1.2 Perloff og det uoriginale geniet</b>	<b>25</b>
<b>2.1.3 Walter Benjamins appropriasjonar</b>	<b>26</b>
<b>2.1.4 Andy Warhol og radikaliseringa av kvardagsspråk som poesi</b>	<b>28</b>
<b>2.1.5 Roland Barthes, Michel Foucault og forfattarens død</b>	<b>28</b>
<b>2.1.6 Sol LeWitts manifest om konseptuell kunst</b>	<b>31</b>
<b>2.1.7 Situasjonistiske opprørsstrategiar</b>	<b>32</b>
<b>3 «in search of the miraculous på en vannscooter»: <i>aaliyah</i> og <i>27 519 tegn med mellomrom</i></b>	<b>36</b>
<b>3.1 Motivkrets og appropriasjonar i <i>aaliyah</i> og <i>27 519</i></b>	<b>36</b>
<b>3.2 Det kjende namnet som poetisk verkemiddel</b>	<b>38</b>
<b>3.3 Lyriske tilnærmingar i <i>aaliyah</i></b>	<b>44</b>
<b>3.4 Konseptuelle kjærleiksdikt</b>	<b>47</b>
<b>3.5 <i>27 519</i>: Dikta blir meir konseptuelle</b>	<b>54</b>
<b>3.6 Spor frå andre konseptualistar</b>	<b>59</b>
<b>4 Ein dyrehage av kortprosa: <i>Dyr jeg har møtt</i></b>	<b>61</b>
<b>4.1 Dyr han har lånt</b>	<b>63</b>
<b>4.2 Katalogiserte tenkjemåtar</b>	<b>66</b>
<b>4.3 Fabulistisk kortprosa</b>	<b>68</b>
<b>4.4 Det minimale, men kunstla inngrepet</b>	<b>71</b>
<b>4.5 Dyrs drøfting av litteraturen og kunsten sett opp mot AMs tesar</b>	<b>77</b>
<b>4.6 Kva dikttinga kan gjere utanfor boksidene</b>	<b>79</b>
<b>4.7 «Diktet rommer en hemmelighet» - Dyrs drøfting av litteraturens vesen</b>	<b>87</b>
<b>4.8 «Uten fortid og fremtid» - Dyrs kritikk av historieløysa</b>	<b>91</b>
<b>5 Konklusjon: AMs appropriasjonar – ein forfattarskap i utforming</b>	<b>96</b>
<b>5.1 «hvilket konsept» - <i>aaliyah</i> og vekslinga mellom pop-lyrismen og det ironiserande konseptet</b>	<b>97</b>
<b>5.2 «cage etter cage» - populærkulturell konseptualisme i <i>27 519</i></b>	<b>98</b>
<b>5.3 Appropriasjonane blir fleire: <i>Dyr</i></b>	<b>101</b>
<b>Litteraturliste</b>	<b>105</b>

<i>Bøker</i>	105
<i>Kapittel i redigerte bøker</i>	106
<i>Masteroppgåver</i>	106
<i>Artiklar i trykte aviser</i>	106
<i>Artiklar i trykte tidsskrift</i>	107
<i>Nettsider</i>	107
<i>Kunstverk</i>	110
<b>Illustrasjoner knytt til <i>aaliyah</i></b>	<b>111</b>
<b>Illustrasjoner knytt til <i>27 519 tegn med mellomrom</i></b>	<b>114</b>
<b>Samandrag</b>	<b>116</b>
<b>Abstract</b>	<b>117</b>
<b>Oppgåva sin relevans for lektor-profesjonen</b>	<b>118</b>

«Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different.»

Frå T.S. Eliots *The Sacred Wood* (1920)

«The world is full of texts, more or less interesting; I do not wish to add any more.»

Frå Kenneth Goldsmiths *Uncreative Writing* (2011)

# 1 Innleiing: Fenomenet *Samleren*

I februar 2016 skjedde det noko høgst uventa i norsk litteratur. Eit halvt år tidlegare hadde den unge forfattaren Audun Mortensen gitt ut romanen *Samleren*, ein krimroman med handling frå Oslo. Plottet gjekk som følgjer: den unge lovande kunstkritikaren Jan Solheim får eit tilbod frå ein kunstsamlar som han ikkje kunne motstå; han skal få gjere eit intervju med den legendariske kunstnaren Amalie Caridi som lever i skjul på ei avsidesliggjande hytte på austlandet. Utfordringa var at han i bytte mot intervjuet måtte stele med seg eit av hennar verk.

Romanen fekk ei blanda mottaking. *Morgenbladets* meldar Gaute Brochmann meinte at «Samleren som tekst går den klassiske krimen en høy gang», medan NRKs meldar Knut Hoem hadde «enorm tillit til Mortensen som insider på kunstscenen» (Brochmann, 2015, Hoem, 2015). Sistnemnde meinte likevel at romanen fall saman på slutten. Endå meir kritisk var *Klassekampens* meldar, som meinte at statusen til bokas hovudperson Jan Solheim som vår tids viktigaste kunstkritikar ikkje vart underbygd, mellom anna fordi han stod for ein svært forelda definisjon på kunst (Horvei, 2015). Blant dei mest negative var Julie Kalager som i *Universitas* omtalte boka som «belærende og påfuglaktig» i all sin nedlatande harselas over folks kulturelle kapital (Kalager, 2015).

Men det ingen av meldarane, verken dei positive eller dei negative, var at romanen rett og slett var eit plagita, og det var dette som kom fram då Mortensen innrømte korleis boka var konstruert i eit foredrag på høgskulen Westerdals i Oslo. Nesten all teksten var nemleg tatt rett frå ein forholdsvis ukjend krim noir-roman av den amerikanske forfattaren Charles Willeford, *The Burnt Orange Heresy*, frå 1971. Som Mortensen forklarte i foredraget hadde han omsett teksten til norsk via Google translate, og komme med mindre justeringar til omsetjinga der det trengtest. Men det var tydeleg at Mortensen ikkje skamma seg over dette, han virka snarare litt stolt. Spørsmålet ein som leser då stiller seg er: Korleis i alle dagar skal ein forstå dette?

Kritikarane var ikkje førebudde på dette, sidan Mortensens metode er ganske ny her til lands. No har rett nok dette med plagiat vorte diskutert til ei viss grad i norsk litteratur

tidlegare, til dømes skreiv Stig Sæterbakken om sin eigen bruk av andre forfattarar sine tekstar i essayet «Visst stjeler jeg! Jeg stjeler som en ravn!» i *Bokvennen* (2011). Dette dreier seg likevel heller om slektskap og påverknad enn direkte plagiat. På liknande måte skreiv Vigdis Hjort om emnet i essayet «Bedrag eller bidrag» i *Morgenbladet* i 2013. Ho tok utgangspunkt i plagiat-anklagene ho fekk retta mot seg då ho inkorporerte tekstufragt av W.G. Sebald i sin roman *Tredje person entall* (2008). Noko som kom fram i debatten rundt dette var at Sebald-utdraget òg er ei omskriving, då av eit avsnitt frå Hugo von Hoffmansthal. Hjort poengterer at denne måten å la seg inspirere på skil seg frå rein avskriving. Ho forsvarte altså det ho hadde skrive, men skilte sterkt frå påverknad frå andre og det å plagiere lengre tekstparti:

Å utelukkende klippe og lime i andres tekster, hente en begynnelse der, en slutt her, en episode fra én, tre setninger fra en annen, vil aldri være nok, ikke en gang mulig, og hvilket oppegående menneske med valgmuligheter ville vie sitt liv til slikt meningsløst virke? (Hjort, 2013).<sup>1</sup>

Men det var nettopp det Mortensen gjorde. Ein har med andre ord sett døme på litterære lån og plagiatdebattar i norsk litteratur tidlegare, men ikkje i same omfang som i Mortensens *Samleren*. Han endra lite på Willefords plot, men eit par inngrep hadde han gjennomført. Mellom anna var synsvinkelen endra frå første- til tredje person. I *The Burnt Orange Heresy* munnar handlinga ut i at hovudpersonen melder seg for politiet, medan Mortensens slutt er open. Viktigare er likevel endringa i kunstsynet som kjem til syne i midtdelen av romanteksten til *Samleren*. Når hovudpersonen innser at kunstnaren ikkje har skapt eit kunstverk i heile sitt liv og, som Flamme Forlag skriv

erkjenner at hele kunstnerskapet er en fiksjon, et nettverk av myter utviklet i dialog med et par–tre innvidde kritikere. Hos Willeford blir fraværet av fysiske verker tolket som et resultat av «kreativ tørke». Hos Mortensen blir det utlagt som en bevisst negasjon, en realisering av ideen om «maleriets død» (Flamme Forlag, 2016).

---

<sup>1</sup> Sjå elles Miriam Horns bok *Postmodern Plagiarisms* (2015).

<sup>2</sup> Rhizom er eit anna ord for jordstengel, og viser til stenglar som veks under jorda og kan skyte nye skot i

Dette har med Mortensens konseptuelle tilnærming å gjere, i konseptlitteratur er ideen viktigare enn handverket. Forlaget meiner Mortensen med denne boka antyder at «[i]deen om et kunstnerskap kan være kunstnerskap nok» ved at han forskyy Willefords verk frå éin kunstlogikk til ein annan. Mortensen *utfører* det Willeford *kritiserer*. I tillegg til dei mindre endringane i plottet har Mortensen montert inn utdrag frå om lag 30 andre forfattarar, blant desse er Karl Ove Knausgård, Dag Solstad, Trygve Hegnar, Lotta Elstad, Sarah Thornton, Stig Sæterbakken, Pierre Bourdieu, Erling Kagge, Henrik H. Langeland, Terry Eagleton og Trond Berg Eriksen (Flamme Forlag, 2016). Forlaget skriv at «[s]elv om *Samleren* er et konseptuelt verk, må ikke folk glemme nærlesningens fortrinnligheter,» og antyder at ei opp klarande lesing kan vere å gå verket etter i saumane bak dei tilsynelatande små inngrepa i den opphavlege romanen (Flamme Forlag, 2016).

Mortensen har òg tidlegare nytta sampling. Dette er mest tydeleg i bøkene *Roman* og *The Collected Jokes of Slavoj Žižek* der så godt som all tekst openbart er saksa ordrett frå andre stader. Førstnemnde er ein dataprogrammert inversjon av Vladimir Nabokovs roman *Lolita* der Nabokovs hovudperson er bytt ut med Roman Polanski. Meir om denne romanen finn ein i avsnitt 1.2. *The Collected Jokes of Slavoj Žižek* er akkurat det tittelen tilseier; ei samling av vitsane den slovenske filosofen Slavoj Žižek har krydra bøkene sine med. Her er det heilt openbart at AM baserer seg på funne materiale, og det er difor mindre å utforske i desse bøkene. Dette har sett ut som kuriøse enkeltilfelle. Men i lys av *Samleren* må ein spørje seg om teknikken «appropriasjon» er ein slags generell metode han nyttar. Omgrepene «appropriasjon» tyder å bruke andre kunstnarar eller forfattarar sitt materiale i meir eller mindre uredigert form, men setje det inn i ein ny samanheng. Eit spørsmål blir då om samplinga for alvor vart teken i bruk med *Samleren*, eller om dei tidlegare tekstane hans òg i stor grad er basert på funne materiale, slik forlaget indikerer: «Kritikerne burde nok hatt i mente at Mortensen tidligere har gitt ut seks bøker som i større og mindre grad er basert på samlet materiale» (Flamme Forlag, 2016). For å finne svaret på det skal eg i denne oppgåva sjå nærmare på tre av dei øvrige bøkene i forfattarskapen hans, nemleg *aaliyah, 27 519 tegn med mellomrom* og *Dyr jeg har møtt*.

## 1.1 Om Mortensens forfattarskap, resepsjon og forsking

Audun Mortensen (heretter forkorta til AM) er født i 1985 og debuterte med diktboka *Alle forteller meg hvor bra jeg er i tilfelle jeg blir det* (2009). Diktboka *aaliyah* kom ut i 2011. To år etter kom *27 519 tegn med mellomrom* (heretter forkorta til *27 519*), medan kortprosasamlinga *Dyr jeg har møtt* (heretter forkorta til *Dyr*) vart publisert i 2014. Desse bøkene kom alle på Flamme forlag, men han har publisert nokre bøker og fanziner andre stader òg. I tillegg har han gitt ut dei nemnde bøkene basert på Nabokovs, Žižeks og Willefords verk.

AM har sidan debuten i 2009 vore ein kritikarrost forfattar, og særleg debutboka *Alle forteller meg hvor bra jeg er i tilfelle jeg blir det* har slått an hjå kritikarar og bloggarar. Den vart utropt til «årets beste diktdebut» i 2009 av Aftenposten. Men sjølv om omtalen i dagspresse og tidsskrift i dei fleste tilfella har vore positiv, har nokre få kritikarar vore svært kritiske. Det er iallfall tydeleg at Mortensens tekstar engasjerer, og for meg er det blant anna dette som gjer dei så interessante. Det som har vorte trekt fram hjå kritikarar og medforfattarar er mellom anna idétilfanget hans og måten han har inkorporert tradisjonelt sett upoetiske element i dikta. Om *27 519* skreiv Aftenposten at «[Det] virker upretensiøst og slentrende. Men det er en stil de færreste behersker. Kanskje derfor gir det en fin følelse å lese Mortensen. Han minner om en ung Jan Erik Vold i måten å sjonglere figurdikt, kolonnepoesi og grammatiske eksperimenter» (Økland, 2013). Ein annan forfattar han har vorte samanlikna med er Olav H. Hauge. Knut Hoem skreiv at

[n]oen dikt er svært korte, nærmest haiku-pregete. Du husker kanskje Olav H. Hauge sitt korte dikt: «Katten sit i garden når du kjem/Snakk med katten/det er han som er varast i garden». Hos Mortensen lyder det: en «Katt på youtube/gjør noe rart/og faren din/vil chatte om det». (Hoem, 2011).

Erlend Loe sa i eit intervju med Klassekampen at «Mortensen er mer opptatt av ideer enn språk. Det er idepoesi. Et uregjerlig hode som Mortensen har er nok for meg. Jeg blir utrolig nysgjerrig på ham, alle ideene hans» (Larsen, 2011). Loe vektlegg her eit viktig

poeng: Mortensens bøker har gjerne noko litt uhandgripeleg over seg. Tekstane hans er fulle av populærkultur og tilsynelatande overflatiske betraktingar, men har ofte ein språkleg vri over seg som lokkar ein til å lese dei om igjen. Noko av grunnen til dette er nok at dei er gjennomsyra av referansar, ordspel og skjulte sitat og appropriasjonar, samtidig som dei ofte er strukturerte etter eit overordna prinsipp. *aaliyah* og *Dyr* var bygd opp alfabetisk, medan tekstane i *27 519* var plasserte i stigande rekkefølgje frå kortast til lengst. AM leikar seg med namnelikskapar, rollebyter og liknande. Lesaren blir nysgjerrig og forsøker å finne kodane inn til stoffet, og ein må gjerne gå via filmsitat, konseptuelle kunstnarar og strategiar for å finne ut kva det handlar om. AM er sjølv kunstnar, og verka hans opererer i eit litt uavklart grenseland mellom kunst og litteratur. Forfattaren kommenterer iblant litteraturen sin, anten i intervju eller i meir teoretiske innfallsvinklar. I sine «Teser om kvalitet», publisert på nett via Kulturrådet, argumenterer han for sitt ikkje-romantiske kunstsyn der kvalitet ikkje berre kviler på handverk (Mortensen, 2015). Desse tesane har mykje til felles med nokre av tekstane i *Dyr*, og eg kjem til å bruke dei i analysen av boka.

I Mortensens tidlege bøker nyttar han metodar frå det ein litt upresist kan omtale som internettpoesi eller Google-poesi (Larsen, 2012, s. 22). *aaliyah* er i så måte ei forlenging av debutboka. Her finst hyppige referansar til sosiale media, bloggar og annan populærkultur, samt eit meir eller mindre følande lyrisk eg som informasjonen blir sila gjennom. I *27 519* forlèt AM denne subjektive litt melankolske lyrikken og gjekk over til ein meir reindyrka såkalla «konseptuell» stil utan eit lyrisk eg, noko som vart påpeikt av Klassekampens kritikar (Bekeng, 2013). Nemninga «konseptuell litteratur» går igjen i omtalen av AM, og dette er eit nøkkelomgrep i forfattarskapet. Innan dette litterære feltet, som er ei vidareføring av konseptuell kunst, er ideen bak verket viktigare enn utføringa, det cerebrale har forrang for det sanselege. Eit anna trekk ved konseptualismen er at den definerer kunst på nye måtar og stadig problematiserer kunstens natur. Den sentrale teoretikaren her er den amerikanske akademikaren og forfattaren Kenneth Goldsmith. Han har ofte uttalt at det ikkje finst ein lesarskare, men ein tenkjarskare kring konseptuell litteratur, som gjerne kan bestå av transkriberte vêr- og trafikk meldingar (Goldsmith, 2011, s. 100). Eit anna stikkord i denne litteraturen er appropriasjon og plagiats, noko som kom på agendaen i samband med AM i kjølvatnet av at *Samleren* kom ut.

I den førebels lite omfattande forskinga på AMs verk har fokuset i stor grad vore på den digitale påverknaden på litteraturen hans. Litteraturvitar og forskar på digital kultur Øyvind Prytz har her komme med viktige bidrag i sine to bøker om litteraturens påverknad frå internett. I boka *Litteratur i digitale omgivelser* hevdar han at AM er ein interessant forfattar som

tar i bruk de digitale teknologiene i skrivingen, og han reflekterer over hva det vil si å skrive litterære tekster i digitaliseringens tidsalder. De kunstneriske strategiene hans bryter langt på vei med våre tradisjonelle forestillinger om forfatteren og om litterær «originalitet» (Prytz, 2013, s. 52).

I motsetning til forfattarar som let det fysiske glasvindauga ut til livet og verda vere inspirasjon, vender AM ifølgje Prytz blikket ”innover” mot vindaugepane på dataskjermen. «Han bedriver research på nettet,» skriv Prytz og legg vekt på kor viktig denne teknologien er for AM. Det blir påpeika at tekstane til AM er prega av datamaskinas grensesnitt og tek opp i seg myriadane av diskursar som finst på nett. Prytz har òg intervjuat forfattaren, og får innblikk i AMs tankar rundt prosessen bak utgjevingane hans, der beskriv forfattaren korleis prosessen tek utgangspunkt i «[e]n definert idé eller antagelse» og at «utvelging, kopiering, transkribering, konvertering og oversetting fra analoge og digitale kilder» er måten han skriv på. Eit anna vesentleg poeng: «Verkets fysiske form er ikke nødvendigvis mer privilegert enn prosessen og metoden» (Prytz, 2013, s. 52). Prytz kommenterer i ei seinare bok at måten AM beskriv skrivinga si på ikkje er ulikt «hvordan [Kenneth] Goldsmith beskriver 'uncreative writing'» (Prytz, 2016, s. 75). I min analyse kjem eg til å utvide perspektivet til Prytz om AMs sampling og remediering av internett-kjelder og gå meir inn i kvar dei ulike referansane og appropriasjonane hans er henta frå, kva meining dei har hatt og kva ny meining AM kan seiast å gi dei. I tillegg vil eg forsøke å feste AMs konseptualisme til meir presise underkategoriar, slik at ein kan stadfeste desse i dei ulike verka og sjå kva utvikling som eventuelt skjer i bruken av dei.

Eit litt anna, men beslektat perspektiv, finn ein hjå Anders Skare Malvik og Kristoffer Jul-Larsen. I antologien *Literature in Contemporary Media Culture: Technology - Subjectivity-*

*Aesthetics* har dei eit kapittel om AMs *Roman*. Dei tek mellom anna utgangspunkt i teoriar av Felix Stalder om korleis medieteknologi skaper nye måtar å forstå sjølvet og dets relasjon til omverda på. Tidlegare vart forfattarstemma med sin kreativitet og sitt intellekt representert gjennom den trykte boksida, subjektiviteten var fundert i introspeksjon (Malvik og Jul-Larsen, 2016, s. 115). Ifølgje Stadler var den trykte mediakulturen basert på eit sterkt skilje mellom ei indre og ei ytre verd: sjølvet og intellektet versus samfunnet og teknologien. Men sosiale medier og annan internett-teknologi har seinare bana veg for eit meir interaktivt subjekt. Subjekta er ikkje fysisk til stades, men må «express themselves continuously in order to stay visible to other participants». Det har skjedd ei endring frå introspeksjon til interaksjon. *Roman* med si datagenererte omsnuing av teksten i Nabokovs roman *Lolita*, setning for setning, er i så måte eit døme på korleis dataeknologi endrar forfattarsubjektet og gjer ei tradisjonell nærlesing meiningslaus. I staden argumenterer Malvik og Jul-Larsen for at ein må ein lese den med utgangspunkt i dei to forteljingane boka hentar kjeldene og referansane sine frå: fiksionsverket *Lolita* og mediedekkinga av valdtektsaka Roman Polanski har vore involvert i sidan 1970-talet. Tittelen viser både til hovudpersonen, filmregissør Roman Polanski, og til sjangeren «roman». Som berar av namnet på den kjende filmregissøren forstyrrar verket forteljinga i mediedekninga om valdtekta Polanski var tiltalt for mot den 14 år gamle Samantha Gaimer. I boka er hovudpersonane frå medieforteljinga montert inn i ein omskifta posisjon, det tidlegare offeret har fått overgriparen si rolle og namnet Sammy Sammy i samsvar med *Lolitas* manipulerande forteljar Humbert Humbert. Ved å gjere *Roman* om til offeret påminner AM oss om at massemedia tenderer mot å få oss til å halde med kjendisen (Malvik og Jul-Larsen, 2016, s. 116). Dette er ei konseptuell lesing av *Roman*. I oppgåva mi vil eg analysere tekstar frå dei andre verka til AM for å sjå i kva grad det konseptuelle er til stades i AMs bøker, òg der dette ikkje er like openbart som i *Roman*.

Når ein går til dei ikkje-vitskapelege tidsskriftartiklane som tek føre seg AM vil ein finne interessante perspektiv. Blant desse er den engelske poeten og essayisten Sam Riviere sitt essay «Oversized Blazer» (2015). Riviere trekkjer der mellom anna fram kva status det lyriske eg-et har hjå AM, og hevdar at det berre er ein berar av ulike teikn og referansar:

To ignore this immersion in a landscape of signs and commodities, to assume the sovereignty of the 'I' as free from the structures and directives that map and determine our experiences, is not the hallmark of a 'traditional lyrical style', exactly (Riviere, 2015).

På bakgrunn av dette omtalar han AM som eit døme på ein anti-Knausgård. Medan AM, i det minste indirekte, er kritisk til litterær overproduksjon, samtidig som han arbeider meir med omforming av prefabrikkert materiale, står Knausgård blant forfattarar som innhyllar alt stoffet sitt i eit personleg vedkjennande og sjølvsentrert litterært språk, hevdar Riviere. På den andre sida står formeksperimenterande forfattarar som AM, der eg-er flytta til bakgrunnen til fordel for ein aktiv bruk av referansar til å skape samanheng. Essayisten nyttar eit bilet frå musikk og hevdar at referansebruken til AM skaper ei kjensle av å vere i eit tredimensjonalt rom ved hjelp av fleirsporsinnspeilingar og effektar som gir romklang. «To generalise,» skriv han, «the syntactical tightness of objects and thoughts in some contemporary fiction can stifle an improvisatory connectivity, a sense of textual spaciousness» (Riviere, 2015). Korleis konseptualistar skaper samanheng i tekst er avhengig av deira sjølvpålagde idéar og avgrensingar. Meininga blir akkumulert ut ifrå logiske prinsipp, så som systematisk bruk av appropriasjon og collage, og i lita grad av forfattarens personlege tankar. Eg vil her undersøke AMs konseptuelle bruk av funne materiale nærmare, og peile ut ei forståing av forfattarskapet derifrå.

## 1.2 Om Flamme Forlag og konseptualisme i Skandinavia

Vanlegvis er ikkje forlaget bøker blir gitt ut på sentralt for å forstå ein forfattarskap. I AMs tilfelle er dette annleis fordi han er det beste dømet på forlagets konseptualistiske prosjekt. Inntil nyleg då Bendik Wold, den av redaktørane som var mest oppteken av dette, slutta har fokuset på det konseptuelle vore ein viktig del av deira profil. Dei gav mellom anna ut bøker basert på funne materiale. Nokre av desse utgjevingane hadde eit samfunnskritisk preg, slik som Lasse W. Fosshaugs *Looking For Love* der Wikileaks-dokument frå krigane i Irak og Afghanistan vart saumfarne for ordet «love» (Flamme Forlag, u.å.). Om AM skriv forlaget at han har «gitt ut diktsamlinger, romaner og

konseptuelle bøker» (Flamme Forlag, u.å.). Blant desse er konseptromanane *Roman* og *Samleren*. Med AM som det mest tydelege dømet på ein forfattar i denne tradisjonen har forlaget forsøkt å skape større gjennomslagskraft for konseptpoesi i norsk litteratur. Wold har gått aktivt inn for å forme resepsjonen av AM ved å uttale seg både under eige namn, men også via forlaget. I essays og debattinnlegg har han gitt føringar for korleis han meiner forfattarskapen bør lesast. Sjølv om Flamme gradvis har gått vekk frå det konseptuelle elementet i seinare tid, ser AM ut til å halde fast på metodikken. Forlagets aktivitet og AMs bøker har til tider møtt krass motstand.

Espen Stueland hevdar i sin kronikk «Ny poesi, plastisk offentlighet» i *Vagant* (2011) at det han kalla «det nye estetiske paradigmet» med blogging og augneblinksbilete kontinuerleg delt på sosiale media er konteksten ein må sjå AMs to første diktbøker i. Den nye opplevingskulen ein kan sjå i ulike fora på nettet er noko *Alle forteller meg hvor bra jeg er i tilfelle jeg blir det tek på kornet*, hevdar han. Han meiner at «så bra»-sjargongen til hippe ungdommar ligg i boktittelen, og kommenterer at AMs poesi løftar fram eit ideal om at «opplevelser skal være gratis, ikke yte motstand» (Stueland, 2011, s. 108). AM er «en konseptpoet som klipper fra internett og limer inn i Word-dokumentet som forlaget deretter konsekurerer med stive permer». Ut over denne påpeikinga tek ikkje Stueland seg tid til ein nærmare analyse av konseptuell litteratur, og innrømmer også at ingenting dermed er «sagt om konseptkunsten som sådan eller dens bredde» (Stueland, 2011, s. 109).

Blant dei som har vore kritiske til Flammes utgjevingar generelt kan Peter Amdams artiklar om forlaget nemnast. I 2010 skreiv han eit langt essay i *Vinduet* der han angrep Flamme for mellom anna å fordumme avantgarden og fjerne litteraturens kritiske potensiale. Sjølv om han ikkje nemner AM direkte er kritikken relevant for forfattaren: «[S]elv 'konseptuelle' og 'unge' Flamme-forfattere bruker teknologi og 'avantgarde' som nostalgiske og uproblematiske, museale artefakter» (Amdam, 2010 a, s. 13). Dette førte til ein hissig, men kortvarig debatt i spaltene til *Vinduet* mellom Amdam og dei to Flamme-redaktørane Nils-Øivind Haagensen og Bendik Wold. Mellom anna løfta Amdam fram det kritiske potensialet til situasjonisme og collageteknikk basert på at Haagensen og Wold hevda at bruken hans av teknikken i debatten (han stilte saman poesi og samfunnskritisk sakprosa) ikkje var tenking «men (slapp) kollasjkunst» (Haagensen og

Wold, 2010, s. 11). Amdam skreiv «[a]t tenkning og collage settes opp som motsetninger er en besynderlig gest fra [Haagensen og Wold], som stadig insisterer på sin tilhørighet til en slags situasjonistisk tradisjon» og vektla den nye forma for tenking og motstand Debords film *La Société de Spectacle* skapte (Amdam, 2010 b, s. 12).

Når det gjeld forsking på Flamme Forlag, gav Martin Steinsmo i 2016 ut ei litteratursosiologisk masteroppgåve om emnet. Denne analyserte forlagets omtale av eigne utgjevingar og delte bøkene inn i to kategoriar: konseptuell litteratur og realistisk poesi. Med utgangspunkt i tankane til forleggarane om emna i essaysamlinga *Brenn ned skiten* frå 2009, eit slags manifest for forlaget, analyserer han nettsidene til forlaget og katalogtekstane til bøkene etter desse kategoriane (Steinsmo, 2016, s. 2). Han ser òg på nokre dikt og andre tekstar forlaget har gitt ut. Det er Wold som har vore faneberar for den konseptuelle linja til Flamme, medan medredaktør Nils-Øivind Haagensen har stått meir for den realistiske poesien. Perspektiva frå Wold om norsk samtidslyrikk og konseptuell litteratur er noko eg vil ta med meg inn i denne oppgåva, då dette er relevant for AMs prosjekt. Redaktøren har ofte komme med bidrag til korleis han meiner ein bør forstå AMs bøker. Mi tilnærming er veldig ulik den til Steinsmo, sidan det er litteraturteori og ikkje sosiologi eg byggjer på, og med ditto anngleis analysar der dei litterære verka er i fokus. Likevel gir lesingane hans av AM og andre konseptualistar som Oscar Guermoche perspektiv som delvis utfyller mine bidrag til AM-forskinga i denne oppgåva.

I Skandinavia har konseptuelle poetar som Paal Bjelke-Andersen utforma omdiskuterte verk som diktsamlinga *Dugnad*. Den vart gitt ut av Flamme Forlag. Bjelke-Andersen har òg vore aktiv med eige forlag, ATTÅT, og nettsida NYPOESI der han har publisert konseptuell poesi (Serup, 2012). Han finst òg, saman med Monica Aasprong, i antologien *Against Expression* redigert av konesptualistane Kenneth Goldsmith og Craig Dworkin. Deira verk har politiske undertonar, særleg gjeld dette for Bjelke-Andersens bok *Dugnad* der bilettekstar frå Aftenpostens dekning av krigen i Afghanistan spring som botntekstar frå første til siste side.

Når det gjeld skandinavisk forsking på konseptuell litteratur så har Karin Haugen skrive ei masteroppgåve der ho bruker litteraturteoretikaren Gérard Genette sine omgrep om

paratekst til å analysere tre verk av John Erik Riley, Sophie Calle og Dave Eggers (Haugen, 2004). Ho diskuterer konseptuelle strategiar i bøkene i lys av dette og av 1970-talets biletkunst, men har større fokus på destabilisering og institusjonskritikk enn det eg har i mi AM-lesing, som vil komme med nye perspektiv knytt til appropriasjon og prosedyrebaseret skriving.

## 1.3 Strukturen i oppgåva

Før eg kjem til sjølve analysen av AMs verk vil eg i kapittel to ta føre meg den viktigaste teoretikaren, som er Kenneth Goldsmith, samt ein del av hans sentrale inspirasjonskjelder. For å forstå kva som er annleis når det kjem til konseptuell litteratur i forhold til meir tradisjonell lyrikk tek eg med nokre avsnitt der eg går gjennom typiske kjenneteikn for lyrisk versus konseptuell poesi. Deretter kjem lesinga mi av diktbøkene *aaliyah* og *27 519* som saman med kortprosasamlinga *Dyr* er primærkjeldematerialet i oppgåva. Desse bøkene representerer både det som er typisk for forfattarskapen til AM, og bringer inn litt av utviklinga. Eg har ei hypotese om at det konseptuelle, og då særleg bruken av såkalla «readymades» (sjå nærmare omtale av ready-made i avsnitt 1.4.1), finst både i *aaliyah* og *27 519*, men at dette har vorte endå viktigare i *Dyr*. Dei to førstnemnde bøkene er diktsamlingar der AMs sans for populærkultur og konseptkunst kjem tydeleg til syne. Tekstane der egnar seg godt for å vise forfattarens bruk av kjendisstoff, språkleik og funne materiale frå internett, medan prosaen i boka *Dyr* fører inn noko nytt i forfattarskapen, samtidig som appropriasjonane av andre sine tekstar og systematikken representerer kontinuitet frå dei føregåande bøkene. Eg vil analysere desse verka som ikkje på ein like openberr måte ser ut til å vere konseptuelle. Grunnane til at eg har valt bort dei andre bøkene i forfattarskapen er mellom anna at dei er omfattande og fortener betre plass enn det eg kunne gitt dei her. *Roman* fekk ein del meldingar i dagspresse og tidsskrift og etter mitt skjønn krev den ein gjennomgang av førelegget (*Nabokovs Lolita*), samt mediedekninga av Roman Polanskis brotsverk, før ein kunne sagt noko fornuftig om det ein meldar kalla ein «vev av forbindelsar», men som eg kanskje heller vil kalle små justeringar som AM monterte inn i boka. Det som kunne ha vore nyttig for å sjå på utviklinga i forfattarskapen, er debutboka *Alle forteller meg hvor bra jeg er i tilfelle jeg blir det*, ikkje minst sidan denne

er første bok i den såkalla arial-trilogien, som eg analyserer bind to (*aaliyah*) og tre (27 519) av. Men debutboka er temmeleg omfattande og rhizomisk<sup>2</sup> og framstår meir som ei utprøving av ulike former enn den naknare konseptuelle stilen som i ulik grad pregar dei to neste diktbøkene. Dei fleste dikta er dessutan sjølvkomponerte og skrivne i ein gjennomført eg-stil, og skildrar gjennom utstrekkt bruk av humor og ironi eit følande individ i eksistensiell stagnasjon. Forfattaren har her endå ikkje fullt utnytta den forma som kjenneteiknar mykje av konseptuell diktning, og dei populærkulturelle appropriasjonane har i mindre grad enn oppfølgjarane klangbotn i tradisjonen frå konseptkunsten, som gir *aaliyah* og 27 519 eit djupare lag av meinings. Alt dette gjer at boka krev ei anna tilnærming for å kunne belysast på ein fullverdig måte, og havnar litt på sida av det eg undersøkjer her.

*aaliyah* og 27 519 ser litt ulike ut, men begge hentar referansane og materialet sitt frå to hovudkategoriar: massekultur og konseptuell kunst. I kapittelet om desse bøkene skal eg peike ut nokre tema dikta tek opp, gjennomgåande motiv og korleis dikta representerer typiske trekk ved AMs forfatterskap, både det sterke og mindre sterke litterært sett. Gjennom stikkprøver frå dei to diktbøkene skal eg undersøkje i kva grad det finst lyriske dikt og i kva grad det finst konseptuelle dikt i dei. Lyriske dikt er grovt forenkla ein type dikt der metaforar og språkleg omarbeiding av emosjonelt og personleg stoff står i sentrum (Dworkin, 2011, s. xlivi). I konseptuelle dikt er språkets sjølvrefererande funksjon i framgrunnen, slike dikt er «more graphic than semantic, more a physically material event than a disembodied or transparent medium for referential communication» (Dworkin, 2011, s. xlivi). Dermed blir dikta eit uttrykk for intellektet heller enn følelsar. Med utgangspunkt i observasjonane frå dette kapittelet skal eg arbeide meg gjennom prosasamlinga *Dyr*, og sjå korleis forfatterskapen der har utvikla seg i forhold til i dei tidlegare tekstane og om AM der har gjort meir utstrekkt bruk av appropriasjon.

---

<sup>2</sup> Rhizom er eit anna ord for jordstengel, og viser til stenglar som veks under jorda og kan skyte nye skot i alle ledd. Omgrepet blir brukt av filosofane Gilles Deleuze og Felix Guattari for å beskrive teori og litteratur som aktiviserer polyfoniske, ikkje-hierarkiske inngangar og utgangar i tolkingar og informasjonspresentasjon. For meir utfyllande gjennomgang av omgrepet, sjå første kapittel i Deleuze og Guattaris bok: *Mille plateaux* frå 1980, utgitt på engelsk som *A Thousand Plateaus*.

## 2 Teori og problemformulering

Sidan kritikarar og forlaget ofte nyttar omgrep som «konseptuell», «idébasert» og «internettpoesi» i omtalen av AM utan nokre grundigare analysar, og ingen kan seie nøyaktig kva dette inneber og kva kvalitetsteikn ein då ser etter, er dette på høg tid (Ellefsen, 2014 a, Kirsebom, 2016). Det eg skal finne ut i denne oppgåva er altså i kva grad eit blikk på den konseptuelle kunst- og litteraturtradisjonen kan bidra til ei betre forståing av AMs forfattarskap. Med tanke på at AM med sine appropriasjonsmetodar og idébaserte tekstar skriv seg inn i ein slik tradisjon, meiner eg at «konceptualisme» er eit viktig omgrep for å forstå denne forfattaren. Men det er få kritikarar og forskarar som har gått inn i ein djupare diskusjon av kva det konseptuelle botnar i. Noko av grunnen til dette kan vere at omgrepet som litteraturteoretisk verktøy er litt ullen. I ein bloggtekst om AMs debutbok siterer Knut Hoem eit av forfattarens dikt. Under føl eit utdrag frå dette:

kom ikke på hva jeg skulle ha  
jeg gikk bort til en annen tilfeldig hylle  
ble stående å se på knekkebrød  
kom ikke på hva jeg skulle ha  
tror jeg tenkte 'er det mulig' etterfulgt av 'ay caramba'  
forsøkte å tenke på en positiv følelse eller noe morsomt jeg så  
på internett i går  
(Mortensen, 2009, s. 22).

Knut Hoems villreie i ein kommentar til AMs debutbok er ikkje uvanleg i resepsjonen av AMs bøker: «hva er konseptuelt her? Er det at idéen bak kunstverket er viktigere enn selve håndverket? Diskusjonen av teksten som kunstwerk?» (Hoem, 2010). Hoem har valt ut eit sjølvkomponert dikt der eit følande lyrisk eg talar, eit dikt det ikkje er så lett å analysere ut ifrå konseptuelle omgrep. For å finne svar på spørsmål av typen Hoem stiller vil eg sjå på litt andre typar dikt av AM, men først skal eg gå nærmare inn på eitt sentralt namn innanfor det internasjonale konseptuelle litteraturfeltet, samt definere underkategoriane til konseptuell poesi. For å best forstå AMs prosjekt er det den

amerikanske forfattaren og teoretikaren Kenneth Goldsmith ein må gå til. Han er ein av dei viktigaste toneangjevande forfattarane og teoretikarane i dette feltet, og har i stor grad bidrige til det teoretiske grunnlaget for lesinga av konseptpoesien ved å skrive essays og undervise om emnet. Han har også skrive ei rekke radikale konseptuelle verk. AM har dessutan referert til han i sine poetologiske tesar. Eg vil også komme inn på ein del andre teoretikarar og forfattarar som bidreg til å forstå teoriane til Goldsmith, så som Sol LeWitt og Marjorie Perloff. Feltet er i stadig utvikling og sjølv om det ikkje finst nokon endelige definisjonar på konseptuell poesi, så har denne litteraturen nokre tydelege kjenneteikn ein kan sjå etter.

## 2.1 Goldsmiths konseptualisme

Goldsmith har sagt om seg sjølv at han er «the most boring writer who ever lived» (Goldsmith, 2004). Eg skal snart vise kvifor han seier det. Goldsmith har bidrige til utviklinga av ein ny form for litteratur som han kallar «ukreativ skriving», hovudsakleg gjennom essaysamlinga *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age* (2011). Han har bakgrunn frå konseptuell kunst og virka som konseptualist innan det feltet på 1980-og 90-talet. Etter å ha eksperimentert med språk i kunsten sin gjekk han mot slutten av 90-talet over til å bli forfattar. Gjennom eigne konseptuelle verk og litteraturteoretiske essays har han vist korleis konseptlitteratur kan sjå ut, og kva forløparar den har innan kunst og litteratur. Blant dei skjønnlitterære verka hans er *Day* og *Traffic*, høvesvis avskrivningar av all teksten i ei utgåve The New York Times og transkripsjonar av vårmeldingar på radio. I *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing* presenterer Goldsmith og Dworkin stoffet sitt gjennom kvar sine reflekerte forord. Dworkins forord kjem eg til å nytte meg av i analysedelen. Dette arbeidet byrja han med saman med eit par andre forfattarar på 1990-talet (Wilkinson, 2015). Ein gong i 1997 eller 1998 sat han i ein bar i Buffalo og drakk saman med dei canadiske forfattarane Christian Bök og Darren Wershler og diskuterte poesiens stilling i møte med eit nytt teknologisk langt framskride millenium. Dei forstod at med internett var det noko nytt i emning som ville påverke litteraturen (Wilkinson, 2015). Desse forfattarane distanserer seg frå mange av sine avantgardistiske forlauparar i modernistisk og postmodernistisk litteratur, så som Frank O'Hara og Tony Hoagland, for

eit poeng er at internett skaper nye former for lesing og skriving. Dermed skaper skumlesing, kopiering, programmering og kryssklipping av store tekstmengder nye føresetnader for vår omgang med tekst. Når hyperlenkjer erstattar allusjonar og uhandgripeleg store tekstmengder kjem i staden for eit språk som er brote opp i fortolkingskrevjande dikt skjer det noko med litteraturen. For å forstå konseptuell litteratur best mogleg må ein vite at det finst underkategoriar av sjangeren. Ein nyttig vegvisar her er Bök.

Ifølgje Bök diskuterte poetane i Buffalo den gongen fire grupper av litteratur skrivne ved hjelp av avgrensingar. Den første er «readymade-teksten»; den plagierte teksten, så som *Day* og *Traffic*. Deretter snakkar Bök om den «manieristiske teksten» - det vil seie verk skrivne ved hjelp av formelle avgrensingar, så som romanen *La disparition* frå 1969 av Georges Perec, utgitt på engelsek som *A Void*. Denne romanen har som avgrensing at den er blotta for bokstaven «e». Perec var medlem av den franske forfattargruppa Oulipo. Dette er den gruppa som i størst grad er kjend for å bruke manieristiske metodar i skrivinga. Ei anna gruppe som gjorde bruk av liknande metodar er dadaistane, dei kunne t.d. setje saman dikt ved hjelp av lappar med påskrivne ord som dei trakk i blinde. Ein tredje kategori er den «uleselege teksten», tekstar skrivne på ein måte som gjer det umogleg å lese dei frå byrjing til slutt som vanleg avkoding av teikn. Eit døme på dette er Craig Dworkins *Parse* (2008) (sjå avsnitt 2.1.5). Til sist nemner Bök den «ikkje-forfatta teksten», tekstar skrivne av dataprogram. «If they move a reader, it is by means of uncanny associations and the sense that they read as if written by a person,» seier Bök (Wilkinson, 2015). Her kan ein tenkje på AMs *Roman* som kan seiast å vere ein krysning mellom denne metoden og readymaden. I min analyse av AMs böker vil eg argumentere for at det særleg er readymaden som er hans metode, men han har altså òg teke i bruk programmering. Readymaden er òg Goldsmiths sentrale inngangsmåte, og det er bruken hans av denne metoden som har gjort at Marjorie Perloff i sine analysar har kunna påpeike eit radikalt skilje mellom poesien til Goldsmith og tidlegare poetar, som Charles Bernstein, sine tekstar.

## 2.1.1 Lyriske versus konseptuelle dikt

Når eg skal analysere dikta til AM vil eg plassere dei i to kategoriar: konseptuelle dikt og lyriske dikt. Ved hjelp av Goldsmith og Dworkin skal eg skrive litt om kva som kjenneteiknar desse to kategoriane.

I forordet til *Against Expression* beskriv Dworkin nokre element ein forbind med tradisjonell lyrikk. Han nemner «the use of metaphor and imagery, a soigné edited craft, the sincere emotional expression of especially sensitive individuals».

Konseptpoesien distanserer seg frå denne tilnærminga til kjensler, slik at «poetry might be reclaimed as a venue for intellect rather than sentiment.» (Dworkin, 2010, s. xliii).

Når ein vidare les Goldsmiths samanstilling av meir lyriske dikt med konseptuelle får ein eit inntrykk av kva tematikk dei ulike typane av dikt typisk har. I *Uncreative Writing* samanliknar han t.d. eit melankolsk dikt av Tony Hoagland, «At the Galleria Shopping Mall», om menneske på eit kjøpesenter med eit lite dikt av konseptpoeten Robert Fitterman. Under føl eit utdrag frå Hoaglands dikt, den første teksten beskriv nesa til diktets eg, ein amerikansk niårings innviing i forbrukarkulturens shopping-ritual:

Today is the day she embarks upon her journey,

swinging a credit card like a scythe  
through the meadows of golden merchandise.

Today is the day she stops looking at faces,  
and starts assessing the labels of purses;

(...)

so we were turned into Americans  
to learn something about loneliness.

(Hoagland, 2009, sitert i Goldsmith, 2011, s. 95).

Fittermans dikt «Directory» gir oversikt over namna på butikkjedene i eit amerikansk kjøpesenter. Under føl eit kort utdrag:

Cinnabon

Kay Jewelers

Land's End

Hickory Farms

GNC

The Body Shop

(Fitterman, 2009, sitert i Goldsmith, 2011, s. 96).

I Hoaglands dikt er det eit klårt skilje mellom relasjonen niåringen har til andre menneske og relasjonen ho har til varer. Niåringen i diktet sluttar å sjå på ansikt og byrjar å betrakte merkelappane i butikkane. Poeten samanliknar det at jenta dreg kredittkortet i betalingsautomaten med rørsla til ein ljå når ein slår gras. Men her glir ikkje ljåen gjennom gylne grasstrå, men gylne varer. Dette biletet skapar dermed ein kontrast mellom eit seinkapitalistisk versus eit enkelt jordbruksamfunn der ljåen framleis fungerer som arbeidsreiskap. Dette inngir ei kjensle av melankoli når diktet avsluttar med «so we were turned into Americans / to learn something about loneliness.» Hoagland beskriv her ein forbrukskultur der materiell rikdom dekkjer over ein mellommenneskeleg fattigdom. Goldsmith kommenterer: «I'd argue that the simplicity of Fitterman expresses truths much closer to the everyday experience of most people than the morality-fueled sentiments of Hoagland» (Goldsmith, 2011, s. 100). Argumentet er at sidan Fittermans dikt framstår som ein naken refleksjon av funnen tekst med butikknamn «looped with poetic concerns for form, meter, and sound», så gir det eit betre bilete av korleis det er å vere på eit kjøpesenter enn, ifølgje Goldsmith, Hoaglands moralsk belærande dikt som formidlar «true and wise values, wagging its knowing finger at the folly of youth» (Goldsmith, 2011, s. 96). Dei to dikta viser dermed ein an skilnad mellom lyrisk og konseptuell poesi: der førstnemnde er formulert av ein forfattar, som ikkje treng vere identisk med, men like fullt ofte inneber ein bruk av eit lyrisk eg, består konseptuelle dikt gjerne av tekst saksa frå andre stader. Eg kjem difor òg til å bruke omgrepene «sjølvkomponert» om lyriske dikt.

Eit anna døme som illustrerer skiljet mellom lyrisk og konseptuell poesi, er Goldsmiths samanstilling av Frank O'Haras dikt «Biotherm (for Bill Berkson)». I diktet forsøker O'Hara å gjengje naturleg daglegtale. Dette forsøket imponerer ikkje Goldsmith som samanliknar det med Andy Warhols roman *a: A novel* frå 1968. Her føl eit sitat frå O'Haras dikt: «oh thank you». Vidare seier diktets «eg» at «I'll meet you at the weather station at 5 / we'll take a helicopter into the 'eye' of the storm / we'll be so happy in the center of things at last» (O'Hara, 1974, sitert i Goldsmith, 2011, s. 146). Goldsmith påpeikar her korleis hermeteikna rundt ordet «eye» peikar bort frå det konkrete været og målestasjonen og gjer dette om til ein metafor for eit stille punkt i kvardagslivets kjas og mas. Lyriske dikt inneheld ei omarbeidning av konkrete ting til abstrakte fenomen, medan konseptuelle dikt er ei naken beskriving av språk i bruk som skal vise at poesien finst i dei mest banale upolerte ytringar. Her er eit utdrag frå eit dikt Goldsmith og ei gruppe av hans studentar lagde ved å kollektivt transkribere tale frå eit reality-tv-program:

really really happy  
all the models are dressed  
show the world what I can do  
ready to show the world  
weally weally happy  
ready to show the world  
I really like it  
do or die  
I really like it (...)

(Goldsmith, 2011, s. 208).

Som hjå Fitterman er det igjen eit stykke funnen tekst som får dominere diktet. Diktets emosjonelle innhald av forventningar og glede er repetert gjennom transkripsjonane. I arbeidet vart teksten kutta ned, men ingenting vart lagt til. Det endelege resultatet beskrev Goldsmith som «a minimalistic cross between E. E. Cummings and Gertrude Stein» (Goldsmith, 2011, s. 209). Den eksperimentelle avantgardisten Cummings var kjend for sine visuelt utforma dikt med oppstykka ord, medan Stein arbeidde mykje med

repetisjonar og grammatiske eksperiment. Repetisjonane vart varierte slik at meiningsinnhaldet òg vart ulikt. Sidan Stein er relevant for analysen min av AMs dikt, vil eg gå litt nærrare inn på henne.

Marjorie Perloff skriv i boka *Unoriginal Genius* om det språkpluralistiske kunstverket *Say: 'Parsley'* av Caroline Bergvall der lydopptak og tekst der ord som skrivst på ulike måtar, men blir uttalt likt skapte forvirring for tilskodarane. Nokre trudde dei høyrd italiensk, andre ungarsk (Perloff, 2010, s 132). Som i mange av dikta til Stein er det hjå Bergvall slik at «time makes the difference. One cannot, so to speak, 'say parsley'.», skriv Perloff (2010, s. 136). Hjå Stein kan repetisjonane sjå slik ut:

I think very well of Susan but I do not know her name  
I think very well of Ellen but which is not the same  
I think very well of Paul I tell him not to do so  
I think very well of Francis Charles but do I do so  
I think very well of Thomas but I do not not do so  
I think very well of not very well of William  
I think very well of any very well of him  
I think very well of him. (Stein, 1956, s. 108).

Dworkin skriv noko i sitt forord til *Against Expression* som på mange måtar summerer opp på kva måte det lyriske eg-et og det individualpsykologiske ikkje er viktig i konseptpoesien:

[T]he present volume continues to explore the potential of writing that tries to be “rid of lyrical interference of the individual as ego” (as Charles Olson famously put it). Our emphasis is on work that does not seek to express unique, coherent, or consistent individual psychologies and that, moreover, refuses familiar strategies of authorial control in favor of automatism, reticence, obliquity, and modes of non interference. With minimal intervention, the writers here are more likely to determine preestablished rules and parameters—to set up a system and step back as it runs its course—than to heavily edit or masterfully polish (2011, s. xlvi-xliv)

## 2.1.2 Perloff og det uoriginale geniet

Ved sidan av Goldsmith må òg litteraturprofessor Marjorie Perloff takast med. Ho er ein sentral premissleverandør i undersøkingar av konseptuell poesi. Boka med tittelen som òg viser til Perloffs nye omgrep for konseptuell poesi og annan appropriasjonsbasert litteratur, *Unoriginal Genius* (2010), har betydd mykje for aksepten av konseptuell litteratur. I denne boka løftar Perloff fram Goldsmith som ein framståande avantgardist, og boka inneheld ein akademisk studie av hans bok *Traffic*, ein transkripsjon av trafikkmeldingar på radio. Her set ho verket opp mot andre omarbeidinger av trafikk i litteratur og film, og les Goldsmiths bok som ein estetisk meditasjon over keisemd inspirert av John Cage. Ved hjelp av nærlæsing finn ho òg at boka i røynda er ein collage av trafikkmeldingar sett saman til å skildre eit 24-timars løp (Perloff, 2010, s. 161). Dette set ho i samanheng med Goldsmiths poetikk om at språk som ein gong var låst til ei side, no har blitt flytande:

[T]he language that we're working with today is completely *fluid*; it's lifted off the page and therefore able to be poured into so many different forms and take so many different shapes and really be molded and sculpted in a way that wasn't possible before (Goldsmith, 2008, sitert i Perloff, 2010, s. 164).

Ho held fast på geni-omgrepet sjølv om ho gir slepp på forfattaren med stor «f», jf. Barthes' «forfattarens død» (Perloff, 2010, s. 18). Dette har samklang med Goldsmiths syn på poesi. I eit intervju sa han følgjande:

As the first generation of innovative writers after modernism – assuming, as I do, that Language Poetry was the last gasp of modernism – we are left with a large challenge: how to proceed after the deconstruction and pulverization of language that is the 20th century's legacy? Should we continue to pound language into ever smaller bits, or should we take some other approach? I feel that we need to view language again as a whole – syntactically and grammatically intact (Goldsmith i Posman, 2010).

Perloff tek opp ein liknande tendens i den modernistiske og postmodernistiske litteraturen når ho diskuterer korleis litteraturkritikaren Fredric Jameson impliserer at «our own literature can only be a kind of end run» og «a final 'turn of the screw' significant only for its overturning of previous taboos and negative restrictions in what is held to be a 'desperate situation'» (Perloff, 2010, s. 20). Men i staden for eit slikt scenario kan utviklinga gå i ein annan retning, meiner Perloff: Tidlegare tiders litteratur bli evaluert og forstått på nye måtar. Perloff gir dømer frå russisk formalisme der den litterære sjangeren logograf i seinare tid har kome tilbake som barneleikar. Eit anna døme ho nyttar er languagepoesien. I den gjekk forfattarane vekk frå dei korte linjene i den dominerande poesiens frie vers på 1960-og 70-talet til «the new sentence», som viste at det poetiske ikkje kviler på linjedelinga si markering. Languagepoesien har igjen blitt erstatta av «citational or documentary prose, drawn from a variety of source texts, high and low», slik ein ser det i konseptpoesien (Perloff, 2010, s. 20-21). «[N]othing quite prepared the poetry world for the claim, now being made by conceptual poets,» skriv Perloff, «that it is possible to write "poetry" that is entirely "unoriginal" and nevertheless qualifies as poetry» (Perloff, 2010, s. 12). I motsetnad til languagepoesi frå 1990-talet blir poesi no skrive på internett i eit miljø der "alle" er forfattarar og kvaqtiteten er stor. Dette er òg eit miljø der «just about anything goes» - tenk berre på kor lett det er å dele ting på Facebook og i bloggar. Det føregår lite redigering og kritikk av det som blir publisert. Mange av dei som skriv byrjar då å ta utgangspunkt i «what can be done with other people's words – how already existing words and sentences are framed, recycled, appropriated, cited, submitted to rules» (Perloff, 2010, s. xi).

### 2.1.3 Walter Benjamins appropiasjonar

I si sentrale essaysamling *Uncreative Writing* refererer Goldsmith til mange ulike verk og tradisjonar som forløparar og inspirasjonar for konseptuell skriving slik han forstår omgrepet. Dei viktigaste er kanskje Marcel Duchamp og hans readymades, Walter Benjamin sine appropiasjonar, Andy Warhols mekaniske masseproduserte popkunst og Sol LeWitts prosedyrebaserete konseptkunst. Det han tek med seg frå Duchamp er at det skal veldig lite til for å endre meaninga til eit objekt, til dømes å vende eit urinal 90 grader, signere det og stille det ut som kunst, slik Duchamp gjorde med verket *Fountain* frå 1917. Goldsmith forklarte ein gong dette under ein paneldebatt om konseptuell

skriving; han flytta eit glas med vatn nokre få cm på bordet framfor seg, før han med si rolege, mjuke radiostemme proklamerte: «The world is changed» (Goldsmith, 2015 b). Kunstnar-eller forfattarstemma kviler dermed i den nye kontekstuelle samanhengen. Ein litterær parallel til Duchamp finn Goldsmith i Benjamins *Der Passegen-Werk*, utgitt i 1982, på engelsk publisert som *The Arcades Project*, eit omfangsrikt appropriasjonsverk der forfattaren søker å skrive Paris' 1800-tals historie ved å sakse lange avsnitt frå ulike kjelder og kategorisere dei under overskrifter som «Exhibitions, Advertising, Grandville», «Dream House, Museum, Spa» osb. «Flanør»-omgrepene er sentralt for Benjamin: den distanserte dagdrivaren som går gjennom arkadane – forløparen til kjøpesentera – og betraktar utstillingane i butikkvindauge utan å bli oppslukt av det han ser. Lesaren av *The Arcades Project* vil ifølgje Goldsmith på liknande måte bli «lost like a flaneur, drifting through those seemingly endless fascinating and engrossing chapters» (Goldsmith, 2011, s. 116). Han samanliknar dette med bruken av internett:

hypertexting from one place to another, navigating our way through the immensity of it; how we've become virtual flaneurs, casually surfing from one place to another; how we've learned to manage and harvest information, not feeling the need to read the Web linearly, and so forth (Goldsmith, 2011, s. 116).

Men sidan Goldsmith søker å reindyrke avskriving og kopiering av lengre tekstar som litterær metode problematiserer han modernismens polyfoni, sjølv når forfattarane i stor grad approprierer tekst, som i Benjamins verk:

*The Arcades* still deals in fragments—although often large ones—rather than in wholes: Benjamin never copied the entirety of someone else's book and claimed it as his own. And, for all his professed love of copying, there is still a great deal of authorial intervention and «original genius» in the book. It makes me wonder, then, if his book could really be termed appropriation, or if it wasn't just another variant on fragmented modernism (Goldsmith, 2011, s. 117).

Når Goldsmith gir ut *Capital* (2015), sin New York-versjon av Benjamins bok om Paris, er forma framleis fragmentet, men i motsetning til *The Arcades Project* er *Capital* utan forfattarkommentarar og består berre av funnen tekst med referansemarkørar.

## 2.1.4 Andy Warhol og radikaliseringa av kvardagsspråk som poesi

Det er eit poeng for Goldsmith at språket i seg sjølv er rikt nok til å fylle rolla som litteratur, og forsøk på å forme om konkret språk til biletrik poesi ser han på som pretensiøst. Om Frank O'Haras forsøk på å attgjeve naturleg daglegtale i diktet «Biotherm» versus Andy Warhols språk i romanen *a, A Novel* skriv Goldsmith:

While O'Hara dabbles with “the vagaries of everyday conversation,” I wonder how everyday they really are. A mere five years later, *a* blasts apart O'Hara's claims to speech-based realism by publishing nearly five hundred pages of *real speech* (Goldsmith, 2011, s. 146).

*a, A Novel* er ei bok av Andy Warhol og inneholder, frå perm til perm, transkriberte lydopptak av superstjerner, kunstnarar og andre i kretsen rundt Warhol på 1960-talet. Her føl nokre linjer frå boka: «O—I gave him amphetamine, I gave him amphetamine one night, when when D—Recently? ... O—I first met him. D—No no, a long time ago. O—and he was a frightening poetry D—Yeah. O-He wrote poetry» (Warhol, 1968, s. 333). Slik Goldsmith ser Warhol var han ein skrivande kunstnar som etterlet seg ein vev av referansar for å tåkeleggje forfattarstemma og la verka leve vidare på eiga hand utan eit ego å dechiffrere. Goldsmith listar opp Warhols «use of shifting identities, his embrace of contradiction, his freedom to use words and ideas that aren't his own, his obsessive cataloguing and archiving as artistic end-games» som grunnar til at denne kunstnaren er ein avgjerande inspirasjon for ukreative forfattarar (Goldsmith, 2011, s. 149).

## 2.1.5 Roland Barthes, Michel Foucault og forfattarens død

I analysen sin tek Goldsmith i bruk teorien til den franske litteraturvitaren Roland Barthes. Barthes beskrev i essayet «The Death of the Author» frå 1967 ein tilstand der språket kjem forut for forfattarstemma, og tekstar dermed må analyserast ut ifrå språkets konnotasjonar og funksjon i bruk. Til grunn for dette ligg mellom anna fransk lingvistisk teori. Dette essayet vart skrive på 1960-talet i ei tid då språket som eintydig meiningsberande verktøy vart problematisert av filosofar som Jacques Lacan og Jacques Derrida, difor kunne Barthes hevde at «the whole of the enunciation is an empty

process, functioning perfectly without there being any need for it to be filled with the person of the interlocutors» (Barthes, 1977, s. 145).

Sidan det einskaplege forfattar-subjektet er oppløyst i språk er dermed òg fiksjonsverket pulverisert for einskapleg meining. Her fungerer Mallarmé som døme for Barthes, ein forfattar som bar desse innsiktene i kim allereie på slutten av 1800-talet, og som òg har vore viktig for Goldsmith. For Mallarmé er det språket og ikkje forfattaren som snakkar. I sitt kjende dikt «Un coup de dés» (utgitt på norsk med tittelen «*Eterningskast*») spreier Mallarmé ord utover sidene og nyttar aktivt dei tomme mellomromma som medskapande element. «Un coup de dés» er eit dikt der orda og plasseringa deira på sidene har vorte spreidde som terningar gjennom tilfeldigheitsprosedyrar, forfattarinngrep og destabilisering. Ifølgje Goldsmith finst det difor ingen bestemde måtar ein kan lese dette diktet på (Goldsmith, 2011, s. 18).

Ein metafor Barthes nyttar gjennom essayet sitt er tekst som vev av sitat eller teikn. «[S]tructure can be followed,» skriv Barthes, «"threaded" (like a stocking that has run) in all its recurrences and all its stages, but there is no underlying ground; the space of the writing is to be traversed, not penetrated» (Barthes, 1977, s. 146). Dermed blir lesaren aktivisert: Forfattarens død er lesarens fødsel. Lesaren kan då leite fram dei mange laga av betyding som finst i ein tekst; dette minner meir om å slå opp i eit oppslagsverk enn ein å vere ein fortolkar. Lesaren er den som «holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted» (Barthes, 1977, s. 148). Det er dette Goldsmith tek tak i når han summerer opp si tolking av Barthes ved å hevde at ukreative tekstar som t.d. Warhol sine verk «should be read as text instead of literature». Barthes' tankar om teksten som vev av sitat er dermed «a shorthand defense for the waves of appropriative, "unoriginal," and "uncreative" artworks that would follow after Warhol for decades (Goldsmith, 2011, s. 149). Goldsmith si tolking av Barthes er dermed ganske ytterleggåande, han tek Barthes' teoriar til eit nytt ytterpunkt. Eg vil argumentere for at konseptuelle poetar, inkludert AM, på denne måten radikaliserer Barthes. Ved å appropiere frå internettets store kjeldevell og gjere ei nærlesing så godt som umogleg, skaper dei såkalla «skrivbare» tekstar, tekstar ein kan nøste opp trådane i, eller kanskje heller: skumlese og bla i; forstå konseptet til.

Eit syn som liknar på tankane til Barthes målber den franske filosofen Michel Foucault i essayet «Qu'est-ce qu'un auteur?», utgitt på engelsk som «What Is an Author», frå 1969. Foucault undersøkjer der kva som ligg i ein forfattar sitt namn. Forfattarnamnet er nemleg ikkje noko som kan bytast ut då det er avgjerande for ein tekst sin klassifiseringsfunksjon. Det skil teksten frå daglegtale, brev og andre ting ein kan konsumere direkte. Det er «a speech that must be received in a certain mode and that, in a given culture, must receive a certain status» (Foucault, 1998, s. 211). Grunnen til dette er at det knyter seg det Foucault kallar «diskursar» til forfattarnamn. Namnet «manifests the appearance of a certain discursive set and indicates the status of this discourse within a society and a culture» (Foucault, 1998, s. 211). Med diskurs meiner Foucault visse måtar å uttrykkje seg på og spora etter dei historiske kontekstane for uttrykka. Desse uttrykksformene vidareutviklar religiøse og naturvitenskaplege teoriar og tenkjemåtar. Døma Foucault gir er frå marxismen og psykoanalysen (Foucault, 1998, s. 217). Dette er diskursar som viklar seg inn i tenkjemåtar religionen og naturvitenskapen, men blir kontinuerleg vidareutvikla av ny-marxistar og psykoanalytiske teoretikarar.

Foucault skil seg litt frå, eller utvidar og presiserer, Barthes og hevdar at ein diskurstypologi «cannot be constructed solely from the grammatical features, formal structures, and objects of discourse: more likely there exist properties or relationships peculiar to discourse» (Foucault, 1998, s. 120). Ein må difor analysere teksten ut ifrå relasjonen mellom forfattar og diskurs. I motsetning til hjå Barthes er ikkje verket ei uendeleg kjelde til betydingar og meirmeining, men eit resultat av forfattaren som ideologisk figur, ideologisk fordi han fungerer motsett av det originale geniet som kulturen seier at han er. Heller er han eit organiserande prinsipp der spreiing av meining føregår (Foucault, 1998, s. 121). Foucault ser føre seg ein kultur tekstar med polyfonisk semantikk vil fungere etter ein modus som vil bli bestemt ut ifrå avgrensingar «that will have to be determined or, perhaps, experienced». Då kan andre spørsmål enn dei om autentisiteten til forfattaren bli stilte, spørsmål som: «'What are the modes of existence of this discourse? Where has it been used, how can it circulate, and who can appropriate it for himself? What are the places in it where there is room for possible subjects? Who can assume these various subject-functions?'» (Foucault, 1998, s. 222). Det er slike spørsmål som ligg implisitt i deler av den konseptuelle litteraturen. Når Goldsmith omtalar den amerikanske konseptualisten Craig Dworkins bok *Parse*

(2008) er det diskursen han undersøkjer, ikkje ei djupare meiningsimplisert av forfattar-subjektet. *Parse* er eit verk der Dworkin har analysert alle setningane i ei engelsk lærebok i grammatikk frå 1800-talet etter boka sine eigne reglar. Dworkins analyse kan til dømes sjå slik ut: «single quotation mark definite article verbal noun genitive preposition definite article noun period single quotation mark marks of quotation» (Dworkin, 2008, sitert i Goldsmith, 2011, s. 163). «Who made these rules?» spør Goldsmith, «How flexible are they? Why are they not more flexible? How would this book be different if it were based on a book about how to parse, say, Chinese sentences?» (Goldsmith, 2011, s. 168).

## 2.1.6 Sol LeWitts manifest om konseptuell kunst

For å returnere til Goldsmith, så ser vi vidare at hans syn på *litteratur* liknar på den amerikanske konseptualisten Sol LeWitt sine manifest for *kunst*, som han formulerte i verka med titlane «Sentences on Conceptual Art» og «Paragraphs on Conceptual Art» på 1960-talet. I desse manifesta løftar LeWitt fram den tanken at ideen eller konseptet er det viktigaste aspektet av arbeidet (LeWitt, 2011). Då er altså kunsten «de-materialisert», og i den forstand halden for å vere forut for materialiseringa i eit gitt objekt. Kunstverket kan bestå berre av ideen i seg sjølv og treng dermed ikkje å få ei meir tradisjonell fysisk uttrykksform som eit maleri eller ein statue for å gi den som betraktar ei cerebral oppleving. Eit poeng for Goldsmith er at konseptuell litteratur set i gang eit maskineri der teksten blir mata inn. Det som då avgjer kvaliteten til eit verk er konstruksjonen av dette maskineriet og forfattaren sitt medvit om apparaturen omkring verket og teksten (Goldsmith, 2015).

LeWitt har vore viktig for Goldsmith. Han lagde kunsten sin etter matematiske prinsipp og system, og meinte mellom anna at eit kunstverk kunne lagast ved å ta alle kreative avgjersler før sjølve utføringa av verket. I LeWitts tankar om kunst finn Goldsmith ein viktig inspirasjon for konseptuell skriving:

If we look closely at his thinking and methodology, we'll find a model for uncreative writing all the way through, from its inception to execution, right up to its distribution and reception. By swapping LeWitt's visual concerns for

literary ones, we can adopt «Paragraphs» and «Sentences» as roadmaps and guide-books for conceptual or uncreative writing (Goldsmith, 2011, s. 128).

Det var nettopp dette Goldsmith gjorde då han publiserte sine «Paragraphs on Conceptual Writing», ei nærmast ordrett attgjeving av LeWitts «Paragraphs on Conceptual Art» frå 1967, der Goldsmith berre hadde endra «artist» til «author» og «art» til «text» eller «writing». Det at avgjerslene blir tekne på førehand betyr at ein lagar oppskrifter som ein føl slavisk. For LeWitt kan ei oppskrift på eit kunstverk sjå slik ut: «On a wall, using a hard pencil, parallel lines about 1/8" apart and 12" long are drawn for one minute. Under this row of lines, another row of lines are drawn for ten minutes. Under this row of lines another row of lines are drawn for one hour» (LeWitt, sitert i Goldsmith, 2011, s. 131). Det viktigaste Goldsmith tek med seg frå LeWitt er korleis ein vurderer kvaliteten til eit konseptuelt verk:

[T]he results will reflect the quality of the machine: build a poorly conceived and executed machine, you'll get poor results; build an airtight, well-crafted, deeply considered machine and the results can't help but be good (Goldsmith, 2011, s. 138-139).

AM har på si side òg referert til LeWitts tesar om konseptkunst og skriv seg dermed eksplisitt inn i denne tradisjonen. Dette er noko eg kjem inn på i kapittelet om *aaliyah* og 27 519.

## 2.1.7 Situasjonistiske opprørsstrategiar

Eit omgrep som går igjen i *Uncreative Writing* er «détournement». Dette stammar frå situasjonistane som var aktive på 1950- til 1970-talet, ei venstreradikal fransk gruppe med kunstnarar, filosofar og intellektuelle der Guy Debord var eit viktig medlem. I *Uncreative Writing* er det særleg i kapittelet «Language as Material» at Goldsmith skriv om situasjonistane. Gruppa vart òg referert til då Amdam kritiserte Flamme for å ikkje leve opp til si påstårte tilhørysle til denne tradisjonen. Debord skreiv boka *La Société du Spectacle* (1967), utgitt på norsk i 2009 med tittelen *Skuespillsamfunnet*, der det filosofiske og historiske grunnlaget til gruppa vart presentert i ei rekke tesar.

Situasjonistane arbeida for nye måtar å realisere kunst og politikk på. Dei eksisterte som gruppe (Situasjonistiske Internasjonale (SI)) frå 1957-1972, men sentrale aktørar som Debord og Raoul Vanegeim heldt fram i tiåra etter med ei kritisk verksemd i filmar og skriftlege verk.

Tanken til situasjonistane var å sameine avantgardistiske idear, hovudsakleg henta frå dada og surrealisme, og ikkje-autoritær marxisme, mellom anna tankane til den tidlege Georg Lukács, i ein teori og praksis retta inn som ei motstandskraft i samfunnet slik det hadde utvikla seg under avansert kapitalisme. Eit sentralt omgrep er «skodespel», men dette omgrepet som heiter «spectacle» på fransk kunne òg ha vorte omsett med ord som «show» eller «førestilling», sidan det kanskje mest avgjerande poenget til situasjonistane er åtskiljinga mellom den passive tilskodarrolla mennesket i det moderne samfunnet har og røynda i si medierte form. *Skuespillsamfunnet* tek føre seg desse emna. I sin kritikk går Debord langt i å hevde at alle aspekt av røynda, òg det sosiale forholdet mellom menneske, blir formidla gjennom biletet utforma av kulturelle, økonomiske og politiske prosessar der økonomisk vekst er det styrande prinsippet. Han kallar denne prosessen for skodespel. Skodespelet er mangetydig, men det er kjenneteikna av å setje profitt framfor fridom ved å stille alt til skode og ikkje la menneskeleg liv bli direkte levd i ei erfard omverd, men i ei verd som er mediert. Som førstelektor i filosofi Ragnar Braastad Myklebust skriv i artikkelen «Fra antikunst til skuespillsamfunn» så viser skodespelet til det som berre blir stilt til skode og ikkje direkte levd (Myklebust, 2005, s. 104). Ein stad skriv Debord at skodespelet ikkje er «en ansamling av bilder, men et sosialt forhold mellom mennesker, formidlet av bilder» (Debord, 2009, s. 7). Dette er ei vidareutvikling av Marx' teoriar om varefetisjisme, sidan det i så sterk grad knyter biletet av varer som ein altomfattande røyndom til ein stadig eskalerande forbrukskultur: ein må vite korleis ei vare ser ut for å ha lyst til å kjøpe den. Eitt av aspekta ved oppgåva mi, ved sidan av utforskinga av konseptualismen, vil vere å undersøkje i kva grad Mortensens bok *Dyr* har produktive kontaktflater med situasjonistane sine kunstnariske og litterære metodar og teoriar som angår samfunnskritikk.

Situasjonistane utvikla ein særeigen bruk av prefabrikkert materiale som vart kalla «détournement». Dette handlar om re-appropriert materiale som blir omarbeida for

bruk til samfunnskritiske føremål. Situasjonistane sin bruk av dette skjedde innanfor eit vidt spekter: alt frå avisteikneseriar og westernfilmar til frasar frå Marx og Hegel vart implementert i deira aktivisme. I *Skuespillsamfunnet* blir omgrepene nytta om framstillinga av kritisk revolusjonær teori – i den norske omsetjinga nyttar dei ordet «fordreining» – som her, i paragraf 208:

Fordreiningen er anti-ideologiens fleksible språk. Det dukker opp i den kommunikasjonen som vet at den ikke påstår å garantere noe med sikkerhet. På sitt beste er den språk som ingen gammel eller supra-kritisk referanse kan bekrefte. Tvert imot er det dens egen sammenheng, i seg selv og med de kjensgjerningene som lar seg praktisere, som kan bekrefte den gamle kjernen av sannhet den bringer med seg. Fordreiningen baserer ikke sin sak på noe som ligger utenfor dens egen sannhet som aktuell kritikk (Debord, 2009, s. 148).

Situasjonistane var òg aktive i Skandinavia, og nokre av konferansane deira føregjekk her. Blant tidlegare medlemmer av situasjonist-rørsla finn vi mellom anna den danske kunstnaren Asger Jorn. Det vart laga både bøker og filmar etter situasjonistisk metode i Danmark, détournement-bøkene *Fin de Copenhagen* og *Mémoirs* vart sett saman av Jorn og Debord og publiserte i den danske hovudstaden ved hjelp av samarbeid med eit trykkeri der (Nolle, 2005). *Mémoirs* hadde eit omslag av sandpapir, og skulle dermed påverke omgjevnadene sine fysisk; skape striper i eit bord eller skade omsлага på bøkene rundt seg. Dette var ein del av opprørsstilen til situasjonistane. Det er vanskeleg å seie om dette har hatt nokon direkte påverknad på AMs verk, men ein kan spore noko påverknad frå situasjonistane i enkelte av Flamme Forlags redaksjonelle tekstar, og noko av deira upolerte stil kan truleg sporast til ein slik tradisjon. Flamme beskriv *Mémoirs* i ein liten notis der dei samanliknar utgjevinga av boka med rockemusikkarar som knuser gitarane sine (Flamme Forlag, 2010). Ein finn òg referansar til situasjonistiske tankar og metodar i *Brenn ned skiten*. Wold skriv i eit essay at Debord ønskte å få folk til å tenkje sjølv framfor å lytte til ekspertar (Wold, 2009, s. 170). Wold og Nils-Øivind Haagensen kalla forlaget sitt lenge «en situasjon, en mulighet, en livsform» og hinta dermed til denne rørsla. I debatten med Amdam hevda dei å «markedsføre avatgardelitteratur med avantgarde-inspirerte virkemidler – på samme måte som kulturgründerne Malcolm MacLahren og Tony Wilson pådyttet massene hhv.

punk og postpunk» ved hjelp av strategiar inspirert av situasjonistane. Det kan virke som om dette aspektet gradvis har vorte tona ned sidan den gong, i allfall antyder Steinsmos masteroppgåve at meir kommersielt retta marknadsføring og det han omtalar som «realistisk poesi» i seinare år har fått forrang for konseptuelle bøker hjå Flamme (Steinsmo, 2016, s. 40).<sup>3</sup> AM har ikkje vore heilt taus om denne kritikken, og refererte litt til den i eit dikt i *aaliyah*. Eg kjem inn på dette i delkapittelet om den boka.

Om situasjonistiske impulsar i Goldsmiths poesi skriv Joshua Schuster med ein referanse til Debord: «Perhaps we could describe Goldsmith's books as language accumulated to the point where it becomes image» (Schuster, 2005). Hjå Debord heiter det at skodespelet er «er kapital akkumulert til det punkt at det blir til bilder» (Debord, 2009, s. 18). Han hevdar at Goldsmith i sine verk provoserer fram ei lesing som ikkje skil mellom kapital og innhald, administrasjon og meining. Konseptforskattarane utforsking av det som ikkje lenger går under omgrepene ego, men finst i fenomen som kjendiskultur, attkjenning av namn, identitet og livsstil gjer at «the self is still a goldmine for avant-garde exploration» (Schuster, 2005). For konseptualistane er det kanskje détournementet som er den viktigaste arven frå situasjonistane. Dette er ikkje nødvendigvis rotfesta i Marx' teoriar om klassekamp som hjå situasjonistane, men kan likevel vere meir eller mindre eksplisitt politisk, som når Goldsmith tek politisk lada ord og fraser, t.d. «God bless America», frå utbrotet av Irak-krigen og let ei datamaskin lese dei opp i eit radioprogram. Men kanskje oftare enn hjå situasjonistanes historisk-filosofiske détournement handlar konsept-poesien om ei estetisk-filosofisk omarbeidning av tekst. Goldsmith seier om ukreativ skriving at den skaper glede:

This joy is evident in the writing itself, in which there are moments of unanticipated beauty, some grammatical, others structural, many philosophical: The wonderful rhythms of repetition, the spectacle of the mundane reframed as literature, a reorientation to the poetics of time, and fresh perspectives on readerliness, but to name a few (Goldsmith, 2011, s. 4).

---

<sup>3</sup> For ein fyldigare gjennomgang av situasjonistane sine aktivitetar i Skandinavia, sjå antologien *Expect Anything Fear Nothing: The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere* redigert av Mikkel Bolt Rasmussen og Jakob Jakobsen frå 2011.

### **3 «in search of the miraculous på en vannscooter»: *aaliyah* og *27 519 tegn med mellomrom***

I dette kapittelet ser eg nærmere på to av AMs bøker; diktsamlingane *aaliyah* og *27 519*. Det eg er ute etter å undersøkje er bruken av konseptuelle metodar i desse dikta, og eg skal difor ta stikkprøver som kan vise meg noko om dette. *aaliyah* kom ut i 2011 og var AMs tredje bok, medan den femte boka hans, *27 519*, vart utgjeven i 2013. Begge desse bøkene er bygde opp etter faste mønster: Førstnemnde er alfabetisert etter titlane. Framsida til *27 519* er heilt kvit, tittelen baserer seg på ordteljingsfunksjonen i skriveprogrammet Word, og dikta er bygde opp i kvantitativ rekjkjefølgje, frå den blanke framsida til den lange baksideteksten som dekkjer heile sida og inneheld ein tørr faktatekst om boka si fysiske utforming og korleis den blir sendt ut i ulike institusjonar i kultur-Norge<sup>4</sup>. Bøkene fekk stort sett ei god mottaking, sjølv om Espen Stueland kritiserte *aaliyah* og Marit Grøtta meinte AM gjorde det litt lett for seg sjølv ved å skrive om populærkultur (Grøtta, 2013).

#### **3.1 Motivkrets og appropriasjonar i *aaliyah* og *27 519***

Den vart marknadsført med ein videosnutt på forlagets heimeside, ein såkalla teaser, der forfattaren hadde sett saman klipp frå ein r&b-musikkvideo og ein ikkje-tilhøyrande song av bandet Eagles. Montasjen er karakteristisk for AMs metode: han kombinerer gjerne ulike ting og skaper noko nytt. Smakebitar på dikta vart publiserte via same kanal, der ei datagenerert stemme las opp korte utdrag frå boka. *aaliyah* fekk ei gjennomgåande god mottaking, og NRKs Knut Hoem skreiv mellom anna at forfattaren «siterer hverdagslige ord og vendinger som vi ennå ikke har rukket å erkjenne som en del av dagligspråket» (2011). Boka er strammare enn debuten, har kortare og færre dikt

---

<sup>4</sup> I tillegg til, som det framgår av teksten, «noen undervisningssteder, sjømannskirker og bibliotek i utlandet» (Mortensen, 2013, s. 124).

og er meir heilskapleg med tydelegare motivkrets og gjennomgåande referansar. Øyvind Prytz hevdar at

Mortensens diktsamling [...] er et interessant eksempel på hvordan litteraturen kan hjelpe oss til å forstå hvordan digitaliseringen generelt og de sosiale mediene spesielt preger oss som mennesker, og hvordan den digitale teknologien setter spor etter seg i det litterære formspråket (Prytz, 2013, s. 53).

Felles for dei to bøkene *aaliyah* og *27 519* er at dei hentar ut populærkulturelle sitat frå internett, film og musikk samt referansar til anerkjende institusjonaliserte konseptkunstverk. Diskursen frå konseptuell kunst og litteratur er slik sett naturleg referanseramme å følgje opp. Men det er blitt hevdat om AMs arbeid at det overskrid den gjennomført ukreative konseptualismen (t.d. avskriving av eit heilt verk, som Kenneth Goldsmiths avisappropriasjon av New York Times i *Day*) og at dei dermed minner meir om andre tradisjonar. Sam Riviere hevdar t.d. at «Mortensen's output remains not completely explicable within conceptual writing frameworks, while still following in some way from the discourses of visual art and European avant-garde poetry traditions» (2015). Eit av dikta Riviere skriv om finst ikkje i nokre av AMs bøker, men er publisert på internett. Det heiter «POT\_LEAF.GIF» og går slik:

i saw mary-kate olsen riding a bike  
across williamsburg bridge wearing 'oversized blazer'  
seemed like a 'homage' to annie hall  
(Mortensen, 2010, sitert i Riviere, 2015).

Slik Riviere les diktet, er det

[o]n one level it's a perfect Poundian double-exposure: a sort of internalised image search-and-match. At the same time it's a sly sending-up of that construction – the frictionless referent-to-referent comparison is self-consciously vapid, and seems to occur involuntarily, flagging up a level of media immersion which perhaps 'seems typical' in 201– (Riviere 2015).

Diktet stiller saman referansar frå ulike kjelder for å skape eit heile som avspeglar det flyktige ved tekstar i digitale omgjevnader, jf. tittelens referanse til ei gif-fil, som blir brukt til biletar på internett. AMs bruk av referansar, og særleg då til namn på kjende personar, er noko eg vil innleie denne analysen min med.

### 3.2 Det kjende namnet som poetisk verkemiddel

Eit tydeleg døme på AMs referanserike skrivemåte finn vi i *aaliyah* og diktet «stephen king». Diktet opnar med linjene

ligner ikke cheever på rauschenberg  
er dette et portrett av rauschenberg  
hvis du sier det er det  
(Mortensen, 2011, s. 71).

Dette er eit ordspel basert på den sentrale amerikanske kunstnaren Robert Rauschenbergs telegram til eit galleri i Paris. Telegrammet var hans einaste bidrag til ei portrettutstilling og gjekk slik: «This is a portrait of Iris Clert if I say so». AM ser ut til å operere etter same prinsipp: han peikar mot namn høgt og lågt i kulturen og kallar dei for dikt. «stephen king» sneiar innom namnelikskapar og misoppfatningar frå kjendis til kjendis, og ein og annan teoretikar eller høgkulturell figur. Under føl eit utdrag:

hva med steve  
hvem don snakker vi om  
snakker vi om don  
king  
hva med steve  
draper, don  
judd  
judge dredd  
don king hvem  
don rumsfeld

trump, don, trump  
hva med steve  
delillo, steve delillo  
spielberg  
(Mortensen, 2011, s. 72).

Kva er så poenget med denne lange opprampsinga? Eit hint om det kan det finnast i eit anna dikt i boka. I «skavlan sier» blir vi presentert for deler av ein tenkt samtale mellom forfattaren og Fredrik Skavlan. Rettare sagt består teksten berre av spørsmål og oppfølgingsspørsmål, det står aldri kva forfattaren sjølv svarer. Dermed er det som om forfattaren har teke opp ein tenkt samtale mellom Skavlan og seg sjølv og transkribert berre det programleiaren seier. Lesaren må førestille seg orda frå samtalens som ikkje er tekne med. Skavlan stiller der følgjande spørsmål:

vad tycker du om att jag läser dina dikter som at du tar personar  
och händelser och sätter dem i ett kulturhistoriskt sammanhang  
och säger att de är viktiga

(Mortensen, 2011, s. 69).

Det blir ikkje gitt noko svar på Skavlans spørsmål, men eg tolkar det slik at AM her har presentert eit relevant poeng angåande sine eigne dikt. I diktet «stephen king» er desse «personar och händelser» teke ut i ein rein språk-og referanseleik i slekt med dadaismens collagar og surrealismens automatskrift. Diktet er mellom anna innom litteraturvitenskap (Roland Barthes), teikneseriar (Donald), tv-seriar (Don Draper), politikk (Donald Trump, Lyndon B. Johnson, Abraham Lincoln, Bill Clinton, Theodore Roosevelt), litteratur (Stephen King, Don deLillo, Don Quixote, Dan Brown), film (Steven Spielberg, Charles Chaplin), musikk (Celine Dion, Frédéric Chopin, Bruce Springsteen, Prince), fysikk (Stephen Hawking) og til og med mat (pastrami). Her kan ein truleg finne mykje meir dersom ein kjenner att namna eller søker dei opp. Samtalen i «stephen king» pendlar sjanglande mellom ulike kulturelle nivå: frå Robert Rauschenberg og forfattaren John Cheever frå same land, til komikarane frå det amerikanske talkshowet «Saturday Night Live», Chevy Chase, Dan Aykroyd og John Belushi. Samankopplinga er basert på lydlikskapar, og er ei absurdistisk samanblanding av høgt og lågt:

vi snakket om cheever, john, john cheever  
ikke chevy, som i chase, chevy chase  
er det han med den ballongen  
mener du barth  
john barth  
barth...helme  
ronald barthelme  
mener du roland barthes  
eventuelt donald  
hvem er donald barthes  
(Mortensen, 2011, s. 71).

Bruken av namn genererer i 27 519 generelt sett meir meinung enn i førre dikt bok. Eg ser ei utvikling frå å bruke namn og referansar meir tilfeldig og lite strukturert i *aaliyah* til å la dei stå meir nakne som ordspel og semantiske tvitydigheiter utan store forfattarinngrep. Namna er ikkje tilfeldig sett opp etter eit lyrisk eg sin idiosynkratiske smak, men veks på kvarandre gjennom ordspel, appropriasjonar og strukturert og akkumulerande bruk av referansar. Diktet «halloweenportrett» er eit døme:

mary-kate utkledd som ashley  
ashley utkledd som mary-kate  
elizabeth utkledd som michelle  
(Mortensen, 2013, s. 51).

Her spelar forfattaren på referansar til populærkultur som ein lesar med forkjærleik til nittitals-nostalgi vil ta. Det handlar om bruken av tvillingar som barneskodespelarar og byggjer på eit ordspel på namna til skodespelarane (Mary-Kate og Ashley Olsen) og karakteren dei bytte på å spele (Michelle Elizabeth Tanner) i tv-serien «Full House». Dette er eit døme på korleis eit minimalt grep kan endre meiningsa, og er nokon konseptuelle kunstnarar og poetar ofte gjer. Mortensen har nytta namnet til Olsen-tvillingane i eit anna dikt i boka, det er dette diktet utan tittel som er strekt langs éi linje over to sider:

selvportrett som ashley olsen som mary-kate olsen som kurt cobain /  
som andy warhol som myra hindley som marilyn monroe (Mortensen, 2013, s.  
76-77).

Det er som om namna frå 1990-talet speglar seg i 1960-tals namna når ein lukkar boksidene inntil kvarandre, litt tilsvarande stereoeffekten i diktet «fabrikkportrett» der orda er plassert tett inntil midten av boka (skråstrekkane markerer midten):

utgi / cd  
med / lyden  
av / sin  
egen / produksjon  
(Mortensen, 2013, s. 14-15).

Snøballen av referansar rullar vidare i sjølvportrettdiktet med Cobain og Olsen-tvillingane. Det interessante er likevel korleis det er ein klar kontinuitet i oppbygginga, det er ikkje tilfeldige namn som blir plassert etter kvarandre, Kurt Cobain blir plassert inn som følgje av Olsen-tvillingane sin bruk av grunge-stilen (ein litt for stor rutete blazer, lett bustete lyst hår, matchande solbriller). Vidare er det tilfellet at Cobain har blitt portrettert i ein hommage til Andy Warhols kjende biletet av Marilyn Monroe. Kunstnaren Douglas Gordon kombinerte i eit verk frå 1996 biletet av ulike kulturpersonlegdomar i eit slags sjølvportrett. Tittelen på verket var *Self-Portrait as Kurt Cobain, as Andy Warhol, as Myra Hindley, as Marilyn Monroe*. Ved å appropriere og utføre små endringar som å setje inn namnet på kjende menneske frå sin eigen generasjon i eksisterande konseptuelle verk skaper AM desse om til noko eige. Det minimale inngrepet som mange stader er med på å differensiere meininga i dikt kan minne om Gordons metode i kunstverket *Meaning and Location* frå 1990, der han skreiv følgjande tekst: «Truly I say to you, today you will be with me in paradise. Truly I say to you today, you will be with me in paradise». Her endrar og fordoblar kunstnaren ved hjelp av kommaplasseringa meininga frå den originale teksten i Lukasevangeliet kapittel 23, vers 43, der Jesus snakkar med røvaren på krossen, på liknande måte som AM skaper nyansar i bruken av referansar og allusjonar gjennom strategisk plassering av namn.

Grepet er noko av det som kjenneteiknar konseptuell kunst og litteratur, for det får leseren til å spørje: kva er funksjonen til språket slik det er brukt her og ikkje kva som er den djupare meinings.

Blant det ein kan omtale som AMs «portrett-dikt» i 27 519 finn vi dei åtte «kunstnarportretta». AM vidareutviklar her James Joyce sin romantittel *Portrett av kunstneren som ung mann*. Nokre av dikttitlane er små justeringar av tittelen på romanen, som diktet «portrett av kunstneren som ung mann #2»: «lag en coming-of-age-film /om joseph gordon-levitt / med bruce willis i rollen / som joseph gordon-levitt» (Mortensen, 2013, s. 64). Bakgrunnen for dette diktet er at filmen «*Looper*» handlar om ein person spelt av Gordon-Levitt møter ein eldre versjon av seg sjølv (spelt av Willis) etter at sistnemnde har blitt sendt tilbake i tid. Andre stader har AM gjort større endringar i Joyce sin romantittel. Det første av desse dikta heiter «portrett av kunstneren som ond mann» og består kort og godt av to namn: «nicolas cage (john travolta)» (Mortensen, 2013, s. 9). Diktet kan virke kryptisk i sin minimalisme, men det skal ikkje meir enn eit Google-søk på diktets tekst for å finne ut at dette er ein av mange Doppelgängerar i boka, i dette tilfellet henta frå actionfilmen *Face/Off* der Cage og Travolta har hovudrollene og spelar to menn som får utført plastisk ansiktskirurgi: Den vonde Cage-karakteren blir Travolta-karakteren og omvendt. AM spelar på den kjende tropen frå fiksjon og folklore der det dukkar opp ein ofte vond eller skremmande dobbelgjengar, og klarer å inkorporere dette i ein serie interessante døme frå populærkulturen. Diktet inneheld òg ei inkorporering av namnet på ein av AMs forgjengrar innan systemdikting: John Cage. Inspirert av zen-buddhistisk filosofi skapte Cage eksperimentell kontemplativ musikk og skreiv poetiske essays og foredrag om verka sine. Spesielt kjent er verket 4'33, ein komposisjon heilt utan notar der ei framføringar består av eit orkester som set stille i 4 minutt og 33 sekund. Verket er nemnt både i 27 519 og i *aaliyah*, t.d. i verselinja «programmerer 4:33 av john cage for guitar hero» (Mortensen, 2011, s. 20). I førstnemnde bok er stilla eit viktig element i den forstand at ny kontekst og akkumulasjon av meinings er plassert i framgrunnen. Dikta er som hypersensitive flater som samlar ting opp i seg, på liknande måte som Rauschenbergs kvite maleri som Cage har beskrive som «airports for the lights, shadows, and particles» (Cage, 1961, s. 102). Som kritikar Johanne Nordy Wernø har påpeikt kan den kvite framsida til 27 519 tolkast som ein referanse til Rauschenbergs

*White Paintings* (Wernø, 2013). Boka har eit sitat av same kunstnar som motto: «this is a portrait of iris clert if i say so» (Mortensen, 2013, s. 80). Det sjølvkomponerte er tona ned, noko diktet «konversasjonsstykke» peiker i retning av:

hvis du ikke  
har noe å si  
si det  
(Mortensen, 2013, s. 11).

I dette diktet alluderer AM til John Cage-sitatet «I have nothing to say / and i am saying it / and that is poetry / as I need it.» (Cage, 1961, s. 109) Medan Cage uttrykte eit zenbuddhistisk paradoks, er AM meir oppteken av at ein ikkje treng å seie noko *nytt*, men heller appropriere allereie eksisterande materiale. I ein av sine readymades skriv AM:

chill out  
what you yellin' for  
lay back it's all been done before  
and if you could only let it be  
you will see  
(Mortensen, 2013, s. 67).

Diktet heiter «utilsiktet artist statement #2» og er her sitert i si fulle lengd. Det er henta frå popartisten Avril Lavignes song «Complicated», og blir dermed eit «statement» for metoden til AM. «what you yellin' for» – lyrisk dikting utbasunerer kjensler, men i tråd med sin konseptuelle poetikk meiner AM at desse poetane prøver for hardt å uttrykke seg. Alt har blitt sagt frå før, så det er betre å ta noko gammalt og gjere det om til noko nytt. Lavigne-linjene er eit poetologisk standpunkt for dikt som AM gjennomgåande i boka gir mange døme på – kanskje særleg i dikta med «personlighetstest» i tittelen.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> For meir om desse dikta sjå avsnitt 2.6.

Namna, sitata eller allusjonane står meir eller mindre åleine i 27 519. I *aaliyah*, som òg har nokre konseptuelle dikt, var forfattarstemma meir til stades, anten i form av poetiske one liners som «har noen vurdert et attentat mot jan fredrik karlsen for å kunne skrive selvbiografien i shot *jfk*» eller i dikt med lyriske subjekt (Mortensen, 2011, s. 31). Dermed representerer overgangen mellom desse to bøkene ei endring frå den sjølvformulerte eg-lyrikken og innleier ein utvida bruk av appropriations. Det lyriske og følande eg/vi-et er, trass i at det finst ein del appropriationsar, gjennomgåande i *aaliyah*, medan det er fråverande i 27 519 der dei kopierte tekstane samtidig har blitt fleire. For å underbyggje dette skal eg sjå nærare på nokre av dikta i *aaliyah*.

### 3.3 Lyriske tilnærmingar i *aaliyah*

*aaliyah* er på ein interessant måte ei melankolsk bok, men den er ikkje nostalгisk. Sjølv om mange av dikta vil skape attkjenning for dei som har vokse opp på 1990-talet, så er ikkje dette ein føresetnad for å lese verka. AM nyttar referansar til litt såre og estetiske, iblant nærmast klisjéfyllte popkulturelle og kunstneriske verk til å skape stemning og melankoli i *aaliyah*. All den tid den amerikanske million-seljande r&b-stjerna Aaliyah døydde ung, har AM allereie i tittelen ført inn ein referanse til ei tapserfaring. Ho gav ut si første plate som femtenåring, og fekk ein kort, men suksessfull karriere. Ho døydde i 2001 som 22-åring i ein flystyrt etter innspelinga av musikkvideoen til songen «Rock The Boat». Musikkvideoen utspelte seg på ei strand på Bahamas og på dekket til ein kvit seglbåt på det idylliske havet der.

Omslaget på boka bidreg òg til denne kjensla av tap, det viser eit biletet tilhøyrande det multimediale kunstverket *In Search of the Miraculous* frå 1975 av den nederlandske konseptkunstnaren Bas Jan Ader der han set i ein 12-fots seglbåt. Han var 33 år då han omkom i sitt kunstnariske vågestykke i eit forsøk på å krysse Atlanterhavet med båten sin. Med den sentrale plasseringa av desse personane, som òg gjer framsida til ein collage, signaliserer AM at desse er inngangsportar til boka som heilskap. La meg difor seie litt meir om personane Ader og Aaliyah.

Det elles sjokkrosa omslaget til AMs bok er pryda av svart-kvite foto som inngår i Aders myteomspunne kunstverk *In Search of the Miraculous* (figur 1). På fotografia set Ader i ein liten seglbåt på veg til havs, og fotoa på omslaget er utforma som tre parallelle bilete som kjem etter kvarandre som sidestilte stillbilete frå ein film. «I vår gjengivelse er bildets tittel fjernet» fortel kolofonteksten i boka. I staden for den sirlege lykkeskrifta på originalen er her namnet på diktboka og forfattarnamnet sett inn med små forbokstavar og i fonten «arial» under biletet. På baksida av boka står følgjande tekst: «fant du på tittelen / eller konseptet først // hvilket konsept». Baksideteksten er tvitydig: på den eine sida kan den tolkast som ei avvising av at diktboka er konseptuell. Men ein annan måte å sjå det på er at det finst mange ulike konsept i boka, «hvilket» blir då eit ønske om spesifisering – kva for eit av dei x-antal konsepta meiner du?

Ader og Aaliyah har altså det til felles at begge døde unge. I Aders tilfelle har bileta der han er til stades fått ein nærmast mytisk aura omkring seg sidan dette minner lesaren på at kunstnaren forsvann i gjennomføringa av sitt siste kunstverk. Alexander Dumbadze hevdar at Aders verk *I'm Too Sad to Tell You*, der kunstnaren i ein video gret mot kamera av ein ikkje uttalt grunn, kan sjåast på som eit sekulært ikon: «Every image in which he is present, like every thing that may allude to his absence, has been charged with a significance that creates an aura surrounding Ader» (2013, 154). Noko liknande er tilknytt biletet på framsida av AMs bok frå *In Search of the Miraculous*. Aders siste verk er det siste kjende biletet av kunstnaren. Vraket av båten hans dreiv etter nokre veker i land i Irland. Ader sjølv har aldri vorte funnen.

Ader er ein gjennomgangsfigur i *aaliyah*; ikkje berre dukkar han opp på omslaget, men òg i fleire av dikta. Nokre stader er dette eksplisitt, så som i diktet «bas jan ader out of office autoreply (after the beach boys)» og besår berre av to ord etter tittelen: «still cruisin'» (Mortensen, 2011, s. 10). I diktet «farewell to faraway friends» er referansen implisitt. *Farewell to Faraway Friends* er eit kunstverk av Ader frå 1971; eit fargefoto av Aders silhuett i vasskanten ved havet. I lys av Aders siste verk framstår biletet både romantisk og nostalgisk, samtidig som det kan minne om nederlandske landskapsmaleri. Motivkretsen tilknytt Ader og Aaliyah med hav, båtar og strender er òg noko som går igjen. Tittelen på Aders siste kunstverk er sett inn i eitt av dei mange dikta med titlar utforma som namnet på datafiler, «utkast\_til\_siste\_stipendsøknad\_ever.doc», det går slik:

jeg trenger penger  
for å utføre  
in search of the miraculous  
på en vannscooter  
(2011, 79).

Her skjer det noko spesielt med Aders kunstverk: å skape kunstverket blir gjort om til eit spørsmål om økonomi: «jeg trenger penger / for å utføre». Vidare blir seglbåten som flyt roleg over havet ved hjelp av kreftene i naturen bytt ut med ein bensindriven bråkete farkost. Aders kunstverk er, som nesten alt anna i boka, skrive med liten forbokstav. Ein kan vanskeleg lese dette som noko anna enn ei ironisk tilnærming til Aders romantiske verk. På liknande måte som Barthes proklamerte forfattarens død ser det ut til at AM her vil førestillinga om kunstnaren med stor «k» til livs, ein myte Ader dermed kan stå som ein inkarnasjon av.

Trass i skilnadene så er det element som går igjen i desse to bileta som knyter dei saman. Den kvite seglbåten på eit stille hav ved Bahamas' kyst i Aaliyahs musikkvideo (figur 2) er større og langt meir luksuriøs enn Aders vesle 12-fots seglbåt på Atlanterhavet. Den vender dessutan motsett veg, likevel blir det skapt ein assosiasjon til Aders *In Search of the Miraculous*: Ein ser Aaliyahs båt flyte roleg på det idylliske havet og veit at artisten døydde kort tid etter og at dette, på same måte som med Aders biletet, er blant dei siste avbildingane av henne. Det er godt mogleg at AM stiller saman r&b-artisten og kunstnaren på grunn av denne koplinga. Slike indirekte samanhengar blir trekt etter same prinsipp andre stader i boka og forfattarskapet elles, til dømes likskapen mellom fornamnet Roman og sjangeren roman i *Roman*. Dette krev litt av lesaren, og i motsetning til det Espen Stueland har hevda er ikkje AMs ideal at opplevelingar skal vere gratis, men at utbyttet av dikta er avhengige av at lesaren aktiviserer seg (Stueland, 2011, s. 108). Ein må gjere nokre undersøkingar om dei to personane det er referert til og korleis dei døydde. For å få utbytte av dette aspektet ved boka bør ein òg sjå, eller ha sett, både musikkvideoen og kunstverka det er referert til: Nedst på bokryggen til AMs diktbok er det eit lite fly på veg nedover med brennande

bakdel. Slik er Aaliyahs endelikt stilt saman med forsvinninga til Ader på dette bokomslaget. Den amerikanske poeten og essayisten Charles Bernstein har sagt at konseptuell poesi er poesi gravid med tankar (Bernstein, 2009). AMs oppsamling og presentasjon av referansar kan ved første augnekast virke tilfeldige og leikande, men referansane akkumulerer og formar eit sentrallyrisk narrativ om havet, kjærleiken og mytologien omkring dei unge døde og deira legendariske statusar. Det er nærliggjande å seie om AMs omslags som Goldsmith sa om Warhols kunsverk basert på pressefotoa av Jackie Kennedy:

Warhol understood that the «tissue of citations» around the image of Jackie would only accrue over time, growing more complex with each passing historic event or era. He had a keen eye for choosing the right image, the image with the most accumulative potential (Goldsmith, 2011, s. 149).

Aders siste kunstverk og endelikt blir stadig trekt fram, til dømes i boka *Death Is Elsewhere* frå 2013 av Dumbadze, og i utstillinga «Gestures of Disappearance» i Bergen Kunsthall sommaren 2015. Den einslege seglbåtferda hans blir stadig sett i nye samanhengar, men i staden for å lodde djupnene i Aders Atlanterhav byggjer AM opp ein vev av forbindelsar til populærkultur og andre kunstnarar som skaper nye lag av mening til Aders verk gjennom omslaget og referansar og allusjonar i dikta. Han gjer kunstnarmyten omkring Ader meir ambivalent ved å stille saman verk med romantisk aura og populærkulturell musikk.

### 3.4 Konseptuelle kjærleiksdikt

I likskap med motivkretsen frå *aaliyah* med hav, båtar og strender, går òg kjærlekstematikken igjen. Eit gjennomgåande tema i dikta i *aaliyah* er kjærleik mellom to. Populærkulturelle referansar om dette temaet er òg hyppige. Boka opnar med eit umerka dobbelt motto som består av to linjer. Kvar av desse linjene inneheld ein songtittel med siste del av tittelen i parentes. Den eine er ein pop-song av r&b-stjerna Beyoncé, den andre er henta frå katalogen til rockeartisten Michael Lee Aday, betre kjend som Meat Loaf: «single ladies (put a ring on it) / i'd do anything for love (but i

won't do that»). Allereie her er ambivalensen knytt til kjærleik til stades i og med den nye tydinga linjene får i AMs samanstilling. Det same er det konseptuelle grepet: AM har funne to songtitlar om kjærleik der begge har ein parentes i siste halvdel av tittelen. Dei fungerer som eit sjølvstendig dikt når dei blir sett saman slik: førespurnaden i første linje blir avvist i andre linje («i won't do that»). Det som møter lesaren når ho blar vidare i boka er linjene «side om side» i diktet «advice for the young at heart», opningsdiktet i boka. Der møter vi eit vi som blir omringa av tyskarar som nynnar «What's Love Got to Do With It», ein songtittel som òg er eit spørsmål, viss usikkerheit den skapar kjenneteiknar fleire av dei sjølvkomponerte dikta i boka. Men snart skjer det noko: Sju sider lenger bak i boka finn lesaren plutseleg eit søknadsskjema. Tittelen på skjemaet, «BRUK AV STIPENDENE», skal lesast som ein tittel, sidan boka som Wold har påpeika er bygd opp alfabetisk etter titlane (2013). Diktet består av tre søknadsskjema for forfattar- og kunstnarstipend, og er fylt ut, slik underoverskriftene krev, med informasjon om kva stipenda skal nyttast til (figur 3). I det første feltet er det oppgitt at pengane skal gå med til tre heilsider i VG. Dette skal vere oppslag i fredags-, laurdags- og søndagsutgåvene og prisen er høg, beløpet blir på over ein million kroner til saman. Det andre stipendet skal gå til å kjøpe (rettigheitene til?) eit brev den amerikanske basketball-legenda Michael Jordan i unge år skreiv til sin dåverande kjærast, og det er i sitatet frå dette brevet at kjærlekstematikken kjem inn. Det gjennomgåande strandmotivet finn vi òg i dette kjærleiksbriefet. Her føl eit utdrag:

My precious love, it has only been...two hours and a half since I've seen your beautiful face. I enjoyed your company the whole weekend especially when we were walking on the beach which was the highlight of the whole weekend. You made me feel so close to you (Mortensen, 2011, s. 14).<sup>6</sup>

Likevel er det eit snev av prosaisk realisme i det Jordan ser på fråveret av kjærasten som ein buffer mot å bli lei av henne. Men tonen er temmeleg eintydig i den vidare proklamerenga av kjærleiken: «Laquette, I would love to stay around you for the rest of my life. Maybe some day it will come true. Laquette, my heart bleeds for your love. 'I love you' is the word that is written in my mind only to you and my family, so what do that

---

<sup>6</sup> Sjå figur 3 i appendikset.

tell you».

Det tredje og siste stipendet i skjema-diktet skal tilsynelatande brukast til ein ferie, for teksten der er henta frå nettsidene til Disneyworld, og lovar mellom anna «a dazzling fireworks cruise». Teksten skapar eit interessant samspel mellom ulike sjangrar og kunst versus kontekst. Søknadsskjemaet er for kunstnarar, forfattarar og andre kreative yrke. Det er eit skriv som høyrer til kunstinstitusjonen, ein målberar for estetikk, men er i seg sjølv ikkje særleg poetisk. Men AM fyller iallfall eitt av dei med sentrallyriske motiv (Jordan og kjærasten på stranda). Så kan ein spørje seg om dette kan sjåast på som eit søknadsskjema lenger, sidan det som er fylt inn i felta ikkje akkurat fyller rolla til det som skal stå der, til dømes er det ikkje med nokon grunngjevingar. Utdraga frå Michael Jordans brev og sitatet frå nettsida til Disneyworld blir heller ein måte å stille noko ikkje-kunstnarisk inn i ein ny kontekst og vise kva som skjer med tekstane.

Populærkultur blir dermed détournert til noko besynderleg, humoristisk og ironisk ved å settast opp som ein søknad om kunstnarstipend til å reise på ferie i Disneyland og til å kjøpe kjærleiksbrev skrive av ein kjendis. Men samtidig inneheld «BRUK AV STIPENDENE» noko av det mest sentrallyriske og romantiske i heile boka, og inneheld, som eg snart skal vise, langt sterkare kjærleikserklæringar enn ein del av dei sjølvkomponerte dikta. Eit døme på dikt i sistnemnde kategori er «når er deadline» som eg siterer under i full lengd:

hvorfor er vi her  
vet ikke  
vet du hvor lenge vi har vært sammen  
siden ungdomsskolen  
hva er vi  
vi er sammen  
hm  
fom ungdomsskolen  
tom  
kommer an på  
kommer an på  
deg

meg  
ja  
haha  
ikke sant  
(Mortensen, 2011, s. 48).

Dette kan tolkast som eit forsøk på å etterlikne nettspråk, tekstmeldingar, eller ein daglegdags samtale som går på tomgang. Men frå eit konseptuelt perspektiv er tilgjort kvardagsspråk i dikt er uinteressant i forhold til ekte kvardagsspråk. I *a, A Novel* tok Warhol «modernism's interest in natural speech to its logical conclusion, emphasizing that blather, in its untouched state, is just as disjunctive as other fragmentary modernist strategies» (Goldsmith, 2011, s. 147). På liknande vis seier dei konseptuelle dikta mot slutten av *aaliyah* meir om naturleg nettspråk enn det «når er deadline» gjer. Her blir kommentarar frå bloggar og fraser kjend frå e-post-språk klift inn som dikt. Heile dikt kan vere på to linjer: «så fint bilde av dere / ses på spinning etterpå» (Mortensen, 2011, s. 93). I 127 519 er det konseptuelle grepet strammare og dikta «konversasjonsstykke» hentar fraser og samtalar ordrett klift frå populærkulturen. AM går då over til større bruk av appropriationsjon (sjå avsnitt 2.4).

I *aaliyah* refererte AM til kritikken mot Flamme Forlag frå Peter Amdam ved å alludere til artiklane hans i diktet «scenario 2011»:

jeg holder en forelesning om en norsk kunstkjenner uten dj-bakgrunn  
der jeg diskuterer og dekoder vedkommendes statusoppdateringer  
på en måte som overbeviser alle om at statusoppdateringene var blitt  
til kun for at jeg på dette tidspunktet skulle holde denne forelesningen  
(Mortensen, 2011, s. 60).

Referansen som knyter «scenario 2011» til Amdam er «en norsk kunstkjenner uten dj-bakgrunn», ein bakgrunnsinformasjon Amdam gav om seg sjølv i konklusjonen til den siste artikkelen hans i *Vinduet*-debatten. Ved å redusere Amdams lange kritiske essay til «statusoppdateringer» og samtidig formulere dette gjennom eit metaspåk som framstiller debatten som ei iscenesetting, kan ein seie at AM forsøker å framstille det

som at kritikken mest handlar om posering. Men samtidig unngår han å ta stilling til den. Til dømes kommenterer han ikkje Amdams innvending mot Flamme om at bøkene deira er uforpliktande.

I diktet «scenario 2041» skriv AM at

jeg holder en forelesning om meg selv der jeg diskuterer og dekoder mine egne verk på en måte som overbeviser alle om at verkene var blitt til kun for at jeg på dette tidspunktet skulle holde denne forelesningen (Mortensen, 2011, s. 60).

Men han verken diskuterer eller dekodar, metoden hans er reversert: verka hans er fullstendig opne fordi konklusjonane dei fører til er basert på hopp frå sampling til sampling der leseren blir nøydd til å ta stilling til korleis dei hører saman og kva dei uttrykkjer. Ein stad har forfattaren saksa ein heil songtekst inn i eit dikt. AM har der valt å nummererte linjer og la det som nærmast seg klisjear i ein songtekst få erstatte dei høgkulturelle tesane til den sentrale konseptkunstnaren Sol LeWitt i diktet «sentences on conceptual art (after ronan keating)». Songen AM hentar teksten frå heiter «When You Say Nothing At All» og er skriven av Paul Overstreet og Don Schlitz. Under føl eit utdrag frå AMs dikt:

1. it's amazing how you can speak right to my heart without saying a word, you can light up the dark
2. try as I may I could never explain what I hear when you don't say a thing
3. the smile on your face let's me know that you need me
4. there's a truth in your eyes saying you'll never leave me
5. the touch of your hand says you'll catch me if ever I fall
6. you say it best when you say nothing at all

(Mortensen, 2011, 67).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> AM publiserte også ein video der dette diktet vart lese opp av ei datagenerert stemme til ein karaokefilm som viste eit forelska par medan tekstlinjene kom rullande opp. Videoen vart vist på arrangementet Poesifest 2012 og ligg tilgjengeleg på internett.

I forlenginga av dette tilsynelatande overfladiske diktet kan ein spørje seg om AMs dikt er uforpliktande og om han ikkje står for noko, slik fleire meldarar og kritikarar har antyda (Ellefson, 2014 a, Stueland, 2011, s. 108). Songen AM bruker har vore framført av mange ulike artistar, men det er altså den irske popartisten Ronan Keating som blir nemnt i AMs tese-versjon. Dette er tesar som i lys av boka sine mange approprierte, og dermed ikkje *dikta* tekstar, kan handle om konseptuelle versus sjølvkomponerte kjærleiksdikt: «you say it best when you say nothing at all». Diktaren uttrykkjer seg best når han ikkje formulerer seg sjølv, men låner ord frå andre – og då mest tydeleg i bruken av fragmentariske heile, så som i diktet «BRUK AV STIPENDENE», og ikkje i dikta der berre enkeltlinjer er henta frå songtitlar og liknande som representerer ein meir tradisjonell bruk av intertekst. LeWitt publiserte på 1960-talet ei rekkje tesar om konseptkunst som han kalla «sentences on conceptual art». Ein måte å tolke dette på er at poesien og kunsten til konseptualistar kan inkorporere element av popmusikk for å vise at det den tek opp av og til kan tangere det populærkulturelle uttrykket, og at meir tradisjonelle poetar så og seie prøver for hardt å vere kjenslelada. Diktet uttrykkjer faktisk ganske mykje om metoden til AM, på liknande måte som Lavinge-appropriasjonen hans i 27 519. Dikta til AM er difor ikkje uforpliktande, det er samsvar mellom AMs poetikk og tekstane han skriv.

Det er likevel uunngåeleg å sjå ein viss ironi frå forfattaren her. Han erstattar jo orda til ein viktig kunstnar med eit songteksten til eit popidol som ikkje er kjend for å vere nokon spydspiss verken innanfor musikk eller kunst. Keating serverar lettfordøyeleg kafémusikk, medan LeWitt produserte avansert prosedyrebaseret kunst. Om han ikkje gjer narr av LeWitt så er det iallfall noko ironisk leikande i bruken av referansar til kunst her. I tillegg til dei besynderlege samanstillingane av LeWitt og Keating finn vi dikt som «rss feedback» på fire korte linjer: «frambringer internett / nye former for / litteratur / lol» (Mortensen, 2011, s. 58).

AMs bruk av fragment frå populærkulturen har òg parallelar til dadaismens liknande bruk av tilfeldig funne materiale, som situasjonistane var inspirerte av. Denne estetikken kjem til syne ikkje minst i diktet «BRUK AV STIPENDENE». Der sidestiller forfattaren underhaldningsstoff frå tabloidavisar og kulørte vekeblad og ferien som vare med institusjonalisert kunst (mellan anna «Anton Chr. Houens og Conrad Mohrs legat for

kunstnere»). AMs merkelege collage av eit dikt må dermed lesast som eit forsøk på å overskride kunsten gjennom å oppheve og verkeleggjere den i same vending. Han vil søke på stipend for å skape kunst, men kunsten vil han realisere gjennom ferieturar, kjærleiksbrev og det forgjengelege mediet til ei utgåve av Norges mest leste papiravis VG. Ei innvending kan vere at diktet står i ei bok, ikkje i ei avis, men konseptuell poesi treng ikkje å realiserast. Ideen er nok. «All ideas need not be made physical,» skreiv Sol LeWitt i sine opphavlege tesar om konseptuell kunst (LeWitt, 1968). Som Flamme-redaktør Wold skriv i eit blogginnlegg på forlagets nettside: «Forsettet til konseptualismens pionerer var ikke å *gjøre* alt til kunst (dvs. tvinge «alt» inn i gallerirommet), men å *se* alt som kunst: å forstå kloden som eneste stort gallerirom, hvor dagliglivets tilfeldige readymades utstilles suksessivt» (Wold, 2012). Sjølvsagt kan ein le av AMs dikt, og diktet kan godt beskrivast som humoristisk. Men humor er ikkje ein motsetning til den antipoetiske provokasjonen forfattaren her gjennomfører. Gesten liknar på det han gjorde då han søkte plass på Kunsthøgskulen i Oslo og vart innkalla til intervju berre for å bruke søknadsskjemaet som eit kunstverk. I søknaden skreiv AM mellom anna:

The art school environment is nurturing and competitive. Art school is a great place to tap into my inner artist and sharpen my skills to earn a living doing what I love! In addition to doing what I love. I can make money doing it. Wow, get paid for something I love to do – what a great opportunity (Mortensen, 2010).

Her gjer AM narr av ikkje berre utdanningsinstitusjonen ved indirekte å seie at det finst ein «inner artist» som må dyrkast fram, eit romantisk kunstsyn som står ganske fjernt frå både konseptpoesiens uoriginale geni og dagens nettverks- og profitorienterte kunstmarknad. AMs søknadstekst er òg eit spark til marknadsorienteringa i kunsten ved så openbart å legge vekt på økonomisk gevinst som motivasjonsfaktor for kunstnaren. Men i staden for å dyrke fram eit romantisk isolert geni som kan «mytologiseres i galleriene» har AM i dadaistisk og konseptuell ånd halde fram med å lage poesi av populærkulturelle fenomen (Mortensen, 2011, s 18). Han peikar på noko og seier at det er poesi, jf. mottoet til hans neste diktbok som er eit Rauschenberg-sitat: «this is a portrait of iris clert if i say so» (Mortensen 2013, s. 80).

### 3.5 27 519: Dikta blir meir konseptuelle

I 27 519 er det konseptuelle grepet strammare og appropriasjonsgrepet tydelegare. Her er det ganske gjennomgåande at tekstane er henta direkte frå andre, og det finst færre sjølvkomponerte eg-dikt. Fleire av dikta med tittel «konversasjonsstykke» klippar ordrett frå populærkulturen, så som i diktet «konversasjonsstykke 4». Under føl diktet i si fulle lengd:

Kan du ringe meg opp

når du får tid

jeg vet du ikke har

glemt at jeg var

din favoritt

(Mortensen, 2013, s. 48).

Dette er eit sitat frå hiten *Sommerflørt* frå 2005 med artistane Sandra Lyng Haugen, kjend frå Idol, og Philip Ruud. Sjølv om det blir nytta eit eg i mange av appropriasjonane, er dikta i 27 519 for det meste resultatet av forfattarens utveljing og redigering, snarare enn ein forteljars subjektivitet eller kjensle, som ikkje kjem til syne som anna enn i utvalet av tekstar. «Hva skjer med henne og hennes sang «Sommerflørt» når den havner innenfor Mortensens diktsamling, og nå på radio i NRK P2? Det er slike spørsmål som denne diktsamlingen baler med,» kommenterte Knut Hoem i si melding utan å gi nokre svar (2013). Eitt svar kan vere at det er lettare attkjenneleg for den generelle unge lesaren og dermed enklare å nærme seg diktet enn meir biletskapande samtidspoesi. Magnus Greve skriv i det han kallar eit «åpent fanbrev til Audun Mortensen» at dette diktet er skamlaust og folkeleg, i motsetnad til andre unge poetar som «legger for mye vekt på tradisjonelle referanser og bruker i overkant pretensiøse uttrykk» (Greve 2015). Men når Greve ymtar fram om at diktet er «en slags grotesk generasjonserfaring» og slår fast at det er snakk om «hypermoderne proletarpoesi» utan å grunngje nærare, blir det etter mi mening å dra det for langt. Då er det meir fruktbart å sjå kva Greve skriv om heilskapane i AMs forfattarskap: «Når jeg leser diktsamlingene dine føles det mer som å observere en litterær minerydder.» Om «scenario 2011» skriv han at det «er ikke et

forsøk på å finne en perfekt form eller en perfekt formulering, det er heller en gradvis forskyvning av alle aksepterte diktnormer». Det er nok dei lange linjene og veven av forbindelsar som gjer desse tekstane mest interessante, ikkje utforminga av enkeltdikta.

Eit anna døme på denne typen dikt er AMs appropriasjon av r&b-artisten Beyoncé Knowles, ein artist han óg henta linjer frå i *aaliyah*. Her føl eit utdrag av diktet «personlighetstest (etter beyoncé)»:

if i were a boy even just for a day	
i'd roll out of bed in the morning	yes no
and throw on what i wanted	yes no
and go drink beer with the guys	yes no
and chase after girls	yes no
i'd kick it with who i wanted	yes no
and i'd never get confronted with it	yes no
'cause they stick up for me	yes no

(2013, s. 118)

Her har forfattaren sett inn svaralternativa yes og no etter kvar linje frå Beyoncé's sang. I beste fall kan dette skape ein framandgjeringseffekt som gjer at lesaren stoppar opp og tenkjer over innhaldet i songen på ein ny og meir reflektert måte enn når ein berre hører songen, diktet skal ikkje analyserast linje for linje, men krev det Goldsmith kallar eit «thinkership» (Goldsmith, 2011, s 100). I tillegg gjer AM det same grepet med songar av Katie Melua, Justin Bieber og Brian Wilson. Felles for desse er at dei alle henta frå popsongar som skildrar hypotetiske situasjonar om kjærleiksforhold og forelskingar i linjer som «if i was your boyfriend», «wouldn't it be nice to live together» etc. (Mortensen, 2013, s. 117 og s. 121). I eitt av dikta låner han teksten til «If You Were A Sailboat» skriven av Mike Blatt, framført av jazz-og bluesartist Katie Melua:

if you were a cowboy i would trail you	yes no
if you were a piece of wood i'd nail you to the floor	yes no
if you were a sailboat i would sail you to the shore	yes no

Og litt lenger nede er subjekt og objekt omsnudd:

if i was in jail i know you'd spring me	yes no
if i was a telephone you'd ring me all day long	yes no

Desse dikta er meir konseptuelle enn t.d. diktet «jeg vet at noen i porsgrunn leser bloggen min» frå *aaliyah*. I det diktet, som spelar meir på humor og ironi, møter vi ein innbilsk bloggar med Google Analytics (ei gratisteneste som viser statistikk over trafikken til nettsider). Bloggaren insisterer på at du-et i diktet er forelska fordi «du er den eneste jeg kjenner i porsgrunn / for fem dager siden var du på bloggen min i nitten minutter / jeg tror du er forelska / ikke kveruler» (Mortensen, 2011, s. 37). AM har gått over til å i større grad utforske funnen tekstu og la effekten vere meir open for lesaren.

I nokre av dei andre dikta arbeider AM med ein reindyrka form for repetisjon der han vidareutviklar modernismens bruk av verkemiddelet, så som Gertrude Steins grammatiske eksperiment, ut i det absurde. «konversasjonsstykke 6» er fordelt ut over to sider der skråstrekane mine skal illustrere skiljet mellom sidene:

dude / you've got a tattoo  
so / do you, dude  
no / no  
dude / what does my tattoo say  
sweet / what about mine  
dude / what does mine say  
sweet / what about mine  
dude / what does mine say  
sweet / what about mine  
(Mortensen, 2013, s. 100-101).

Og slik held det fram ei heil spalte nedetter. Diktet er eit ordrett sitat frå filmen *Dude! Where's My Car* frå 2000 der dei to hovudpersonane har fått tatovert høvesvis orda «dude» og «sweet» på ryggane sine og prøver hjelpelaust å forklare det for kvarandre. «Dude» og «sweet» er kraftuttrykk dei to personane ofte nyttar, men når dei skal gi

ordet ein signifikativ funksjon bryt kommunikasjonen saman. AM har illustrert dette på ein interessant måte ved å la linjene stå på kvar si side med midten av boka som margar. Diktet «portrett av en dame #4» er saksa frå refrengen til songen «Smooth Criminal» av Michael Jackson: attgjevinga av frasane om Annie ser ut som ei manisk repetering når den er skriven ut som eit dikt og ikkje sungen av Jackson. Heile diktet går som følgjer:

annie are you ok  
so annie are you ok  
are you ok annie  
annie are you ok  
so annie are you ok  
are you ok annie  
annie are you ok  
so annie are you ok  
are you ok annie  
annie are you ok  
so annie are you ok  
are you ok annie  
(Mortensen, 2013, s. 91).

På liknande måte som Warhol og Goldsmith har vist at kvardagsspråk kan fungere som poesi når det er saksa direkte frå språkbrukarane, viser AM her at modernistisk språkmaterialisme og repetisjon like gjerne kan finnast i ein pop-song eller ein film som i eit kubistisk inspirert dikt av Gertrude Stein.

I AMs dikt er det frasen «are you ok» som går igjen i kvar linje, assonansen mellom «so» og «ok» skaper rytmisk flyt, og det at ordet «ok» stikk ut på enden av nokre av linjene gjer at det blir ein visuell effekt. Diktet uttrykkjer lyd og rytme meir enn det skaper mening. Det speglar den fortvilte situasjonen til eg-et frå Jacksons song, som igjen hentar referansen frå Annie-dokker brukta i førstehjelpskurs: For kvar gong ein stiller det same spørsmålet om igjen til ein livlaus person aukar desperasjonen, innhaldet i det ein seier kjem i bakgrunnen og måten ein seier det på i framgrunnen.

Både «konversasjonsstykke #6» og «portrett av en dame #4» viser språk der kommunikasjonen er i oppløysing på grunn av den manglande evna eller moglegheita til å tilpasse språkbruken til mottakaren, medan rytmen og det visuelle framleis er til stades. Tekstane er svært kontekstavhengige som meiningskapande einingar; diktet «konversasjonsstykke #6» er direkte forståeleg for ein leser som har sett filmen linjene er henta frå, medan det er tilnærma uforståeleg for dei som ikkje er innvia. Men når ein først kjenner konteksten er likevel kontrasten mellom dei nakne orda på sida og orda slik dei blir framførte av skodespelarane i filmen interessant. Sitatet i si trykte form avdekkar tydeleg språkets tvitydighet der to karakterar står på grensa til eit språkleg tomrom. Kvar karakter ser kva som står på ryggen til den andre, men dei klarar ikkje å snakke om det på ein måte som formidlar det dei ser. Språket blir heilt uggjennomsiktig. Ein kan også sjå dette i forlenginga av Samuel Becketts eksperimentelle prosa, der han med finslipt systematikk utladar alle aspekt ved enkle fenomen som påkledning og møblering på ein strengt logisk anti-symbolsk måte:

Here he moved, to and fro, from the door to the window, from the window to the door; from the window to the door, from the door to the window; from the fire to the bed, from the bed to the fire; from the bed to the fire, from the fire to the bed; from the door to the fire, from the fire to the door; from the fire to the door, from the door to the fire; from the window to the bed, from the bed to the window; from the bed to the window, from the window to the bed (...) (Beckett, 1953, s. 139).

Andre stader hjå AM får samklangen i ordlydar frå søker treff og liknande fram den ustabile naturen til språket på internett: eit dikt viser 12 film- og boktitlar som alle byrjar med «the man who sold» og årstalet for utgjevinga, og i eit anna får ein vite at blant dei det står om på Wikipedia som heiter Michael Jackson kan ein finne både ein poet, ein biskop og ein antropolog, blant mange fleire (Mortensen, 2013, s. 95 og s. 103). Nokre av desse elementa er summerte opp i diktet forma som eit utdrag frå registeret til ei bok. Blant oppslagsorda knytt til ordet «texts» finn vi «formal and material properties of, 19 / hastily composed, 100-101 / impersonality of, 171 / multiplicity of selves in, 60 / new illegibility of, 40» (Mortensen, 2013, s. 115).

### 3.6 Spor frå andre konseptualistar

Ifølgje redaktøren hans gjekk AM i 27 519 «for første gang i en aktiv og forpliktende dialog med sine forgjengere uti den konseptuelle poesien – det være seg Robert Barry, Lawrence Weiner, Robert Rauschenberg, Carl Andre eller John Cage,» (Wold, 2013). Ofte er det likevel berre enkle ordspel som knyter AM til forgjengarane, som namnelikskapen mellom Nicolas og John Cage: «skytt en filmscene / på 4 minutter og 33 sekunder / med nicolas cage / uten replikker» (Mortensen, 2013, s. 43). Ein annan stad hektar AM på namnet Weiner etter Martin Lawrence (Mortensen, 2013, s. 21). Meininga blir dermed produsert ved at diktet eksisterer i skjeringspunktet mellom namna til den amerikanske skodespelaren og komikaren Martin Lawrence og den amerikanske konseptkunstnaren Lawrence Weiner. Dette er tvitydig på ein måte som til ei viss grad minner om verka til Weiner. Kunstnaren lagar kunst ved å måle ord og fraser – ofte assosiasjonsskapande ordspel – direkte på galleriveggar. I eitt verk skreiv han t.d. «As far as the eye can see» på den eine veggen inni eit rom, og denne veggen var i bokstaveleg tyding så langt auga kunne sjå frå ein tilskodars posisjon på andre sida av rommet. Samtidig skapte den assosiasjonar til landskapsbilete av vidstrekte horisontar etc.

Andre gonger går AM inn i ein meir forpliktande dialog med sine konseptuelle forgjengarar. Wold skriv at i 27 519 «er baksideteksten en variasjon over et Robert Barry-verk fra 1971». Dworkin beskriv ein stad Barry-verket det her er referert til, *This work has been and continues to be refined since 1969*, som ein «self-reflexive descriptive strategy of indicating what cannot be seen, intensifying abstraction with increased specificity» (Dworkin, 2011, s. xxx). AMs baksidetekst, som i tillegg består av ei beskriving av bokas materiale og teikninnhald, samt det litterære kretslaupet i Norge, er ei ordrett attgjeving på norsk av heile Barrys verk. Her er eit utdrag frå Barrys tekst: «It is whole, determined, sufficient, individual, known, complete, revealed» (Barry, 1971). AM let desse orda referere til sine eigne dikt. På norsk lyd det slik: «de er fullstendige, bestemte, tilstrekkelige, individuelle, kjente, komplette, avslørte,» (Mortensen, 2013, s. 124). Men i motsetnad til Barrys tekst så er AMs baksidetekst både eit eige verk òg ein del av eit anna verk som den beskriv: boka. Dermed har lesaren noko å knyte beskrivinga til, og kan applisere orda på dikt som «portrett av en dame #3». Det går slik:

taylor swift slo opp  
med taylor lautner  
da hun innså  
at hun risikerte  
å bli taylor lautner  
når de giftet seg  
(Mortensen, 2013, s. 66).

Tittelen viser her til høgkultur ved å referere til Henry James sin roman *Portrett av en dame* medan resten av teksten viser til populærkulturen. Gjennom små inngrep fordoblar og endrar AM her meininga i orda i diktet, og dette er noko som kjenneteiknar konseptuell kunst og poesi, fordi den er semantisk heller enn illustrerande (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2014). Dette «ordspeldiktet» er basert på namnelikskapen mellom popidolet Taylor Swift og kjærasten Taylor Lautner og komplikasjonane dette medfører ved ei eventuell ekteskapsinngåing, noko konceptualismens opne rom let lesaren tenkje over. AMs baksidetekst er òg ein repetisjon av diktet «coverportrett» frå same bok der beskrivinga blir knytt til designen på omslaget og materialet til boka: «design et omslag som gjenspeiler hvordan materien utgjør et verk som er blitt og fortsetter å bli raffinert siden lanseringen», deretter kjem oppramsinga (Mortensen, 2011, s. 120). Grepet kan minne om konseptkunstnaren Joseph Kosuths verk «One And Three Chairs». Der stiller Kosuth ein stol saman med eit bilet og ein definisjon av stolen. AM sitt grep er å flette saman sjølve verket (boka), beskrivinga av verket (baksideteksten) og tekstane verket består av (gjennom diktet «coverportrett»). AM approprierer og refererer til både eigne og andre verk og tekstar i 27 519. Baksideteksten summerer difor på fleire måtar opp kva som har kome til i denne boka i forhold til i *aaliyah*: ein større bruk av appropriasjon og eit meir medvite forhold til konseptuelle strategiar og språkets mangetydighet. Dessutan appellerer baksideteksten og dikta meir til intellektet enn til kjenslene, slik konseptuelle tekstar gjerne gjer. Dette står i motsetnad til biletet av Ader på førre bok, der AM med sin ambivalente og noko uforpliktande ironi framleis trengde eit lyrisk verk å dikte rundt og eit lyrisk eg å dikte gjennom, og ikkje ein manieristisk metode.

## 4 Ein dyrehage av kortprosa: *Dyr jeg har møtt*

Når eg no går over til den siste av AM-bøkene eg analyserer er dette òg ein overgang frå å lese dikt til prosa. I denne delen av oppgåva går eg nærmare inn på AMs første bok etter 27 519: kortprosasamlinga *Dyr jeg har møtt* (heretter *Dyr*). Til no har eg sett på lyriske og konseptuelle trekk i AMs dikt, og har funne ei gradvis overgang til større bruk av meir eller mindre uendra sitat og parafraseringar, og færre sjølvkomponerte tekstar. Med *Dyr* går forfattaren tilbake til å skrive lengre prosatekstar, slik han tidlegare har gjort i *Roman* og *The Collected Jokes of Slavoj Žižek*. Eit spørsmål er om han då òg går over til lengre appropriasjonar.

*Dyr* er ei bok som består av 64 korttekstar, alle med dyr i hovudrolla, og alle med titlar som viser til dyret og eit substantiv knytt til tekstens innhald. Tekstane strekkjer seg frå «Albatrossen og alderdom» til «Villsvinet og viten» og er plasserte alfabetisk etter kvarandre. Dei er essayistiske i utforminga og drøftar abstrakte tema som kunst, litteratur og vårt forhold til tid og historie, sjølv under meir konkrete overskrifter som «Kamelen og kokekunst» og «Lemuren og løv». Først er det eit lite forord som innleier bokas mangfoldige perspektiv på ulike tema i paradoksale vendingar: «Ingen dyr skal akseptere at noen bestemmer over dem uten deres samtykke, men alle skal akseptere at det blir bestemt hele tiden» (Mortensen, 2014, s. 9). Bakarst i boka finst det eit korresponderande etterord der kvart dyr er representert med kvart sitt kunstsyn gjennom enkeltsetningar utforma over same mal: «Oteren ønsker en kunst som slagg og svart kull. Pandaen ønsker en kunst som døde fugler.»

Sett bort frå at ein blant hovedpersonane finn skapningar som ein flodhest, ein grevling og ein hjort ser *Dyr* på overflata ut som ei nokså vanleg samling kortprosa – eller essays om litteratur, kunst og samfunnsspørsmål. Det var òg slik boka vart teken imot av kritikarane, som «en skarpsindig parodi på norsk tankeliv og debatt akkurat nå,» som NRKs Knut Hoem skreiv (Hoem, 2014). Om AM hevda Linda Klakken i Klassekampen at «[i] denne boka beveger han seg bort fra den digitale kulturen og medievirkeligheten som har vært tilstedeværende i tidligere utgivelser» (Klakken, 2014). Men min hypotese er at det AM gjer i denne boka metodisk sett liknar på mykje av det han har gjort

tidlegare: appropriasjon og systematisk organisering av stoffet. I så fall er boka konseptuell, og digitale hjelpemiddel framleis ein naudsynt del av innsamling og omarbeiding og tolking av informasjon i skrivinga og analysen av boka.

For å forstå verket er det òg heilt avgjerande å gå inn i debatten som oppstod i kjølvatnet av utgjevinga mellom AM og hans mest kritiske meldar, Bernhard Ellefsen i Morgenbladet. Kritikaren oppfatta AMs utforsking av litterær form som eit uttrykk for ein forfattar som ikkje vågar å stå for noko. Han skreiv at AMs

vei til en kunst som er helt blottet for berøringsangst, som ønsker seg inn i kulturens midte, har så langt gått via formeksperimenterende grep jeg oppfatter som uforpliktende, og en orientering i retning av den rene underholdningsindustrien jeg ikke kan se at styrker litteraturens gjennomslagskraft (EllefSEN, 2014 a).

Slik summerte han opp kjernen i innvendingane han hadde mot boka (EllefSEN, 2014 a). AM reagerte på Ellefsens melding, og eg siterer her eit lengre utdrag frå innlegget hans i Morgenbladet veka etter:

Vortesvinet bobler over av bitterhet mot en «blasert-ironisk» figur, som det må ha smugobservert under visitt i hovedstaden, men som er fraværende i boka. Så fort vortesvinet fornemmer en indre begeistring for boka, bedyrer det at virkningen må være utilsiktet. Marsvinet er jo presumptivt ualvorlig, i alle fall til det motsatte er bevist (Mortensen, 2014).

Innlegget avslutta med følgjande linjer:

I mange dager går marsvinet omkring og har det godt, skriver ikke noe, bedriver ikke noe, lattermild, fylt av tomhet og med blodårer under pelsen, men plutselig faller marsvinet til slutt i en dyp søvn. Da viser vortesvinet seg for marsvinet i en drøm, kledd i svarte klær og med hvite, å så hvite, vinger, vortesvinet kommer helt bort til sengen hvor marsvinet ligger (i drømmen) og hveser: DU SKAL IKKE LE AV LIVET. (Mortensen, 2014).

Sjølv om AM ikkje namngir verken seg sjølv eller Ellefsen, så er det openbart at vortesvinet er meint å representera Ellefsen, og at marsvinet er AM sjølv. Ellefsen svarte i eit forsonande, men litt spydig, innlegg på dette, som då vart avslutninga på debatten: «Så får det heller være at det urene klovdyret ikke er helt enig med gnageren på pikerommet om hvor denne latteren bør rettes inn for å oppnå mest skjellsettende effekt» (Ellefsen, 2014 b). Nokre hint for korleis ein skal forstå *Dyr* blir gitt i denne debatten, noko eg ser nærare på i neste avsnitt der eg går gjennom resepsjonen. Deretter går eg kort gjennom oppbygginga av boka, før eg skriv litt om korleis ein kan sjangerbestemme dyretekstane ved hjelp av Marit Grøttas teori om kortprosa. I avsnitt 3.4 byrjar analyse-delen i forlenginga av dette, og eg går inni teksten «Blekkspruten og bekjennelse» for å beskrive appropriasjonen i den teksten og belyse ei kritisk haldning den uttrykkjer om tendensar i samtidslitteraturen. Avsnittet etterpå inneheld ein diskusjon av forholdet mellom AMs tesar om kvalitet og boka *Dyr*, og kva dei seier om AMs konseptuelle metode, før eg kjem inn på korleis boka søker å overskride skiljet mellom litteraturen og samfunnet gjennom å utvide litteraturens virkefelt. Avsnitt 3.7 handlar om poetikken og litteraturens vesen slik den kan lesast ut av boka, ved hjelp av analysar av fleire av tekstane. I kapittelets siste avsnitt samlar eg trådane til dei to hovudlinjene i boka – det estetiske og det samfunnskritiske – og korleis AMs tekstar relaterer seg til tradisjonen samtidig som dei overskrid den.

## 4.1 Dyr han har lånt

Trass i inntrykket ein får av meldingane – at *Dyr* er ei nokså vanleg bok ein stad imellom essay- eller kortprosasjangeren med innslag av kjenneteikn på fabelen – er det likevel nokre av kritikarane som har ymta om at AM kanskje ikkje har skrive alle tekstane sjølv. For å gå tilbake til Morgenbladets Bernhard Ellefsen, så fann han parallelar mellom oppfatningane til nokre av dyra i boka og «en konseptuell skrivemåte som omfavner sine kulturelle omgivelser ved hjelp av klipp og lim-teknikker» (Ellefsen, 2014 a). Kritikaren meinte òg å kunne sjå denne metoden i bruk i boka: «I et stykke om ‘Blekkspruten og bekjennelse’ anes for eksempel spor av Christopher Laschs klassiker *The Culture of Narcissism* (1979)» (Ellefsen, 2014 a). Maria Horvei i *Klassekampen* beit seg på si side

«spesielt merke i det som står fram som ein direkte parafrasering av Siri Hustvedt i 'Haren og hage'. Harens tiltrekking mot raude blomar er slåande lik den Hustvedt sjølv legg fram i si seinaste essaysamling» (Horvei, 2014). Men desse meldarane har berre sett enkeltdøme på appropriasjonar, og ikkje det større biletet. Eg har granska tekstane i boka og utvida perspektivet knytt til gjenbruk av andre sine tekstar.

Som eg har vist tidlegare nyttar AM ofte funnen tekst i bøkene sine. Dei mest tydelege døma på dette er *Roman* og *The Follestad Jokas of Slavoj Žižek*. I *Aaliyah* og *27 519* henta AM til dømes heile tekstar eller utdrag frå tekstar i internett- og populærkulturen som t.d. pop-songlyrikk. Likevel var det ein heil del tekst som bar preg av å vere formulert av forfattaren sjølv, anten det var dikt med lyriske subjekt i *Aaliyah* eller oppskriftene i imperativform i *27 519*. I *Dyr* er bruken av funnen tekst meir omfattande enn i diktbøkene. Eg har funne 19 appropriasjonar i *Dyr*, det er over ein fjerdedel av dei 67 tekstane i boka, inkludert for- og etterord og baksideteksten. Truleg er det òg meir lånt materiale i boka, men dette er noko framtidige AM-studiar vil kunne kartleggje. Nokre av tekstane er saksa temmeleg direkte, andre er omstrukturerte litt. Språket er omsett til norsk i tilfelle der det ikkje har funnest tilgjengelege norske omsetjingar av originalteksten. I alle høve har forfattaren bytt ut namn og personlege pronomen frå originalverket og sett inn eitt eller fleire dyr i staden for. Dette med unntak av baksideteksten, som berre består av to linjer, med ein frase frå Georg Johannesens essaysamling *Om den norske skrivemåten* frå 1981, der undertittelens «retorikk» er bytt ut med «tenkemåte» hjå AM: «eksempler og moteksempler til belysning av nyere norsk tenkemåte». Dyrettekstane står dermed for ulike forfattarstemmer, og nokre av desse er gjengangarar, til dømes den amerikanske historikaren Christopher Lasch og den danske forfattaren Søren Ulrik Thomsen.

Med påvisinga av desse appropriasjonane, og medvitet om at forfattarane og dei omtalte personane konsekvent er omgjort til dyr, er det grunnlag for å lese boka som eit ukreativt konseptuelt verk. For sjølv om det står att å undersøke ein del av tekstane sin grad av originalitet, er det tydeleg at appropriasjon av andre sine tekstar er viktig for boka.

*Dyr* fekk ei gjennomgåande god mottaking i pressa, Ingunn Økland meinte t.d. at den var AMs «mest avanserte så langt» (Økland, 2014). Sindre Ekrheim i Bergens Tidende skreiv at «[e]in kan innvende at når tekstane til Mortensen ikkje får vekse fram fritt, når ideane styrer framstillinga, blir ikkje resultatet språkleg spennande. Sjølv synest eg tvert om at desse tekstane overraskar litterært og har eit essayistisk tilsnitt som set i gang lesarens refleksjonar». Han la til at «[f]or Mortensen vil den etterspurde fridomen i mange tilfelle berre vere ei kulturell maske» (Ekrheim, 2014). I Klassekampen skreiv Maria Horvei at boka «er eit fint, idiosynkratisk oppslagsverk i estetisk tenking, som trass alt går inn i same sjikt som det som vert skånsamt parodiert» (Horvei, 2014). I Smaalenenes Avis, lokalavisa til AM, trilla meldaren Rose Maria Korol ein seksar for boka. Ho hevdar at hans siste tekstar er «en slags moderne fabler» der særleg «hans sårbarhet og eksistensielle uro berører leseren» (Korol, 2015). Vinduets Janike Kampevold Larsen drøfta avstanden mellom AMs essayistiske tekstar og den fabelsjangeren ho hadde venta seg å finne før ho opna boka, og lurte på om grepet hans med å la dyr vere mikrofonstativ for menneskelege synspunkt forhindra dyr sine perspektiv om t.d. klimaendringane å komme fram (Larsen, 2014, s. 82). Meir kritisk var som nemnt Ellefsen. Først formulerte han det han meinte var hovudtendensen i boka:

Selv om ikke alt handler om litteratur, finner vi glimt av en tydelig oppfatning om hvordan dikt bør skrives akkurat her, akkurat nå - en oppfatning med klangbunn i Mortensens tidligere utgivelser innenfor en konseptuell skrivemåte som omfavner sine kulturelle omgivelser ved hjelp av klipp og lim-teknikker, ironisk harselas med samtidslitteraturen og hyppige henvisninger til den kommersielle delen av populærkulturen som ellers ikke finner vei inn i poesien (Ellefsen, 2014 a).

Men deretter trekte han fram meir kritiske tilnærmingar, og hevda mellom anna om boka «at det er lettere å le av noen som tar seg selv og sin virksomhet alvorlig enn det er selv å stille frem et produktivt alternativ» (Ellefsen, 2014 a).

Slik eg ser det finn vi i debatten mellom AM og Ellefsen ein nøkkel til å forstå *Dyr*: For det første viser utvekslinga mellom Ellefsen og AM at dyra er meint å stå som representantar for ulike menneske. Dette var òg openbart for Ellefsen, som spelte vidare

på dette i sitt tilsvarende. Deretter, og ikkje desto mindre viktig, AMs motinnlegg, frå og med setninga som byrjar med «I mange dager går marsvinet omkring og har det godt (...)» er eit plagiat av ein heil korttekst av Dag Solstad, «Ord i alvor», frå kortprosasamlinga *Svingstol* (1967). I Solstads tekstu er det ein eg-person som ligg og sov, medan Arnulf Øverland er den svartkledde som kjem i draumen. Hjå AM er Solstads eg gjort til eit marsvin og Øverland til eit vortesvin. Slik eg les debatten byr AM oss dermed på ein lesenøkkelen: for det første at dei ulike dyra står som representantar for menneske, anten enkeltpersonar eller grupper, og for det andre at tekstane i stor grad og meir eller mindre ordrett er henta frå verk av andre forfattarar.<sup>8</sup>

Nokre av spørsmåla eg skal finne svar på i dette kapittelet er dermed: I kva grad er boka basert på appropriasjonar og korleis skal vi forstå dei ulike appropriasjonane? Kva effekt har dei? Arbeidshypotesen mi er at ein kan lese dei som to ulike aksar, der den eine dreier seg om estetikk og den andre om samfunnskritikk. Mange av tekstane er henta frå den danske forfattaren Søren Ulrik Thomsens poetologiske essaysamling *En dans på gloser*, og omhandlar naturleg nok mest om det estetiske. Dei appropriasjonane som i størst grad er kritiske til tendensar i samfunnet er appropriasjonar frå tekstar til den amerikanske historikaren Christopher Lasch samt frå den norske forfattaren Georg Johannessen.

## 4.2 Katalogiserte tenkjemåtar

AM har opna opp litt om skrivinga av *Dyr*. I eit intervju med Klassekampen fortalte han korleis han tenkte då han arbeidde med boka:

Jeg hadde lyst til å se hva som skjedde hvis jeg forestilte meg at Cora Sandel og Georg Johannessen skulle skrevet en bok sammen om emner som jeg valgte. Det er en enkel idé. Hver historie omhandler et spesifikt emne som jeg anser som et avgjørende perspektiv. Boka kartlegger tenkemåter som jeg mener er vesentlige for å forstå diktning (Klakken, 2014).

---

<sup>8</sup> Teksten om marsvinet som står i *Dyr*, «Marsvinet og morsmål», har eg ikkje funne noko forlegg for.

Det kan då virke som at boka er ei stilblanding mellom to forfattarar, men det vil vere å forenkle, og i forhold til tekstane eg ser på er det i tillegg ganske misvisande. Med unntak av referansane til Sandels bok *Dyr jeg har kjent* frå 1946 i tittelen og mottoet, så ser ikkje eg så mange kontaktpunkt mellom Sandel og AM. Eg vil difor ikkje gå nærare inn på *Dyr jeg har kjent*. Georg Johannessen er derimot ei meir relevant kjelde.

AMs beskriving av si eiga bok som ei slags oversikt er treffande: «[h]ver historie er skrevet som om hvert dyr leder sin egen tankesmie, sånn at det også blir en katalog over tankesmier, som gir ideer og råd.» Tekstane er jo saksa meir eller mindre ordrett frå Thomsen, Hustvedt, Lasch etc. Valet til AM om å appropriere akkurat desse forfattarane og desse tekstane kan kanskje sjåast i samanheng med hans vektlegging av språkleg framstillingsevne. Om inspirasjonen frå Sandel og Johannessen skriv Klakken at «[å] skulle sammenstille de to forfatterne som stilister var spennende for Mortensen, for han oppdaget at verkene korresponderede godt med hans egne skriveidealer: letthet, nøyaktighet og hurtighet» (Klakken, 2014).

I boka *Litterære bagateller* skriv litteraturvitar Marit Grøtta om ulike typar korttekstar. Ei bok som inneheld variantar av desse er «enkelte albumlignende bøker med encyklopediske ambisjoner som går i dialog med sakprosaens registre» (Grøtta, 2009, s. 184). Ho nemner mellom anna den norske boka *Verden i dag. En bruksanvisning* frå 2000: «Boken har form som et leksikon, men har et subjektivt og tilsynelatende tilfeldig utvalg oppslagsord, og et stort antall forfattere, akademikere og kulturpersonligheter har bidratt til boken» (Grøtta, 2009, s 184). Det kan her nesten sjå ut som om Grøtta utan å vite om det sjølv beskriv AMs *Dyr*. Likevel er det nokre openbare skilnader: AM har henta tekstar frå andre utan å spørje dei om å bidra, medan forfattarane av tekstane i *Verden i dag* fullt vitande let sin kortprosa komme på trykk. Dessutan er oppslagsorda til AM ofte meir abstrakte, t.d. «gåtefullhet» og «romantikk», og befinn seg gjerne innanfor ein kunst-tematikk, medan oppslagsorda i *Verden i dag* er konkrete, så som «dum» og «fjord» (skrivne av høvesvis Selma Lønning Aarø og Jon Fosse). Eg kjem meir inn på denne tematikken i avsnitt 3.5.

Litt som i oppslagsverk inneheld fleire av bøkene til AM tekstar som står i rekjkjefølgje etter eit overordna prinsipp. I *Dyr* går AM tilbake til alfabetisk oppbygging, på same

måte som han tidlegare har organisert *aaliyah*. I konseptuell og appropriasjonsbasert skriving er det å alfabetisere ikkje noko nytt.<sup>9</sup> Benjamin brukte det t.d. i *Passegen-Werk* og Goldsmith i No. 111 2.7.93-10.20.96. Når tekstane står alfabetisk blir dei på ein måte nøytraliserete, sidan alfabetet ikkje er ei hierarkisk liste. Dette inntrykket blir underbygd av forordet til *Dyr*, som handlar om likskap og likeverd, og er henta frå Rune Lykkebergs bok om demokrati, *Alle har ret* frå 2012. Noko anna som gjer *Dyr* til ei demokratisk bok er at den gjer tilgjengeleg idear frå ei høgletterær og høgkulturell kanon og let dei tale for seg sjølve, utan å kople dei til forfattarnamn eller kreve at lesaren set med detaljkunnskap til tradisjonen.

### 4.3 Fabulistisk kortprosa

Som kritikarar har vore inne på er fabelsjangeren noko AM i *Dyr* til ei viss grad skriv seg opp mot. Ein fabel er ein kort historie som munnar ut i ei lekse i livsvisdom eller moralsk lærdom, t.d. at det er farleg å rope «Ulv! Ulv!» i tide og utide, for til sist vil ein ikkje bli truudd. Sjølv om det finst potensielle unntak, så som «Flamingoen og form» og «Ugla og ulykke», så er det likevel få av tekstane til AM som ser ut til å ha nokon klar moral av den typen ein pleier å finne i fabelen.

Ein kan nok forsvare å lese tekstane i boka som del av ein fabel-tradisjon. Men sjølv om alle tekstane i boka har kjenneteikn på sjangeren, så har mange av dei minst like mange essayistiske innslag. Dette er det berre nokre få av AMs tekstar som gjer. Oftast har fablane dyr i hovudrollene som snakkar og oppfører seg som menneske, og dette sjangertrekket har alle AMs dyretekstar. Blant dei mest kjende tekstane i fabelsjangeren er Æsops fablar, til dømes den om haren og skilpadda som spring om kapp. Haren legg seg til å kvile framfor målstreken, og medan han sov tek skilpadda han igjen og går først i mål. Moralen der er noko slikt som at hovmod står for fall. Sidan AM kombinerer trekk frå essayistikk og epikk i tekstane sine, så er det mykje som talar for at ein heller bør lese dei som ei vidareutvikling av modernistisk kortprosa heller enn som klassiske fablar, noko *Vinduets* meldar òg var inne på. Ho skreiv at

---

<sup>9</sup> For ein meir utførleg gjennomgang av alfabetiseringa som formgrep i konseptuell litteratur, sjå artikkelen «The ABCs of Conceptual Writing» av Jacquelyn Ardam frå 2014.

[s]kal vi ta fabelens likhetskraft på alvor, er det klart at boken løser seg fullstendig fra den – idet den postulerer at alt går; det er like mange smaker som det er mennesker – og ikke minst: Kunst kan være hva som helst, men har alltid dette lille grep av fordreining, underliggjøring, kanskje, som gjør at den lar oss se og tenke på ting vi ofte glemmer å tenke på (Larsen, 2014, s. 82).

Grøtta beskriv i si bok korleis dei korte litterære uttrykkja ein kan setje under fellesnemnaren korttekstar eller kortprosa strekkjer seg tilbake til Platons likningar og Æsops fablar, og gjennom skiftande tider og omstende samt munnlege og skriftlege formidlarar har utvikla seg til ein viktig sjanger i vår tids litteratur. I tidlegare tiders kortare prosatekstar finn ein sjangrar som fablar, likningar, sentensar og gåter. Platons likningar og Æsops dyrefablar presenterte høvesvis filosofiske innsikter og moralsk lærdom i skriftleg form. I dette tidsrommet eksisterte ikkje skiljet mellom skjønnlitteratur og sakprosa på same måte som i dag, og dei litterære verkemidla famna breiare enn diktarkunsten; talekunst og filosofi var òg underlagt strenge krav til verkemiddel, som ein i dag kallar litterære. Grøtta hevdar at desse tekstane vart til i ein kultur der folk på mange måtar delte ei felles oppfatning av sanning (Grøtta, 2009, s. 17). Frå og med renessansen vart kulturen og mentaliteten endra, slik at det vart større fokus på individets sjølvstende. Felles haldninga vart erstatta av subjektets autonomi, noko som fekk konsekvensar for korttekstane. Som Grøtta påpeiker kan ein sjå verknadene av dette i Montaignes essays, der det er plass til meir kritisk og sjølvstendig refleksjon enn i middelalderens tekstar. Originalitet vart viktigare, forfattarar skreiv heller nye tekstar sjølv framfor å sitere antikkens korttekstar og deira overleverte sanningar.

Det er viktig å hugse på at skiljet mellom tradisjonelle og moderne korttekstar til ei viss grad er relativt. Grøtta skriv at «mange av tradisjonens kortformer er også viktige i det moderne tekstfeltet» (Grøtta, 2009, s. 18). Ho nemner Nietzsches sentensar og Kafkas aforismar som døme på at tradisjon og fornying var i samspel med kvarandre. Likevel førte romantikken til tydelege endringar: Synet på kva som var litteratur utvida seg, og den gamle sjanger-tenkinga vart oppløyst, slik at nye litterære uttrykk utvikla seg. Modernismen førte vidare mykje av dette. Det oppløyste og fragmenterte skulle avspegle det ein oppfatta som ei meir usamanhangande verd. I postmodernismen vart

kortprosaen viktig fordi den var ein veleigna sjanger i ei tid der dei store ideologiske forteljingane, t.d. religionen og marxismen, hadde mista sin betyding. Ein ser ein vilje til eksperimentering der romanar heile tida bryt opp sine eigne strukturar, påpeiker sin eigen litteraritet osb. Noko av den same utforskinga finn ein i postmodernistisk kortprosa.

Trass i mange ulikskapar har kortprosatekstar nokre fellestrekks som gjer at ein kan snakke om det Grøtta med eit språkfilosofisk omgrep henta frå Ludwig Wittgenstein kallar «familielikskapar». Dette omgrepet står i motsetning til den platoske tanken om felles idear bak fenomen. I staden for lovmessige likskapar vektlegg ein fellestrekk, sidan fenomen kan arte seg svært ulikt. Dette er til hjelp for å analysere den heterogene tekstmassen som kortprosaen består av (Grøtta, 2009, s 14). Tekstane har klåre kjenneteikn, men individuelle særtrekk.

Ein vanleg eigenskap for ein korttekst er at den er heilskapeleg i si fortetta og poengterte form og dermed at «den kan lesest i ett strekk» (Grøtta, 2009, s. 24). Eit anna kjenneteikn, noko den har felles med poesien, er at den fungerer som punktnedslag; framfor å trekkje store linjer og lange argumentsrekkjer skaper den ein effekt i augneblinken (Grøtta, 2009, s. 25). Dette er likevel eit punkt som ekspanderer gjennom verkemiddel som metaforar og paradoks. Ein korttekst er ofte forma som ei performativ handling ved hjelp av ein nøytral utseiingsposisjon og bruk av presensform. Dermed blir den eit autonomt skriftstykke som så og seie innfører sine eigne lover (Grøtta, 2009, s. 26-27). For å la den få ei viss uttrykkskraft på den vesle plassen den opptek bruker gjerne forfattaren oppsiktsvekkjande verkemiddel som overdriving, provokasjon, og som nemnt, paradoks (Grøtta, 2009, s. 27). Overraskingsmomentet i korte tekstar blir ofte skapt ved hjelp av sjangerbrot. Ved å spele på kjende sjangrar som fabelen, novella eller essayet for så å bryte med dei, «settes en metapoetisk refleksjon i gang» (Grøtta, 2009, s. 29). Metaperspektivet er generelt eit vanleg aspekt ved kortprosaen, noko som har gjort den til ei veleigna form i frå og med modernismen. Refleksjon og sjølvmedvit blir uttrykt gjennom t.d. paradoksale sentensar eller diskuterande mini-essay. På alle desse måtane er korttekstar små fristader der forfattarar kan utforske litteraturens moglegheiter mellom ulike sjangrar. Grøtta omtalar slike tekstar som «en form for

litterær grunnforskning» (Grøtta, 2009, s. 31). Hennar analysar av sjangeren gir eit nyttig utgangspunkt for å forstå AMs dyretekstar.

#### 4.4 Det minimale, men kunstla inngrepet

AM utrustar dyretekstane sine med kjenneteikn på kortprosa-sjangeren på ein særeigen måte som kombinerer metodane i døma til Grøtta med konseptuelle grep. Eitt av desse grepene er appropriasjonane. Iblant glir desse rett inn i tidsaktuelle diskusjonar, så som i «Blekkspruten og bekjennelse». Under føl heile teksten:

Blekksprutens blanding av litterær fiksjon, journalistikk og selvbiografi viser hvor vanskelig det er å oppnå den avstand til tema som kunsten krever. I stedet for å lage en roman av personlige opplevelser eller nyordne dem på et eller annet vis, har blekkspruten begynt å nedtegne dem tilsynelatende ufordøyd.

Blekkspruten tror at den rene selvavsløring vil fange og holde leserens interesse. Blekkspruten henvender seg ikke lenger til leserens forståelsesevne, men til leserens vellystige nysgjerrighet hva gjelder andres privatliv.

Selv den dyktigste blekksprut spaserer på slak line mellom selvanalyse og selvopptatthet. Verkene svinger mellom hardt tilkjempet personlig innsikt, dessert av angst den ble vunnet med, og en tvilsom bekjennelse som bare fenger leseren som spor av blekksprutens private affærer. Formen tillater blekkspruten å svegle ydmykelser i en ubeskjeden selvransakelse som i siste hånd skjuler mer enn den åpenbarer. Når blekkspruten først har vendt publikums oppmerksamhet mot seg, kan den glede seg over et stabilt marked for bekjennelser. (Mortensen, 2014, s. 19)

Denne teksten er som Ellefsen tidlegare har antyda henta frå Christopher Lasch si bok *The Culture of Narcissism* frå 1979. Denne populærsoziologiske klassikaren skildrar eit USA der narsissismen ifølgje Lasch har teke overhand og dominerer alle aspekt av livet. I Trond Berg Eriksens norske omsetjing av boka frå 1982, lyd eit utdrag slik:

Likevel viser blandingen av litterær fiksjon, journalisme og selvbiografi at mange forfattere finner det stadig vanskeligere å oppnå den avstand til sitt tema som kunsten krever. I stedet for å lage en roman av personlige opplevelser eller nyordne dem på annen måte, har mange forfattere nå begynt å nedskrive dem ufordøyd og overlate til leseren å trekke konklusjonene. I stedet for å arbeide seg gjennom sine erindringer, tror mange forfattere nå at den rene selvavsløring vil fange og holde leserens interesse. Forfatteren henvender seg da ikke lenger til leserens forståelsesevne, men til hans vellystige nysgjerrighet når det gjelder berømte menneskers privatliv. I Mailers bøker og hos mange av hans etterlignere ender det som begynner som kritisk refleksjon over forfatterens plan, som han åpent innrømmer er ønsket om litterær udødelighet, ofte i en snakkesalig monolog hvor forfatteren trekker veksler på sin egen berømmelse og fyller side etter side med stoff som ikke kan gjøre annet krav på interesse enn forbindelsen med et berømt navn.<sup>10</sup>

Som ein ser er AMs versjon nokså lik førelegget. Ein skilnad er likevel at AM utelet nokre av Laschs linjer om amerikanske forfattarar, bl.a. Norman Mailer og Erica Jong, og stokkar litt om på setningane. Tek ein, som AM har gjort, vekk poenget med at det skrivne privatlivet har interesse i kraft av det vidjetne namnet til forfattarane – Karl Ove Knausgård vart t.d. ein smal forfattar før *Min kamp*-serien, og har vorte berømt i kraft av bøkene sine – treff omarbeidings av den snart førti år gamle kritikken til Lasch òg noko i den skandinaviske samtidas sjølvfiksjonelle litteratur. AM konstaterer med Lasch følgjande: «Når han først har vendt publikums oppmerksamhet mot seg, kan han glede seg over et stabilt marked for bekjennelser.» I Lasch sin versjon lyd den påfølgjande setninga slik: «Det skjedde for eksempel med Erica Jong som vant et publikum ved å skrive like føleleseløst om sex som en mann og som straks skrev en ny roman om en ung kvinne som ble berømt forfatter.» AM omarbeider her ein sakprosatekst så den blir ei lita essayistisk forteljing som liknar meir på ei beskriving av hans eiga samtidas sjølvfiksjonelle litteratur, ført i bresjen av Knausgård med romanserien *Min kamp*.

---

<sup>10</sup> Sjå side 27-31 i Laschs bok *Den narsissistiske kultur*.

AM tek òg vekk frasen frå Lasch om at forfattarane overlèt «til leseren å trekke konklusjonene» i dei sjølvfiksjonelle verka, og antyder dermed at narsissismen har utvikla seg så langt at det ikkje lenger er noko utforskinsrom for lesaren å fylle. Men dei kritiske poenga til Lasch om at denne forma står for «en ubeskjeden selvransakelse som i siste hånd skjuler mer enn den åpenbarer» og at pengar og merksemd – «et stabilt marked for bekjennelser» – er viktigare enn den litterære refleksjonen er noko AM tek med seg i sin kritikk. Dyret i denne teksten får ein klar metaforisk funksjon sidan blekkspruten både kan knytast til metaforen «å skrive så blekket sprutar» og impliserer at den sjølvopptekne tendensen spreier seg som sjødyrets fangarmar i det litterære feltet.

Ved å hente tekstbrokkarar frå ein annan forfattar og redigere dei i større eller mindre grad, utan å leggje til noko, lagar AM små collagar av tekstfragment som ofte har ein paradoksal snert. Det har eg funne fleire døme på. Gjennom å ta føre seg av «en slags privat eller skjult kanon som utgjør et litterært bakteppe for utgivelsen» vil forfattaren seie noko om tenkjemåtar som han «mener er vesentlige for å forstå diktning» (Mortensen i Klakken, 2014). Det kan difor sjå ut som ei motsetning mellom AMs blekksprut-tekst og det Grøtta i si bok om korttekstar beskriv som ein overgang frå ein klassisk praksis med å «sitere antikkens korttekster og deres overleverte sannheter» til at forfattarane «skrev egne korttekster» (Grøtta, 2009, s. 18). Sjølv om det ikkje er antikke verk AM siterer, så let han likevel, med minimale endringar, andre forfattarar kome i tale. Dette har samanheng med konseptualismens fokus på ny kontekst. I mottoet til denne oppgåva siterte eg Goldsmith som hevda at «[t]he world is full of texts, more or less interesting; I do not wish to add any more» (Goldsmith, 2011, s. 1). I dette ligg det at tekstmassane som omgjev oss, særleg via internett, krev nye metodar for å handtere store kvanta, framfor at forfattarar formulerer noko nytt som blir lagt til all teksten. Dette er samtidig ei utadvent rørsle mot tekstane som alt finst i verda og ikkje innover i eg-ets psykologi mot tekstar som skal diktast opp.

Ein må få overblikk i den oppstykkja tekstkulturen som strøymer imot oss og gi dette eit tilsvare. Ein parallel er Debords kapitalismekritikk som òg råkar innom det fragmenterte aspektet ved moderne forbrukskultur. Framandgjort forbruk og produksjon, skriv Debord i tese 42,

er *alt solgt arbeid* i samfunnet som sammenlagt blir en *totalvare*, som for syklusens skyld må fortsette. For at dette skal la seg gjøre kreves det at denne totale varen fragmentarisk vender tilbake til det fragmenterte individet, absolutt adskilt fra produktivkraftene som virker som et hele (Debord, 1967, s. 26-27, kursivar i original).

Dette fører til at ein spesialiserer seg meir i ulike fagfelt, og det skaper store utfordringar for individet som skal å få oversik. I tese 42 står det: «Og det er her herredømmets spesialiserte vitenskap for sin egen del må spesialiseres: Den stykkes opp i sosiologi, psykoteknikk, kybernetikk, semiologi og så videre. Slik kan den overvåke prosessens selvregulering på alle dens nivåer» (Debord, 1967, s. 26-27).

For å gå tilbake til Goldsmiths sitat, så har dette òg samanheng med konseptualistane sitt syn på språket som oppbygging og samanheng i poesien, kontra modernismens fragmentering og postmodernismens nedbygging av dei store forteljingane. «I'm not interested in atomisation,» seier Goldsmith (2007, s 11). Han meiner at «if we de-familiarise once again our sense of intact language and re-frame it and put it somewhere else, it becomes extremely disjunctive once again. So, it's a different means of getting a disjunction through wholeness.» Goldsmith er difor «interested in things remaining as they are and not tearing them» (2007, s 11). Ved å hente ut lengre utdrag av tekstar kan konseptpoesien presentere desse som eit samanhengande uttrykk for idear, oppfatningar og språk. Og ved å sette tekstudraga inn i ein ny kontekst kan ein ta eit steg tilbake og får betre innblikk i den opphavlege kontekstens idégrunnlag enn det ein får ved å pulverisere ei mengde tekstar og setje dei saman som eit modernistisk lappeteppe av tekstbrokkar. Som Goldsmith skriv:

In advanced poetries, there was no postmodernism. Beginning with Mallarmé and ending with Language Poetry, the emergence of digital culture signified a break with modernism, replacing deconstructive tendencies with strategies informed by the workings of computers and the web: word processing, databasing, recycling, appropriation, intentional plagiarism, identity ciphering, and intensive programming, but to name a few (Goldsmith, 2012).

På liknande måte er det situasjonistiske détournementet ein kontrast til eit fragmentert teoretisk autoritetsspråk. Debord skriv i tese 208 at «den teoretiske autoriteten»

alltid er forfalsket i og med at den er blitt et sitat; et fragment revet ut av sin sammenheng, fra sin bevegelse og endelig fra sin epokes globale referanse, og fra det bestemte valget det signaliserte innenfor denne henvisningen, korrekt eller feilaktig erkjent (Debord, 1967, s. 148, tese 208).

Gjennom å bruke «de kjensgjerningene som lar seg praktisere» og presentere desse i eit nytt koherent språk, blir détournementet sett inn i ein ny kontekst for å rette ein aktuell kritikk (Debord, 1967, s. 148).

Debords og Goldsmiths tankar representerer ein skepsis mot og ei vidareutvikling av feltet Grøtta beskriv som kortprosaens virkeområde gjennom det tjåande hundreåret: «Rundt år 1900 var man opptatt av å eksperimentere med nye former og finne nye uttrykksmidler for det man opplevde som en ny og fragmentert virkelighet» (Grøtta, 2009, s. 19). Kortteksten vart difor ei veleigna og vanleg litteraturform i perioden. Seinare gav postmodernismen korttekstane på ny ei gunstig stilling. «I periodens litteraturteori ble de store fortellingene erklært døde, og man mistet troen på de store, kulturbærende fortellingene». Slik vi i norsk samanheng ser hjå t.d. Tor Ulven, saboterte kortprosaen «fortellingens krav om fremdrift og sammenheng» og vart difor ein mykje bruk sjanger (Grøtta, 2009, s. 19).

AMs dyretekstar skaper på si side brot og diskontinuitet gjennom omflytting av lengre tekstar, snarare enn oppstykking og samansetjing av fragmenterte brotstykke. Ein les tekstane og veit ikkje at dei er approprierte, men ser at dei heng saman på ein besyndarleg måte, dei uttrykkjer idear ein kan reflektere over og ta stilling til. Grunnen til dette er at AMs appropriasjonar av lengre tekstar har fokus på syntaktisk samanheng, og blir gjennomført med tydeleg inspirasjon frå konseptuelle metodar. Tekstane i *Dyr* har òg parallellar til situasjonistisk détournement i kraft av å rette ein aktuell kritikk mot tendensar i vår samtid og kulturelle prosessar som har vorte forsterka sidan situasjonistane var aktive, så som målretta historieløyse. Dermed blir tekstane hans små

hybridar av essays og forteljingar som skaper samanhengar. På grunn av sin nye kontekst, forfattarens utbyting av menneske med dyr samt mindre syntaktiske endringar som gir koherens, er tekstane likevel kunstla og besynderlege kortprosa. Dei krev fortolking ved å forstyrre lesaren i form av å vere meir eller mindre direkte utdrag frå sakprosa og essay skrivne av bl.a. Georg Johannesen og Christopher Lasch, men utdraga er forkledd som fablar. Tekstane bryt ikkje opp syntaksen, men formidlar idear gjennom heile avsnitt henta frå andre forfattarar. Dei påpeikar ikkje på postmoderne vis sin eigen litteraritet gjennom ulike metanivå, men formidlar samanhengande perspektiv. Ein forfattar ein kan trekkje vekslar på her er Geir Gulliksen og hans essaysamling *Virkelighet og andre essays* (1996). Denne boka handlar som tittelen antyder om litteraturens forhold til røynda. Etter ein periode med introverte tekstuttrykk oppstod det på 1990-talet ein lengt etter «'virkelighet' framfor fiksjoner, metaforer og språk», skriv Grøtta om bakgrunnen for Gulliksens bok (Grøtta, 2009, s. 177). Ho skriv vidare at personifisering av omverda er eitt av grepene Gulliksen nyttar for å framvise ei omverd som er «aktiv og virksom i forhold til sine subjekter» (Grøtta, 2009, s. 179). I eitt av Gulliksens dikt førestiller eg-personen at «det vi kaller dikt er det som finner sted foran øynene på oss, det som bare glir forbi, det som nesten ikke synes» (Gulliksen, 1998, sitert i Grøtta, 2009, s. 179).

Dette «som nesten ikke synes» er for Gulliksen likevel representert ved den «sentrallyriske tyngden» til poetar som Rune Christiansen og Niels Fredrik Dahl. Gulliksen er fascinert over måten dei skapar situasjonsbilete med «poetisk nærhet» til røynda gjennom eit namngitt lyrisk forfattar-eg (Gulliksen, 1996, s. 237). Han løftar fram deira evne til å kombinere ulike element i eit syntetisk samspel der «[b]etydningselementene fortsetter å skave mot hverandre, fortsetter å produsere betydning. Virkelighet.» I forlenginga av måten konseptpoesien radikaliserer Barthes og forfattarens død på er AMs tekstar i forhold til Gulliksens ganske radikale. Ein del av Gulliksens metodar som Grøtta har påpeikt, finn vi óg igjen hjå AM, så som «inversjon mellom subjekt og objekt, og personifisering av tematisk viktige størrelser som 'verden' og 'diktet'» (Grøtta 2009, s. 180). Han let òg dei ulike stemmene i dei appropierte tekstutdraga, det han sjølv beskriv som si «private kanon», komme til orde og snur om på besjelinga ved å gjere menneske om til dyr for så å gi desse dyra menneska sine eigenskapar. Ved å lett omarbeide Lasch sin kritikk av narsissistiske tendensar i

amerikansk litteratur på 1970-talet, aktualiserer han det kritiske potensialet hjå Lasch og får det til å gjelde for 2010-talets utleverande litteratur. Gulliksens rop om røynd har i den sjølvfiksjonelle litteraturen enda opp i ei ny innoverskoding. Omvendt av dette skodar AM utover mot andre forfattarar, han viser i likskap med situasjonistane at kritikken av samtida finst i kim i formuleringar gjort av andre, dei treng berre ein ny kontekst. *Dyr* er i mindre grad eit resultat av AMs syntetiserande dingleik enn av kvaliteten på forfattarens val, på smaken hans.

## 4.5 Dyr s drøfting av litteraturen og kunsten sett opp mot AMs tesar

I sine tesar om kvalitet skriv AM om ulike faktorar som spelar inn i kunstens og litteraturens utforming og betyding. Han drøftar til dømes kva handverket har å seie for kunsten. I tese 3 teiknar han opp skiljet mellom handverksproduktet og kunstverket: «[V]erket rommer noe annet og mer enn kunstneren (det er faktisk den eneste grunnen til å skape det), i motsetning til håndverket, som simpelthen uttrykker sin opphavspersons dyktighet» (Mortensen, 2015). Her kan ein lese ut ei konseptuell haldning til kunst som det å setje noko i ny kontekst á la Duchamps *Fountain*, der handverket er uvesentleg og konteksten nærmast alt. Tese 4 handlar om noko av det same: «Når håndverket ikke presiseres som det nødvendige-men-ikke-tilstrekkelige for kunsten, men polemisk hevdes å være selve dens adelsmerke, fornekter man formens betydningsutvidelse som tross alt skiller kunsten fra andre bevissthetsprodukter» (Mortensen, 2015). «Formens betydningsutvidelse» er det som markerer skiljet mellom det profesjonelle handverket til t.d. ein røyrleggjar som reparerer eit toalett frå Duchamps små inngrep i og omflytting av eit urinal i *Fountain*. Det er dette som provoserer mange i møte med konseptuell kunst og litteratur, noko innhaldet i tese 7 minner om. Der AM beskriv korleis folk «hisser seg opp over at kommunen midt på torget har plassert en skulptur de betrakter som svindel» (Mortensen, 2015). Dersom linjene i tese 3, 4 og 7 verkar kjende, er det nok fordi ein har lest dei anten i den lange *Dyr*-teksten «Hjorten og håndverk» eller i Søren Ulrik Thomsens bok *En dans på glosen* som den er appropriet frå. Dermed er den utvida forma òg noko AM gjer seg bruk av i tekstane sine om utvida form. Ved å hente ut Thomsens linjer som problematiserer forrangten til den handverksmessige utføringa av eit kunstverk, knyter AM både gjennom

tema og form diskusjonen sin til konseptualismen. Konseptuelle kunstarar og poetar tek, som eg har vore inne på, avstand frå handverket og vektlegg heller ideen, så som «Duchamp's implicit claim that artists themselves need not personally sculpt or fabricate art objects» (Dworkin, 2010, s. xxxi). Trass i insisteringa frå poetar som Goldsmith og AM om at dei er kjedelege eller konvensjonelle, er ikkje dette ei erklæring av poesien som død. Perloff skriv om Duchamp og Goldsmith at dei viser «a passionate desire to create something new» der kunsten og poesien «defines itself by its struggle with its immediate past» (Perloff, 2010, s. 163). «[T]he time had come to do something else,» skriv ho om konseptualistar som Goldsmith, Dworkin og Bergvall og deira distansering frå modernismen. For AM sin del kjem denne kampen til syne som ein «brytekamp med det den ikke kan si» på anna måte enn å seie det gjennom strategisk bruk av andre sine ord, og finne poesien der – å konstruere infratynne augneblinkar av språkleg erkjenning (Mortensen, 2014, s. 33).

Når ein les vidare i AMs tesar blir denne koplinga til konseptualismen forsterka. Tese 10 er ei ordrett omsetjing av linjer henta frå Goldsmiths essay «I Look to Theory Only When I Realize That Somebody Has Dedicated Their Entire Life to a Question I Have Only Fleetingly Considered», ei samling maksimer og anekdotar om ukreativ skriving (Goldsmith, 2015 a). Tesen lyd slik i si heilskap: «Enkel er det nye vanskelig. Det er vanskelig å være vanskelig, men det er enda vanskeligere å være enkel» (Mortensen, 2015). Det same gjeld den korte tese 17 som berre består av fire ord: «Autentisitet er en spesialeffekt» (Mortensen, 2015). Første del av tese 18 har same kjelde: «Det 'poetiske' har forlatt poesien på samme måte som Elvis har forlatt bygningen» (Mortensen, 2015). Her har likevel AM gjort noko kreativt og lagt til ein norsk referanse: «Hvis du fortsatt roper på Elvis, kommer Kjell Elvis». Alle desse tesane, med sine diskusjonar av handverk og form og sine appropriasjonar av Søren Ulrik Thomsen og ikkje minst Goldsmith, kan tolkast som uttrykk for ein plagieringsestetikk der den romantiske originale forfattar- eller kunstnarstemma er bytt ut med forfattarens evne til å setje funne materiale inn i nye kontekstar. Som skriveteknisk grep er approprierings gjennomført både i mange av tesane til AM om kvalitet og ein god del av korttekstane hans i *Dyr*. Han vektlegg dermed det intellektuelle innhaldet – konseptet – i ein tekst framfor det originale, eller det som er personleg og dikta.

Eit skilje mellom Goldsmiths vidareføring av konseptualismen frå kunsten til det litterære og AMs ditto konseptualisme, finn ein i følgjande teseutdrag frå AM:

Den voldsomme flommen av arbeider som i dag refererer til seg selv som kunst, har imidlertid ikke oppstått fra forutsetningen om at «alt er kunst». Dagens uhemmede kunstproduksjon hviler på en ikke mindre meningsløs «kunst er alt»-ideologi, en forestilling og ambisjon om å oppsummere alle andre erkjennelsesnivåer i det estetiske. Det politiske, sosiale, psykologiske, religiøse og så videre; der de befant seg, skal kunsten nå være. De foruroligende kløftene mellom erkjennelsesområdene, som både markerer disses suverenitet og gjensidige begrensning, tildekkes av estetiseringens slør. Når kunsten vil være Det Hele, mister den sin mulighet til å være Det Andre. (Mortensen, 2015).

Igjen er Thomsen AMs approprierte kjelde. Slik eg tolkar det hevdar AM med denne appropriasjonen at det framleis finst eit skilje mellom det kunstnariske feltet og andre felt, så som politikk, religion etc. Dermed uttrykkjer teksten at kunsten må vere noko meir og noko anna enn ei rein omflytting frå ein ikkje-kunstnarisk til ein kunstnarisk kontekst. Dette skil seg litt frå Goldsmiths påstand om at «[w]riters try too hard to express themselves. We're working with loaded material. How can language — any language — be anything but expressive?» (Goldsmith, 2015). Denne påstanden må sjåast i samanheng med Goldsmiths bibliografi: i transkripsjonane hans av vêr- og trafikkmeldingar, avskrivingar av heile nummer av aviser og nødtelefonsamtalar viser han ei haldning om at alt kan bli poesi dersom ein kallar det poesi. AM er ein meir poetologisk diskuterande forfattar i sin bruk av funne materiale i *Dyr*, sidan boka er full av estetiske refleksjonar om kva poesi og kunst er. Men han diskuterer på ein konseptuell måte gjennom appropriert materiale som inneheld sentensar.

## 4.6 Kva diktinga kan gjere utanfor boksidene

I intervjuet med Klakken ved utgjevinga av *Dyr* fortalte AM ei anekdote om ein kjenning han møtte før boklanseringa. Vedkommande var meglar, og han hadde spurt om AM skulle gje ut dikt eller ei bok. «Indirekte ble det sagt at bare romaner er virkelige bøker

og skjønnlitteratur,» kommenterte AM. Han tolka utsegna som eit utrykk for ei vanleg oppfatning, («i alle fall blant meglere»): «Diktning forblir liksom noe ubegripelig. Det interessante her er at jeg fikk en påminnelse om hvor avgjørende det er å skulle forsøke å forstå hva diktningen kan gjøre utenfor boksidene» (Mortensen i Klakken, 2014). Det er særleg to poeng eg vil trekke fram her: det at AM problematiserer at diktning er «ubegripelig» og interessa av kva diktina kan vere i møte med verda «utanfor boksidene». I tillegg er det ikkje ubetydeleg at AMs venn er meglar og, slik AM tolkar han, berre har auge for romanar. Ein får inntrykk av eit marknadsorientert litteratursyn der profitt og underhaldning er berebjelkane i leseopplevelinga.

Ved å skape ein litteratur som provoserer fram refleksjon og tvingar lesaren til å ta stilling til forholdet mellom litteraturen og større sektorar av samfunnet eller tidsånda – til dømes narsissistisk litteratur – søker AM å aktivisere lesaren på ein måte som strekk seg utanfor boksidene. Det er eit konseptuelt ideal at ein lesar skal kunne leggje frå seg boka når ideen er forstått, slik at teksten blir eit springbrett for tanken og diskusjonen (Goldsmith, 2011, s. 100). Men måten AM gjer det på er litt annleis enn hjå dei amerikanske konseptualistane, som Riviere beskriv slik: «I've generally found its leading proponents' statements to be more satisfying and enjoyable than the actual work they produce, which often feels like a too-notional example used to illustrate the theory» (Riviere, 2015). For AMs verk er aldri ein rein illustrasjon av teori, der tekstane står i eit eitt-til-eitt-forhold til ein enkel idé. Eg er einig med Riviere i at AM i større grad skriv seg inn i ein tradisjon frå europeisk avantgarde (Riviere, 2015). Med europeisk avantgarde er det nærliggjande å tenkje på dadaismen, Walter Benjamin og situasjonismen, og skilnaden mellom desse og t.d. Warhols og Goldsmiths verk.

Fleire av tekstane i *Dyr* tek føre seg diktning, eller tema i slekt med dette, så som kunst eller filosofiske funderingar. Dette glir over i kvarandre. Dei små tekstane står dermed i ein tradisjon av litteratur som tek føre seg kunstens natur. Ein kan nemne Tor Ulvens kortprosa, som i form og innhald er inspirert av den franske forfattaren René Char. Grøtta skriv om «Ulvens tendens til å markere forskjellen mellom kunst og virkelighet» og korleis «kunsten utgjør et eget felt atskilt fra virkeligheten» hjå forfattaren (Grøtta, 2009, s. 169). Dette skjer gjerne ved hjelp av overraskande vendingar og sluttreplikkar der illusjonen blir broten, noko som fører lesaren ut av det kunstnariske rommet. Ein

tekst frå Ulvens kortprosabok *Fortæring* skildrar langsamt og dvelande ein eldre herregard i eit skogholt, før teksten avslører seg sjølv som litterært sjølvmedvit:

Stedet heter ingenting, de som bor der heter ingenting. Ihvertfall ikke for deg. Alt er bare øde og vakkert og veldig lenge siden. Du er ikke født. Du kjenner ikke den hvinende hvite smertens laboratorium nære deg til grensen av det mulige lenger. Der du ikke er, er det godt å være, om så bare i et bilde (Ulven, 1991, s. 91).

For AM er likevel ikkje interessa å markere eit skilje mellom kunsten og røynda, men heller å sameine desse storleikane. Grøtta skriv at «[i] sin mest radikale form – blant avantgardistene – sikter den eksperimentelle litteraturen mot å initiere en ny og friere livspraksis, der skillet mellom litteratur og samfunn ikke lenger eksisterer» (Grøtta, 2009, s. 22). I forlenginga av dette søker ein «nye skrivemåter, nye tekstformer og nye måter å skape erkjennelse på» (Grøtta, 2009, s. 22). Det er på bakgrunn av eit slikt syn på kunstnarisk overskridning ein må lese AMs *Dyr*.

I etterordet til boka skriv AM at albatrossen «ønsker en kunst som er politisk-erotisk-mystisk, og som gjør noe annet enn å sitte på rumpa i et museum.» Igjen er dette innleiinga til ein lengre appropriasjon, denne gongen frå kunstnaren Claes Oldenburgs tekst «I Am For An Art» (1961). «I Am For An Art» har vorte kalla eit manifest, men Oldenburg sjølv omtalar den som eit litterært forsøk. Eg vel difor å omtale den som eit dikt. Omtrent heile etterordet til *Dyr* er ei omsetjing av første del av Oldenburgs dikt.

Dersom ein ikkje kjenner til etterordets opphav kan ein lett bli leia til å tru at kvar sentens er kopla til dyreteksten den viser til. Til dømes vil ein kunne tenkje seg at «Pandaen ønsker en kunst som døde fugler» på ein indirekte måte skal sei noko om synet på kjensler i litterær framstilling som «Pandaen og prosa» uttrykkjer. Men AMs oppsummering er ei ordrett kopiering av dei 63 første setningane i Oldenburgs dikt. Dermed er det mykje som talar for at det først og fremst er talet på setningar, ikkje innhaldet, som er viktig. Under føl eit utdrag frå etterordet til AM med kunstønska til dei ti første dyra:

Albatrossen ønsker en kunst som er politisk-erotisk-mystisk, som gjør noe annet enn å sitte på rumpa i et museum. Alligatoren ønsker en kunst som vokser opp uten å vite at den er kunst i det hele tatt, og som får starte med blanke ark.

Antilopen ønsker en kunst som vikler seg inn i hverdagslivets herk og likevel lykkes. Beveren ønsker en kunst som imiterer mennesket, som er komisk, hvis nødvendig, eller voldelig, eller hva enn som må til. Bien ønsker en kunst som tar sin form fra livets linjer, og vrir og forlenger og akkumulerer og spytter og drypper, og er tung og frekk og direkte og söt og dum som livet selv. Bjørkemusa ønsker en kunstner som forsvinner, og returnerer i en hvit frakk for å male skilt eller hus. Blekkspruten ønsker en kunst som stiger opp av skorsteinen som svart hår og sprer seg over himmelen. Bokfinken ønsker en kunst som puffes ut av skulderveska til en gammel mann idet han bykser unna en syklist. Delfinen ønsker en kunst som triller ut av munnen til en hund og faller fem etasjer. Domrapen ønsker en kunst som barn kan sutte på straks emballasjen er revet av (Mortensen, 2014, s. 93).

Oldenburgs ti første setningar går slik:

I am for an art that is political-erotical-mystical, that does something other than sit on its ass in a museum.

I am for an art that grows up not knowing it is art at all, an art given the chance of having a starting point of zero.

I am for an art that embroils itself with the everyday crap and still comes out on top.

I am for an art that imitates the human, that is comic, if necessary, or violent, or whatever is necessary.

I am for all art that takes its form from the lines of life itself, that twists and extends and accumulates and spits and drips, and is heavy and coarse and blunt and sweet and stupid as life itself.

I am for an artist who vanishes, turning up in a white cap painting signs or hallways.

I am for art that comes out of a chimney like black hair and scatters in the sky.

I am for art that spills out of an old man's purse when he is bounced off a passing

fender.

I am for the art out of a doggie's mouth, falling five stories from the roof.

I am for the art that a kid licks, after peeling away the wrapper (Oldenburg, 2013).

Med unntak av at han hoppa over eit avsnitt der Oldenburg mellom anna sette ulike merke, valutaeiningar og reklame-slagord framfor kunsten, så som «I am for Kool art, 7UP art, Pepsi art», «39 cents art, 15 cents art» og «Fire Sale art, Last Chance art» har AM kort og godt teke dei 63 første setningane frå kunstnarens manifest og gjort dei om til ein del av si eiga bok. I forlenginga av at den siste setninga viser til infratynn-omgrepene er det nærliggjande å sjå på etterordet som ein tekstleg ekvivalent til Duchamps infratynne readymades, og som ein tolkingsnøkkel til boka i sin heilskap. Etterordet blir då ein subtil kommentar til dyretekstane sin infratynne natur som appropriasjonar med minimale endringar frå opphavstekstane. Etterordet er, på liknande vis som Robert Barry-appropriasjonen i 27 519, eit sjølvstendig verk og elementet som trer ei infratynn hinne ned over dyretekstane og fordoblar deira tyding. Avslutningsteksten får dermed si mening ved å vere ein lengre samanhengande appropriasjon som inngår i ein collage saman med dei andre dyretekstane. Då må ein tolke det i forlenginga av Oldenburgs kunstsyn i manifestet og Duchamps infratynn-omgrep. Ei setning-for-setning-nærlesing vil bli feilslått, ein må heller sjå kva effekt samanstillingane har på bakgrunn av det estetiske og filosofiske grunnlaget til forfattarane av forlegga. Etterordet blir lagt over tekstane i boka som eit gjennomsiktig papir, slik at ein må lese dei i eit litt anna perspektiv.

Etterordet til AM avspeglar Oldenburgs syn om at kunst skal vere «site-specific», det vil seie plassert i det offentlege rom og ha sitt virkefelt blant menneska som kjem i kontakt med den der – utanfor gallerirommet. «I Am For An Art» vart skrive i byrjinga av ein periode i kunsthistoria som innleia nye typar populærkulturelle uttrykk som Warhols popkunst. Men noko manifest var det som sagt ikkje ifølgje kunstnaren, han kallar det ein «slightly satirical ode or paean to the possibilities of using anything in one's surroundings (mostly urban) as a starting point for art» og legg til at «[i]t's the sort of thing American artists are expected to say, because they want to embrace everything and they want to honor the muse of democracy». Kunstnaren sjølv kjem likevel med

følgjande innrømming: «I don't always feel that way» (Oldenburg, 2013). Etterordet har dermed gjenklang i den demokratiserande impulsen ein finn i forordet, uttrykt på diametralt motsett måte. Der Rune Lykkebergs sakprosa tek føre seg det moderne demokratiets utfordringar, er Oldenburgs dikt meint som «a poetic ode in the footsteps of Walt Whitman, and Allen Ginsberg's *Howl*» til rørslene som skulle komme til å prege popkunsten (Oldenburg, 2013).

AM/Oldenburg uttrykkjer til tider ei form for indirekte kommunikasjon uttrykt i metaforar som «[h]aren ønsker en kunst som samtalen mellom fortauet og den blinde personens metallstokk». Andre gonger ber maksimane meir preg av slapstick-humor: «Strutsen ønsker en kunst som majestetisk hundelort, oppstilt som en katedral» (Mortensen, 2014, s. 95). Den siste setningen i AMs etterord er henta frå Duchamps beskriving av neologismen «infratynn», eit omgrep han nytta for å prøve å setje ord på den umerkelege skiljaden mellom to nesten identiske fenomen: «Villsvinet ønsker en kunst som varmen fra et togsete som nettopp er blitt ledig» (Mortensen, 2014, s. 95). Hjå Duchamp heiter det i notat #4 at eit døme på det infratynne er «[t]he warmth of a seat (which has just been left) is infra-thin» (Duchamp, 1983). Nokre av dei viktigaste omgrepene i Duchamps kunstnariske virke er rørsle og endring, ifølgje Caitlin Murray. I ein lengre tekst om det infratynne hevdar ho at «Duchamp sought displacements and destabilizations. He pushed the limits of possibility, to seek distinctions, amplifications and differences» (Murray, 2013). Eg er einig med Murray i at det infratynne er noko som er i konstant rørsle, aldri fiksert eller sentralisert. Ein analyse av den typen eg gjer i oppgåva mi vil nødvendigvis leie til meir eller mindre sedimenterte konklusjonar. Likevel håpar eg at slutningane eg trekker viser at AMs tekstar peikar mot det som ikkje let seg definere, og at dei, i ein kritikk av vår tids narsissisme, historieløyse eller, som det heiter i fasanteksten, «andpusten fortumlethet», og kastar lys over «det som en skulle til å si, men som så forsvant», slik det står i teksten om grevlingen (Mortensen, 2014, s. 36). Det infratynne står i kontrast til blekksprutens «rene selvavsløring» og lesarens «vellystige nysgjerrighet hva gjelder andres privatliv» og appellerer meir til det den narsissistiske litteraturen undertrykkjer: «leserens forståelsesevne» (Mortensen, 2014, s. 19).

Goldsmith koplar infratynn-omgrepel til det digitale gjennom dei de stabiliserte media tekstar uttrykkjer seg i:

Like an electronic current, the *Infrathin* hovers and pulses, creating a dynamic stasis, refusing to commit to one state or the other. Like much contemporary writing, it is concerned with the expansive fusing of opposites: ephemeral and permanent, digital and analog, becoming multidimensional, flexible, and radically distributive. The *Infrathin* is an embrace of the unstable, which strikes me as a particularly prescient way to describe much of our digital world (Goldsmith, 2014).

Utforminga av AMs dyretekstar er forsøk på å vise det infratynne, då dei på eitt plan skaper umerkelege skilnader mellom opphavstekst og appropriasjon. Samplinga og koplinga av tekstar av eit så stort register som hjå AM, og oppstillinga av dei i eit ikkje-hierarkisk system, er produkt av det infratynne i tekst som er publisert, digitalisert og gjort tilgjengeleg gjennom mangfaldet på internett. AM har antyda at han har valt ut tekstar som korresponderer med hans eigne skriveideal: «letthet, nøyaktighet og hurtighet» (Mortensen i Klakken, 2014). Språkleg medvit er tydelegvis viktig for AM, òg etter internett, det ser ein òg på kvaliteten av dei ulike tekstane som ofte er skrivne i eit godt språk. «I agree that the moment we throw judgment and quality out the window we're in trouble» skriv Goldsmith:

While all words may be created equal—and thus treated—the way in which they're assembled isn't; it's impossible to suspend judgment and folly to dismiss quality. Mimesis and replication doesn't eradicate authorship, rather they simply place new demands on authors who must take these new conditions into account as part and parcel of the landscape when conceiving of a work of art (Goldsmith, 2011, s. 10).

Og det er nettopp i valet av tekstar og den nye innramminga av dei at AMs forfattarskap kviler. Kvalitet tyder i konseptlitteraturen å velje gode tekstar og sette dei saman på ein passande måte.

Ifølgje konseptkunstnaren Joseph Kosuth kan kunstnarar etter Duchamp vurderast ut frå «how much they questioned the nature of art; which is another way of saying 'what they added to the conception of art' or what wasn't there before they started» (Kosuth, 1969). For Kosuth heng kunst og språk saman, og kunstens interesseverdi kan målast ut iifrå korleis den kommenterer kunsten i seg sjølv: «[O]ne can realize then that a work of art is a kind of proposition presented within the context of art as a comment on art» (Kosuth, 1969). Mange av tekstane i *Dyr* kommenterer kunst på ein slik måte, men dei utvidar motivkretsen til òg å handle om litteratur. I ein av sine tesar om kvalitet, nummer 21, skriv AM at

Kunstens pluralitet foregir demokratiske estetiske verdier, men inngangsprisen er overkomelig bare for noen få. I litteraturen er det omvendt: Deltagelsesmulighetene er nokså mangfoldige og demokratiske, men litteraturen som sådan virker ontologisk urokkelig (Mortensen, 2015).

Interessa hans for å utvide litteraturens virkefelt, på lik linje med det utvida kunstomgrepet, kan sjå ut som ein av motivasjonane bak utgjevinga. Dette er noko han har til felles med Goldsmith, som skriv at «[p]oetry is an underutilized resource waiting to be exploited» (Goldsmith, 2015). Mange av AMs tekstar er konseptuell litteratur i kraft av å vere appropriasjonar forma som maksimer om litteratur, i forlenginga av Kosuths tese om at eit kunstverk er «a kind of proposition presented within the context of art as a comment on art» kombinert med Goldsmiths skrivemetode: «I copy pre-existing texts and move information from one place to another» (Goldsmith, 2015). På denne måten skil AM seg frå ein forfattar som Ulven; han utvidar litteraturens verkefelt ved å inkorporere det vi tradisjonelt ikkje ser på som litteratur i tekstane sine i staden for å bryte illusjonen mellom røynd og kunst: Som kommentarar til litteraturen, appropriert frå mellom anna poetikkar og sakprosa, er tekstane kunstla duplikat av andre sjangrar enn kortprosaen, men som nye sjølvstendige verk som lærer sjangertrekk frå fablar og forteljande tekstar, plasserer dei seg samtidig på innsida av grensene for kva som kan kallast skjønnlitteratur. Eg vil vise korleis nokre av desse tekstane direkte eller indirekte diskuterer litteraturens vesen, og i forlenginga av dette korleis dei set seg inn i ein samfunnskritisk og historisk medviten samanheng. Linken til kritikken i teksten om blekkspruten vil dermed bli dregen.

## 4.7 «Diktet rommer en hemmelighet» - Dyr s drøfting av litteraturens vesen

Som tidlegare nemnt appriperer AM i mange av tekstane sine utdrag frå Søren Ulrik Thomsens tekstar, og alle desse, iallfall dei eg har funne, er henta frå same poetologiske essaysamling, *En dans på glosor* frå 1996. Den danske forfattaren har tydelegvis vore viktig for AM, og gjennom *Dyr* finn ein stikkprøver frå Thomsen som teiknar opp eit omriss av ein ny poetikk. Thomsens essays handlar om kva som kjenneteiknar poesi, og meir spesifikt sjølvve skapingsaugneblinken for dikt.<sup>11</sup> Dei tek gjerne føre seg, ofte gjennom svulstige metaforar, korleis dikt er gåtefulle og rommar løyndommar, òg for forfattaren, og at dei seier noko som ikkje kan seiast på andre måtar. Enkelte setningar nærmar seg maksimen, og balanserer mellom ei mystisk framstilling av diktaren som fangar språklege lykketreff bortanfor den logiske tanken, og ei pragmatisk erkjenning av den systematiske metodikkens betydning for poesien. Tekstutdraget som AM inkorporerer i «Gaupa og gåtefullhet» er eit godt døme.

«Gaupa og gåtefullhet» opnar med ein anekdote om responsen gaupa (i originalen: Thomsen) fekk frå forfattarkollegaer etter at poetikken hans var publisert. Kollegaene var einige med gaupa i synet på poesiens «vesen, former og virkemidler», men var bekymra for at forfattarens «estetiske erfaringer» vart framstilt på ein logisk måte og dermed «gjorde den mindre – og mindre gåtefull» (Mortensen, 2014, s. 32). Mot dette svarer gaupa at skriveprossesen ikkje kan rommast og gjerast overflødig av tanken, kunstens løyndom er absolutt. Mot slutten av teksten kjem maksimane. Det blir hevda at «å dikte er å produsere hemmeligheter som det kan reflekteres over» (Mortensen, 2014, s. 33). Teksten avsluttar med følgjande linjer: «Diktets gåtefullhet stammer ikke fra det som gaupa ikke vil si, men fra gaupas brytekamp med det den ikke kan si. På annen måte» (Mortensen, 2014, s. 33). Teksten «Toppmeisen og tradisjon», endå ei Thomsen-omarbeiding, sluttar seg til dette synet:

Et vellykket dikt vil for alltid på gåtefullt vis romme spenningen som produseres i skapelsesøyeblikket, som – med det samme det er passert – ikke kan gjentas fordi

---

<sup>11</sup> Sjå Thomsens bok *En dans på glosor* (1996) ss. 15-32 og 80-86.

det betegner kulminasjonen av kampen mellom et spesifikt stoff og en dertil hørende form (Mortensen, 2014, s. 80).

Thomsens poetikk – som i poengtert form og på ulike måtar, til tider som maksimer, kjem til uttrykk i dei mange appropriasjonane frå *En dans på glosen* – har òg klangbotn i nokre av dei andre tekstane i boka. Haren i «Haren og hage» opplever ei før-refleksiv tiltrekning til blomar som «stiger opp i kroppen innen noen tanke er formulert» (Mortensen, 2014, s. 39). Kjelda her er, som Maria Horvei i *Klassekampen* antyda, eit utdrag frå Siri Hustvedts essaysamling *Living, Thinking, Looking*<sup>12</sup>. I «Grevlingen og glemsel», ein appropriasjon av ein korttekst av den tyske filosofen Ernst Bloch frå boka *Spuren*, utgitt på norsk som *På sporet av virkeligheten*<sup>13</sup>, møter vi grevlingen som på omvendt vis opplever at noko fer bort frå medvitet hans før han får gripe det: «Forlater grevlingen et rom hvor den har bodd i lengre tid, så ser grevlingen seg om lenge og vel før den går. Også her ble noe tilbake som den ikke kunne komme på» (Mortensen, 2014, s 36). Teksten skildrar kjensla av at det ofte kan følast «så betydelig det som en skulle til å si, men som så forsvant» (Mortensen, 2014, s. 36). Dei ulike tema i *Dyr* er noko som ofte berre kjem indirekte fram, dei må lesast ut gjennom utprøvande små plot og essayfragment som dannar aksar av meining. På bakgrunn av poetikken som kjem til uttrykk langs ein av desse aksane er det nærliggjande å tenkje at noko av det boka uttrykkjer er ein sensibilitet for omgjevnadene som avgjera for litteraturen, og at det er litteraturens oppgåve å krinse omkring slike augneblinkar før dei forsvinn. Igjen er infratynn eit relevant omgrep, som jo viser til det ustabile mellom fenomen. Det som ikkje kan definerast, berre uttrykkjast gjennom døme (Murray, 2013). Ein kan trekke resonnementet vidare og hevde at for AM er oppgåva å søke opp døme i litteraturen som best mogleg samsvarar med ei kjensle eller ein tanke som ein berre kan ane. Dette er ukreativt samtidig som det er ekspressivt, og viser korleis ordspelet «moving information» – «to signify both the act of pushing language around as well as the act of being emotionally moved by that process» – fungerer i praksis (Goldsmith, 2011, s. 1).

---

<sup>12</sup> Sjå Siri Hustvedts bok *Living, Thinking, Looking* frå 2012, s. 88-89.

<sup>13</sup> Sjå Bloch i norsk omsetjing: *På spor av virkeligheten: utvalgte tekster* frå 1972, s. 41.

Teksten «Pandaen og prosa», ein appropriasjon av nokre avsnitt frå den sørafrikanske forfattaren J. M. Coetzees roman *Youth*<sup>14</sup>, stiller opp ei motsetning mellom poesien som følelsane og personlegdomen sin sjanger mot prosaen som «ikke krever følelser,» men «er som en blank, stille vannflate man kan krysse rundt på som man lyster, og lage mønstre i» (Mortensen, 2014, s. 66). Dette fører pandaen til å skrive ei handlingsfattig novelle om eit namnlaust pandapar på ei strand. Den kvinnelege pandaen ser på hannen «mens han svømmer. En eller annen småting han gjør, en ubevisst håndbevegelse, overbeviser henne plutselig om at han har vært utro mot henne, hun skjønner også at han har sett at hun vet det, og gir blaffen. Det er det hele. Det er slik historien slutter» (Mortensen, 2014, s. 66). Når novella er ferdigskriven føler ikkje pandaen nokon trong til å vise den til noko, unntatt kanskje til den namnlause hannen. Men dei har mista kontakten med kvarandre, «og han ville ikke kjenne seg igjen, uansett, ikke uten å bli satt på sporet» (Mortensen, 2014, s. 66). Både «Pandaen og prosa» og «Grevlingen og glemsel» handlar om språket som grunnlag for medvitet og for erkjenning. Dei tematiserer det som vanskeleg let seg kommunisere, og særleg teksten om pandaen knyter dette til litteratur. Like fullt vektlegg dei, i kraft av si utforming og i forlenginga av Thomsens poetikk om gåta, kor viktig det er å forsøke å formidle slike løyndomsfulle, vare augneblinkar på grensa mellom det medvitne og det umedvitne. Grevlingtekstens avslutningssetning er håpefull: «Grevlingen tar det likevel med seg, og begynner på nytt et annet sted.» Pandaens tekst har ein open slutt, ved at AM kuttar utdraget frå Coetzees tekst etter frasen «ikke uten å bli satt på sporet.» I Coetzees originalversjon glir dette over i ein refleksjon omkring geografisk tilhørsle, og gjer at novelle-forfattaren ikkje vil publisere teksten han har skrive. Han meiner på dette tidspunktet i romanen at handlinga i prosatekstar må leggjast til spesifikke stader. Lesarar i England, der personen i boka bur, vil ikkje sjå føre seg den sør-afrikanske stranda han hadde i tankane då han skreiv, og ei publisering vil difor vere meiningslaus. AM gjer bruk av den korthogde prosaen til Coetzee i *Dyr*, men omformar den ved å fjerne det spesifikt geografiske – og haldninga til nájonalitet –, og skaper slik ei anna innstilling til litterær formidling. Den sjølvbiografiske romanen til Coetzee vever saman si verd gjennom personlege erfaringar og geografiske tilhaldsstader, medan AMs tekstuvers flettar saman ulike appropriasjonar som indirekte og tematisk knyter seg til kvarandre.

---

<sup>14</sup> Sjå Coetzee i norsk omsetjing: *Ungdom* frå 2002, s. 64.28

Desse tekstane er ikkje direkte politiske eller berarar av synspunkt, noko fleire av meldarane har vore inne på. Men dei hevdar at dikting skaper «hemmeligheter som det kan reflekteres over», dei skildrar «spenningen som produseres i skapelsesøyeblikket» og kjempar med det forfattaren «ikke kan si. På annen måte» (Mortensen, 2014, s. 33 og s. 80). Ein kan tolke dette som ein indikasjon på at diktet skal romme «det uutsigelige». Men boka sitt mangfald teke i betrakting så er det tydeleg at boka «diskuterer med seg selv», som Kampevold Larsen påpeikte i si melding av den (Larsen, 2014, s. 81). Eg er einig med Hoem som skreiv i si melding av boka at dette er «en litteratur som trives best i det rommet som oppstår mellom ulike synsvinkler» (Hoem, 2014). Den set opp speglar for lesaren og fikserer henne ikkje i bestemde tekstparti. I sin bruk av fragmenterte heile trekker AM vekslar på metodikken i Benjamins *Passegen-Werk* og let lesaren gå som ein flanør frå tekstbrokk til tekstbrokk. Boka er meinte å vere ufullstendig; den er ein katalog med eit avgrensa utval oppslagsord, men med akkumulativt potensielle forbindingslinjer som må trekkjast av ein aktiv lesar. Trådane mellom løyndommens poetikk hjå gaupa/Thomsen og flukta frå personlegdommen og dei underkommuniserte erfaringane i pandaens/Coetzees poesisyn, med dens påfølgjande novellesamandrag, og vidare til det betydingsfulle i det grevlingen/Bloch ikkje riktig maktar å feste ord til, «det en skulle til å si, men som så forsvant» er noko lesaren blir invitert til å trekkje. Og i denne måten å skrive på, ein slags interaktiv dialog mellom forfattaren, dei approprierte tekstane og lesaren, ligg det hjå AM ein implisitt oppfordring til å utnytte sanseapparatet sitt slik at ein kan oppleve før-refleksive estetiske erfaringar tilsvarande harens. Tekstane krev at lesaren stoppar opp og lyttar, ser, sansar. Dei gåtefulle augneblinkane har sin motsetning i skildringane av eit samfunn der folk har mista grepet på tida og historia, noko som kan lesast ut gjennom den andre gjennomgåande linja i boka, parallelle til poetikkens linje frå Thomsen, Bloch osb.; dei kritiske røystene til Georg Johannesen og Christopher Lasch.

## 4.8 «Uten fortid og fremtid» - Dyrskritikk av historieløysa

I *Skuespillsamfunnet* skriv Debord kva som kjenneteiknar det moderne kunstspråkets fragmenterte form. Han beskrev i tese 187 «den moderne oppløsningen av all kunst, av kunstens formelle kjennetegn» som eit uttrykk for at kommunikasjonens språk har gått tapt (Debord, 2009, s. 135). Likevel meinte han

at et felles språk må gjenfinnes – ikke lenger i den ensidige konklusjonen, som før kunstens vedkommende i det historiske samfunnet alltid kom for sent, som uten noen virkelig dialog snakket til andre om det som var blitt erfart og tillot denne mangelen på liv – men at det må gjenfinnes i den praksisen som samler den direkte handlingen og dens språk i seg (Debord, 2009, s. 136).

På liknande måte ville Kosuth bryte med den tradisjonelle kunstens føresetning om at det berre er eitt utgangspunkt for framstillingsformer i kunsten, at «art's 'language' remained the same, but it was saying new things» sidan konseptkunsten «made conceivable the realization that it was possible to 'speak another language' and still make sense in art» (Kosuth, 1969). Dette andre språket kom særleg til uttrykk gjennom readymades, som medførte ein kunsthistorisk overgang. Fokus skifta frå kunstens utsjånad til dens evne til å setje ting på omgrep, skreiv Kosuth: «Ready-made, art changed its focus from the form of the language to what was being said. Which means that it changed the nature of art from a question of morphology to a question of function» (Kosuth, 1969). Og med dette perspektivskiftet må tilskodaren aktivisere seg og reflektere over snarare enn å betrakte kunsten.

Dette er eit aspekt som blir avspeglia i AMs dyretekstar; kommunikasjonen er ikkje fråverande, men den skjer gjennom løyndommar, små vink og ufullstendige og umarkerte appropriasjoner. Den forsøker dermed å inngå i «dialogens fellesskap og leken med tiden, som har blitt representert av det poetisk-kunstneriske verket», som det heiter i *Skuespillsamfunnets* 187. tese (Debord, 1967, s. 136, kursivar i original). For Debord og dei andre situasjonistane var målet å bryte med det samfunnsmessige skodespelets konstante iscenesetjing av seg sjølv som det som blir betrakta, og som gjer

mennesket til den passive tilskodaren. Sagt på ein annan måte: det som «unndrar seg menneskenes virksomhet og muligheten for å ta verket opp til fornyet overveielse og korrigere det» (Debord, 1967, s. 12).

Tekstane der AM mest tydeleg rettar ein kritikk mot fenomen i samtidskulturen er i appropriasjonane av Lasch og Johannesen. Eg har alt sett på «Blekkspruten og bekjennelse» og vist korleis avsnitt frå ein klassisk studie av narsissisme i ein ny kontekst verkar særer relevant for tendensar i samtidslitteraturen. I forlenginga av dette er det nyttig å sjå på ein av *Dyr sine Johannesen-appropriasjonar*, «Flodhesten og forventning». Den inneholder eit sitat av Kjell Heggelund i «En samtale om modernistisk lyrikk» frå Johannesens bok *Om den norske tenkemåten*. I teksten diskuterer Heggelund og Johannesen modernistiske uttrykksformer og lesarreaksjonar på si samtid poesi på 1970-talet. AM har i sin versjon henta ut eit avsnitt der forventinga til at dikt skal ha symbolsk innhald blir teke opp:

Flodhesten venter at diktningen skal ha et betydningssinnhold som skal kunne destilleres ut av «bildene». Det vil si at ordene som anvendes i diktet alltid har en slags gjenpart: Dikteren snakker om havet, men flodhesten forstår jo raskt at det er evigheten dikteren mener. På den måten opplever flodhesten en «dikterpersonlighet» i verket. Dikteren utsier noe om sin spesielle situasjon (ofte om sin isolerte situasjon), om sin kjærlighet eller sin sorg og så videre (Mortensen, 2014, s. 29).<sup>15</sup>

Denne beskrivinga av det bakstreverske, isolerte romantiske geniet er som henta ut frå teoritekstane om konseptuell poesi. Kjensler og personlege erfaringar skulle uttrykkjast gjennom metaforar og sentrallyriske tema som æva og kjærleiken. Teksten avsluttar slik: «Flodhesten vil i alle fall ikke konfronteres med sin tid.» AM kritiserer her, via Georg Johannesen og Kjell Heggelund, flukta inn i det symbolske og individualpsykologiske som går ut over evna til konfrontasjonar med andre aspekt av tilverret, så som tida ein lever i. Det er eit premiss for appropriasjonsbasert konseptuell poesi at språk i funnen tekst er rikt nok til å vere ekspressivt, sjølv om dette får ei litt

---

<sup>15</sup> Sjå Kjell Heggelund sitert i Georg Johannesens bok *Om den norske tenkemåten* frå 1975, side 291.

anna form hjå AM enn hjå t.d. Goldsmith. Omflytting av tekst erstattar på mange måtar diktning av fortolkingskrevjande av biletet. AMs intertekstualitet minner lesaren likevel om nytten av nærlesinga. Gjennom boka viser han fleire døme på korleis litteraturen i motsetning til flodhestens ønsker kan «konfronteres med sin tid» (Mortensen, 2014, s. 29). Det ser ein til dømes ved at «Blekkspruten og bekjennelse» har sin klangbotn i ein annan Lasch-appropriasjon, teksten «Fasanen og fortid».

«Fasanen og fortid» er ein tekst der eit av dei skjønlitterære mottoa frå Lasch si bok blir vevd saman med sakprosaen hans, slik at første avsnitt er ført i pennen av den amerikanske skjønnlitterære forfattaren Donald Barthelme, medan resten av teksten er formulert av Lasch. På denne måten opnar teksten til AM med eit elegant og lettlest språk som summerer opp det meir polemiske innhaldet i resten av teksten på ein fortetta måte. Barthelme-appropriasjonen går slik:

Fasanen er uten fortid og fremtid, født på ny hvert eneste øyeblikk. Øyeblikkene er punkter som utgjør en linje, men det viktige er øyeblikket, ikke linjen. Fasanen har for så vidt ingen historie. Ikke noe følger av det som har gått forut. Den blir stadig overrasket. Den kan ikke forutsi sin egen reaksjon på begivenheter. Den blir alltid overrumplet av begivenhetene. Den omgir seg med en atmosfære av andpusten fortumlethet. (Mortensen, 2014, s. 26).

Avsnittet over skildrar eit historielauast individ som, på grunn av sin manglande vilje til å lære av fortida ikkje er robust nok til å møte framtida. Fasanen «blir alltid overrasket» og «ergrer seg over alle som trekker fortiden inn i alvorlige diskusjoner om aktuelle problemer». AMs bruk av Barthelmes velformulerte og lettleste stil er eitt av grepene som gjer denne teksten kunstla, og som løftar stilen til Lasch og den meir prosaiske påfølgjande drøftinga av «fasanen» inn i kortprosaens magiske verd.

Opprørsstrategien – détournementet – til situasjonistane mot det rådande skodespelet skulle vere «totalitetskritikk og historisk kritikk», som det står i tese 204 (Debord, 1967, s. 146). Litt seinare, i tese 208, les ein om ein målretta bruk av prefabrikkert materiale som skulle hente fram «den gamle kjernen av sannhet [fordreiningen] bringer med seg» (Debord, 1967, s. 148). Det er ved hjelp av særleg desse aspekta ved Debords teori eg les

AMs appropriasjonar av Johannesen og Lasch sine kritiske tekstar og deira plassering i bok som i form og innhald er avantgardistisk. For fasanen er eit anna aspekt ved dei samtids-tendensane AM i en annan tekst har beskrive gjennom blekkspruten. Det er det moderne menneskets forhold til tid og historie, og dermed til sitt eige liv og si eiga samtid, som blir drøfta. «I et fasansk samfunn» skriv AM, «avslører den kulturelle nedvurderingen av fortiden ikke bare fattigdommen i de herskende ideologier, som har mistet grepet om virkeligheten og oppgitt forsøket på å mestre den, men fattigdommen i fasanens indre liv» (Mortensen, 2014, s. 26). Dette er altså ikkje berre ein historisk og politisk tilstand, men òg noko som har innverknad på enkeltindividets forhold til si eiga fortid, jf. blekkspruten som ikkje vil nyordne sine opplevingar men «nedtegne dem tilsynelatende ufordøyd» (Mortensen, 2014, s. 19). «Fasanens tenkemåte» skriv AM – eit ord han nyttar om temaet i heile boka, «belysning av nyere norsk tenkemåte» – «avviser alle de innsikter eller verdier man kan vinne gjennom personlig erfaring, for slike erfaringer ligger alltid i fortiden og dermed på nostalgiens enemerker.» Dette tolkar eg som eit nytt spark til bekjennelseslitteraturen, som ikkje lenger rettar seg mot «leserens forståelsesevne, men til lesers vellystige nysgjerrighet hva gjelder andres privatliv» (Mortensen, 2014, s. 19). AMs tilsvær mot denne historieløysa og narsissismen er å delta i diskursar ved hjelp av det store tilfanget av tekstar som er tilgjengeleg i vår tid, særleg gjennom internett, og rette skytset inn mot dei aspekta av samtidskulturen som kritikken i gamle tekstar – sett inn i ein ny kontekst – råkar.

Medvitet om fortida – til individet og til historia generelt – er noko som får ein meir poetologisk tilnærming i Thomsen-appropriasjonen «Toppmeisen og tradisjon». Der møter vi ein fugl som skriv dikt. «[T]ekstene representerer både en forskjell og en likhet i forhold til det som hittil er skrevet, og da mener toppmeisen på én gang sine tidligere verker og tradisjonen i sin alminnelighet» (Mortensen, 2014, s. 80). Toppmeisen hevdar at all dikting vil måtte relatere seg til tradisjonen utan verken «fullstendig å gjenskrive eller helt å overskride tradisjonen» (Mortensen, 2014, s. 80). På denne måten er både forsøka til «den tradisjonelle toppmeisen» om å gjenninfri tradisjonens spenning, samt avantgardens «hete drøm» om å «legge bak seg tradisjonen i ett eneste byks» feislått. «Bare ved at toppmeisen forholder seg til tradisjonen kan den overskrides, og bare ved å overskride tradisjonen blir toppmeisen en del av den» (Mortensen, 2014, s. 80). I dette les eg òg ut noko av AMs eigen strategi i bruken av funnen tekst. AM relaterer seg, som

toppmeisen, til tradisjonen – som AM skriv: «og da mener toppmeisen på én gang sine tidligere verker og tradisjonen i sin alminnelighet» – ved å bruke Thomsen-essaya så aktivt. Men samtidig overskrid han den ved å ta i bruk ein radikalt approprierande strategi. Konseptuelle grep blir brukt på tekstar som uttrykkjer Thomsens meir tradisjonelle poesisyn. Slik går dei nye strategiane frå Goldsmith inn i ein intellektuell diskurs som i større grad enn amerikanarens stunt og performancar skriv seg inn i ein meir teoretisk europeisk avantgarde-tradisjon med slektskap til situasjonistane. Også Debord vektlegg spora frå tradisjonen i den aktuelle kritikken når han i tese 206 skriv om «bevegelsens teoretiske bevissthet, hvori selve sporet etter bevegelsen må være til stede» (Debord, 2009, s. 147). Kritikken av det manglende historiske medvitet strekkjer seg som ei linje gjennom AMs bok, og gjeld som eg har vist ikkje berre litteraturen, men òg tenkemåten i samfunnet generelt. AMs maksimer beveger seg mot det Debord skriv i tese 211 om «motsigelsens språk» der kulturkritikken er einskapleg «[f]or så vidt som den behersker hele kulturen – kunnskapen så vel som poesien» (Debord 1967, s. 149).

## 5 Konklusjon: AMs appropriasjonar – ein forfattarskap i utforming

Føremålet med denne oppgåva har vore å finne eit teoretisk fundament for AMs tekstar på bakgrunn av at dei frå debuten av har vorte framstilte som konseptuelle. Eg har sett nærmare på tre av bøkene hans og undersøkt i kva grad omgrepet er nyttig. Dette er òg noko som har vorte drøfta av kritikarane som har skrive om bøkene. Knut Hoem er ein av dei som har stilt spørsmål ved kva som er konseptuelt i tekstane til AM, om det er at ideen bak er viktigare enn sjølve handverket, og om tekstane diskuterer seg sjølve som kunstverk. Konseptualisme er eit sekkeomgrep med mange forgreiningar som strekkjer seg tilbake til modernismens tidlege fase. Difor har eg avgrensa tematikken noko ved å fokusere på eit viktig grep i fleire av AMs bøker, nemleg appropriasjonen. I forlenginga av dette har eg søkt svar på problemformuleringa som handlar om i kva grad verka hans er skrivne ved hjelp av denne metoden.

Eg har valt å særleg leggje vekt på Kenneth Goldsmiths teoriar i oppgåva mi, sidan han har samla mange element i ein ny type konseptuell poetikk for skjønnlitterær skriving etter internett. Verka hans har vore eit godt utgangspunkt for å svare på spørsmål som melder seg i møte med AMs tekstar. Andre teoretikarar eg byggjer på er Marjorie Perloff, Joseph Kosuth og Guy Debord, i tillegg til skandinaviske perspektiv på konseptuell skriving. I arbeidet med *Dyr* har eg ved sidan av dei ovanfor nemnde nytta meg av Marit Grøtta sine teoriar om kortprosa-sjangeren.

Frå tidleg av i AMs forfattarskap har bøkene innehalde sampling og appropriasjon. I *Roman* frå 2010 og *The Collected Jokes of Slavoj Žižek* er metoden openlys, men utan at den har framstått som ein generell metode for AM. Andre stader er bruken av funnen tekst meir sporadisk, så som i *aaliyah*. For å finne svar på problemstillinga mi om appropriasjonsteknikken gradvis har vorte vanlegare i AMs tekstar har eg sett på dikta i *aaliyah* og 27 519 samt korttekstane i *Dyr*.

## 5.1 «hvilket konsept» – *aaliyah* og vekslinga mellom pop-lyrismen og det ironiserande konseptet

Innleiinga til denne tredelte analysen var lesinga mi av diktboka *aaliyah*. Dette er ei bok som frå og med biletet av Bas Jan Ader på omslaget gir nokre tvitydige hint om sin natur. På framsida og baksida er det nemleg eit biletet frå Aders konseptuelle kunstverk *In Search of the Miraculous*. Utgangspunktet mitt for å undersøkje denne boka var oppdaginga av fleire slike liknande hint inne i boka: referansar til Sol LeWitt dukka opp ein stad, i andre dikt var det tydeleg at teksten var funnen, og skiven etter visse prinsipp, og ikkje minst fann eg nokre gjennomgåande motiv – båtar, hav og strender – som hinta til omslaget og tittelen. Ofte handla dikta om kjærleik, og som appropriasjonar der kvaliteten blir målt i forfattarens evne til å velje ut stoff, var desse av høgare kvalitet enn dikta som er sjølvformulerte. Dei sjølvformulerte dikta kjem til kort vurdert ut frå meir tradisjonelle verkemiddel, så som metafor bruk og fortetting, og er mindre vellukka som lyriske undersøkingar av ein gjennomgåande tematikk: internett, sosiale media og liknande. Boka er likevel ikkje gjennomført konseptuell med tanke på at mange av dikta er sjølvformulerte og skrive utan nokon prosedyrebaseret metode. Ironiseringa over både internett-teknologi og konseptkunst understrekar dette. Diktet «sentences on conceptual art (after ronan keating)» hentar tittelen sin frå LeWitts manifest for ein kunst basert på systematiske prosedyrar der «all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair» (LeWitt, 1967). Metodikken i diktet minner derimot meir om den mekanisk trykte popkunsten til Warhol, fordi AM utan andre inngrep nummererer tekstlinjer frå popsongaren Ronan Keatings hit «When You Say Nothing At All» i teksten (Mortensen, 2011, s. 67).

Tittelen på boka har ein liknande effekt som LeWitt-Keating-diktet. Den viser til r&b-stjerna Aaliyah som – i likskap med Ader – døydde ung og etterlet seg ein legendarisk status. Men Aaliyah lagde ein musikkvideo til ein popsong der lettikledde damer dansa på dekket til ein yacht på Bahamas-kysten, medan Ader i sitt verk tok med seg Hegels *Åndens fenomenologi* og segla i døden over Atlanterhavet, og døydde dermed for kunsten sin. Samanstillinga av høg- og populærkultur skaper ein ambivalens til det høgkulturelle

som kan virke uforpliktande. Det inntrykket festar seg når ein ser omslaget i samanheng med at AM i avgrensa grad nyttar seg av ein konseptuell skrivemåte elles i boka.

Det som vart tydeleg gjennom *aaliyah*-lesinga mi var at dei spreidde referansane til konseptkunst var karakteristisk for boka som heilskap. Nokon aktiv dialog mellom AM og Ader eller LeWitt finn ikkje stad, kunstnarnamna og referansane fungerer heller som element i konstellasjonar av høgt og lågt, ofte med ein komisk effekt. Eit døme på dette er diktet «*utkast\_til\_siste\_stipendsøknad\_ever.doc*» der Aders *In Search of the Miraculous* blir redusert til eit økonomisk behov for midlar til å gjennomføre verket på den lite kontemplative farkosten vass-scooter. I Aders original var det ei seglbåtferd som vart gjennomført. Undersøkinga mi har òg vist er at appropriasjonsgrepet er til stades, og at konseptuelle referansar skaper ein viss fortolkingshorisont, men at grepet er lite utvikla. Mange av dikta er sjølvformulerte og består av uttrykk frå eit følande subjekt, noko som står i kontrast til konseptualismens nedtoning av individualpsykologien og det emosjonelle framfor intellektuell språkleg utforsking. Desse tekstane er heller ikkje skrivne med formelle avgrensingar, og kan difor ikkje plasserast i kategorien konseptuell litteratur.

## 5.2 «cage etter cage» – populærkulturell konseptualisme i 27 519

Den neste AM-boka i analysen min, som òg var hans neste diktbok etter *aaliyah*, har blitt beskriven som «stilsikker, smart og tankevekkende» (Bekeng, 2013). Den ernaknare i uttrykket enn den førre, og inngir ei kjensle av å halde meir informasjon tilbake. Det er altså ved første augnekast ting som tyder på at AM har skrive ei litt anna type bok denne gongen, ei diktsamling der funnen tekst og system i større grad er teke i bruk enn i *aaliyah*, som rett nok òg hadde ei systematisk oppbygging i form av sine alfabetiserte, men til tider arbitraire dikt-titlar. Men for å få svar på om dette var tilfelle måtte eg sjå nærmare på dei enkelte dikta.

Noko av det første eg la merke til var at forfattaren i nokre av dikta namngav enkelte av sine forgjengrar i den konseptuelle poesien og kunsten, så som John Cage, Robert Rauschenberg og Lawrence Weiner. I dei samanhengane Cage og Weiner blir nemnt

dreier det seg om ordspel og namnelikskapar, t.d. mellom John og Nicolas Cage eller Martin Lawrence og Lawrence Weiner. Her fører samanblandinga av populær- og høgkultur – skodespelar-kjendisane Nicolas Cage og Martin Lawrence er openbart sterke kontrastar til dei to konseptualistane – til potensiell perspektivutviding hjå lesaren. AMs redaktør og ein av hans kritikarar hevdar at dette viser kor ustabile skilje det er mellom ulike sektorar av kulturen i vår tid, høgt og lågt eksisterer side om side og er ofte berre åtskilt av usynlege veggar. I ei slik tolking blir AMs dikt som raske flanørar som vandrar mellom namn, fenomen, kunstverk og medieoppslag, og diktet er sjølve rørsla mellom fenomen, ikkje fenomena i seg sjølv, som i det vesle diktet «young timeline» der AM sorterer nokre fornamn, som ved nærmare undersøking viser seg å høyre til ulike artistar med etternamnet Young, etter alder: «la monte / neil / malcom / angus / will» (Mortensen, 2013, s. 10). Som kritikaren Johanne Nordby Wernø skriv: «We're moving back and forth between remarkable contexts, in a remarkable pace, without notifying the transitions. Film, art, literature, R. Kelly, R. Rauschenberg, Sally Mann, Thomas Mann» (Wernø, 2013).

Eg meiner likevel at dikta tydelegare skriv seg inn i tradisjonen frå Walter Benjamin når dei gjev att lengre tekstar frå den uuttømmelege internett-kulturen, enn når samankoplinga av namn er hovudgrepets. I bruken av fragmenterte heile blir konsept-litteraturens evne til å handtere store mengder informasjon utforska. Slike tekstar er det ein del av i boka, fleire enn i *aaliyah*. Nokre gonger er det kortare fraser AM hentar inn i dikta sine. Han har til dømes eit par dikt der linjer frå popsongar minimalt redigerte i linjedelinga står som eigne dikt. Andre gonger hentar han heile songtekstar og set dei inn som dikt. Då legg han til eit ja-nei-alternativ etter kvar linje, for å få lesaren til å tenkje over teksten på nytt. Han har valt tekstar som skildrar hypotetiske situasjonar: «if i were a boy», «wouldn't it be nice if we were older» etc. Når songane står oppførte som spørjeskjema innbyr svaralternativa ikkje berre til å tenkje over innhaldet i kvar linje, men òg til å stille spørsmål ved poesiens natur: Er popsong-lyrikk poesi? Er Melua-appropriasjonen poesi og ikkje Beyoncé-appropriasjonen fem sider lengre bak? Kva skil dei to? Kva forventningar finst det for poesien? Korleis påverkar internett forventningane? AM har med desse appropriasjonane teke på seg oppgåva å søke opp og sortere i tekstar i staden for å dikte dei, og i forlenginga av dette å skape refleksjon omkring poesiens natur.

I nokre av tilfella går appropriasjonane over i å behandle språk meir som materiale enn som meiningsberar – ordlyd blir sett over innhald – og radikaliserer dermed nokre av den konseptuelle poesiens forløparar i modernismen så som Gertrude Stein, som òg arbeidde med repetisjonar, ordlyd og meaning. Døme på dette er dei repeterande dikta der sitat frå film og popmusikk blir sett opp som vers, og der det referensielle i kraft av sine repetisjonar nærmar seg eit tomrom. Andre gonger er det sòkeord og ulike former for flyktig arkivering på internett, representert ved bl.a Wikipedia, som tematiserer det flytande infratynne tekstomgrepene i ein digital tidsalder. Denne sensitiviteten for korleis språk i bruk ved hjelp av små forskyvingar kan endre meaning, blir summert i appropriasjonen av Robert Barry-verket *This work has been and continues to be refined since 1969* bak i boka. Teksten er sett opp både som eit dikt på ein av dei siste sidene, og som del av baksideteksten. Her nærmar AM seg på paradoksal vis og med stadig større presisjon, det som ikkje kan presiserast, det abstrakte.

Barry har beskrive kunsten sin som ei tilnærming til det som er ikkje-sanseleg, usynleg, men likevel mogleg å erfare. Han nyttar termar som «mystisk persepsjon» og «det uendelege som strøymer inn». Han hevdar at han gjennom kunsten sin «got involved with things intangible and immeasurable, physical, yet metaphysical in their effect» (Barry i Meyer, 1969). Og det han beskriv då er eigentleg nokre vesentlege moment i konseptuell skriving: det å bli klar over noko, å oppnå erkjenning gjennom indirekte verkemiddel. Tradisjonelt sett ikkje-litterære tekstar som popsongar og Wikipedia-tekstar får plass i AMs dikt, ikkje nødvendigvis fordi dei er så fint skrivne, men ikkje fordi dei er därlege heller. Desse tekstane trekker merksemda vår, som faktadelen av baksideteksten antyder, like mykje mot kva slags tekstuttrykk som finst i det usynlege rommet av nettverk i kulturen – via bl.a. radiostasjonar, Spotify-spelelister og sosiale media – og kva som skjer når desse får plass i den smale sjangeren som diktboka er. John Cage sa at musikk finst overalt rundt oss viss vi berre har øyrer til å høre den med (Cage i Toop, 2000, s. 143). Goldsmith vidareutviklar dette: «poetry is all around us, if only we had the eyes to see it and the ears to hear it» (Goldsmith, 2011, s. 53). Dikta til AM provoserer, er «enkle» for å overskride våre kategoriar for «enkelt» og «vanskeleg», og vil dermed få lesaren til å tenkje over noko på nytt. «Enkel er det nye vanskelig», skriv AM i ein av sine tesar om kvalitet (Mortensen, 2015). Det er òg difor AM utgir så

ulike bøker, slik eg tolkar det, for denne typen litteratur kan ikkje gjenta seg utan å miste sin effekt, den må stadig utforske nye område. Barry-appropriasjonen er i slekt med Marcel Duchamps omgrep «infratynn» og peikar fram mot neste bok i analysen min, *Dyr*. Neologismen infratynn er eit adjektiv utvikla av Duchamp for å sirkle inn fenomen han ønskjer å framvise i kunsten sin. Desse kan ikkje omtalast direkte, ein kan berre gje døme på dei. Arkivaren Caitlin Murray beskriv omgrepet som «a form of difference, one that simultaneously destabilizes and generates» (Murray, 2013).

### 5.3 Appropriasjonane blir fleire: *Dyr*

Minst 17 av dei 64 tekstane i *Dyr* – kanskje alle, det vil framtidig forsking kunne avdekke – samt for- og etterordet er appropriasjonar frå bøker av andre forfattarar. Hypotesen mi om at bruken av readymades, eller appropriasjonar, har vorte viktigare er altså stadfesta. Kva effekt har så dette grepet? Blant appropriasjonane i *Dyr* er mange henta frå essaysamlinga *En dans på gloser* av Søren Ulrik Thomsen, og teiknar opp ei av hovudlinjene i boka – den som handlar om estetikk. Utdraga frå Thomsens tekstar dreier seg om poesiens og kunstens natur, og kan ved første augnekast sjå ut som diametrale motsetningar til AMs konseptuelle prosjekt. Til det meiner eg ein kan seie at AM stadig utviklar seg, men at det òg finst ein kontinuitet i verka hans. Når han approprierer utdrag fra Thomsen fokuserer han på stader der språket står på grensa mellom det opne og det sedimenterte – den bestemte meininga og det mangetydige. Som eg har vist er dette noko konseptuell litteratur og kunst tematiserer, og AM arbeidde med språkets fleirtydigheit òg i 27 519. Hans metode i *Dyr* er å rette fokuset på språket og bruken av det, ikkje ved å skrive dikt som svarar til Thomsens poesi, men ved å setje poetikken hans inn i ein ny samanheng. Dei to forfattarane møtest i si vektlegging av spelet mellom form og stoff, det gåtefulle og det openbare. For AM er likevel det ubestemte viktigare; rørsla som genererer og differensierer. I lesinga mi av *Dyr* har eg argumentert for at dette føregår innanfor ei forståingsramme av tekst som infratynn.

Boka diskuterer med seg sjølv, har det blitt hevda (Larsen, 2014). Dette er eg einig i, for det blir framvist «eksempler og moteksempler» som får fram at røynda er meir samansett enn ein kanskje trur. Og for å leggje merke til det ein lett overser hentar

forfattaren utdrag frå tekstparti av bl.a. Ernst Bloch, Siri Hustvedt og J. M. Coetzee. Desse utdraga uttrykkjer finmaska nyansar om medvit, sansing og kommunikasjon – noko som kan summerast opp i omgrepet persepsjon (sanseoppfatting). Robert Barry beskriv ein tankegang som minner om den som kjem til syne i *Dyr* når han ein stad spør om konseptualismens estetiske tilnærming tyder at «the act of perception per se might constitute the art?» Han svarer samtidig på sitt eige spørsmål: «No, you cannot get away so easily, I am using art to draw attention to something» (Barry i Meyer, 1969). Kva meiner Barry med dette? Ein kan kanskje samanlikne utsegnet med infratynn-omgrepet, og det handlar om å sanse og oppfatte at det skal veldig lite til for å endre meiningsa til språk og teikn. I *Dyr* får ein appropriasjon av eit av Duchamps døme på infratynn avslutte heile boka, noko som signaliserer at omgrepet er viktig: «Villsvinet ønsker en kunst som varmen fra et togsete som nettopp er blitt ledig» (Mortensen, 2014, s. 95). På bakgrunn av dette er det nærliggjande å tolke mange av situasjonane som blir beskrivne i boka som andre døme på infratynn. Ambivalansen i avslutninga på Coetzees appropriasjonen «Pandaen og prosa» kan illustrere dette. Den handlar om ei pandahoe som skriv ei handlingsfattig novelle om den utru maken sin. Når novella er ferdig vil ho ikkje vise det til nokon, «unntatt kanskje til modellen for den navnløse hannen». Ambivalansen ligg i tanken på at sidan ho har mista kontakten med han vil han ikkje «kjenne seg igjen, uansett.» Men så føyer ho til, «ikke uten å bli satt på sporet.» Det infratynne ligg her i frasen «å bli satt på sporet». Det som knyter teksten til det infratynne er følgjande biletet: «Prosa er som en blank, stille vannflate man kan krysse rundt på som man lyster, og lage mønstre i». Striper i vatn går fort vekk, og er på den måten eit godt døme på infratynn, og eit biletet på det som gjer at ein kan «bli satt på sporet» av å kjenne seg igjen i andre folk sin oppfatning av ein sjølv, som igjen vil måtte korrigerast. Det infratynne endrar og produserer ny meining.

Hjå AM finst det òg ein implisitt kritikk av det som hindrar oss i å fange opp slike små signal frå våre medmenneske og mindre endringar i verda omkring oss. Det kjem til syne i den andre linja som går gjennom appropriasjonane: det samfunnskritiske aspektet. Andre bøker som har danna utgangspunkt for fleire av dyretekstane til AM er Georg Johannesens *Om den norske tenkemåten* og Christopher Laschs *Den narsissistiske kultur*. Ein viss tematikk utpeikar seg i desse tekstane, dei sirklar rundt det sjølvopptekne og framandgjorte moderne menneskets forhold til si eiga samtid og til historia. Det er på

denne måten boka viser slektskap med situasjonistane, som òg sette funne materiale inn i nye kontekstar og nytta det i ein kritisk samanheng, meir kritisk enn konseptualismens ofte meir språkleg-estetiske tekstomarbeiding.

AM ønskjer å forstyrre den passive tilskodarrolla til det moderne mennesket og aktivisere språket på nytt. Når AM let boka avslutte med eit etterord som er ein appropriasjon av Claes Oldenburgs *I'm For An Art*, vitnar dette, gjennom tekstens eksperimenterande form som tykkjест å omfamne alt, om ei leiken Oskeladden-haldning til tekst og literatur – «ta i bruk det du finn» ser AM ut til å seie. Dette inntrykket kan ein sitte igjen med uavhengig av kjennskapen til førelegget, noko både mine og enkelte av kritikarane sine reaksjonar til etterordet viser – det var først seint i skriveprosessene eg oppdagde at det energiske etterordet var henta frå Oldenburg. *Dyr* sitt forord blir ein parallel til etterordet. Forordet er henta frå Rune Lykkebergs bok om moderne demokrati, *Alle har ret*. Boka er på den måten ramma inn av tekstuddrag som vektlegg demokratisering. *I'm For An Art* er ein leiken manifest-liknande ode «to the possibilities of using anything in one's surroundings (mostly urban)» (Oldenburg, 2013). Han ville gjere kunsten meir tilgjengeleg, og i AMs vidareføring handlar det like mykje om litteraturen. Dette er òg ei aktivering av tekstar som finst – i staden for la dei vere innestengt i akademia og private bokhyller tek AM del i dei, leikar med dei, omformar dei og aktiviserer lesaren. I *Dyr* bruker AM tekstar han finn i sine høgkulturelle omgjevnader og spreier dei omkring seg som kort og lettare tilgjengeleg prosa. Men han løftar fram parti der han finn små nyansar som gir døme på infratynn. Ein oppdagar kva som ligg i desse nyansane ved å vere merksam, ta seg tid og prøve å forstå dei. Blekkspruten – som representerer Karl Ove Knausgård – utfører ein meir spektakulær strategi og «henvender seg ikke lenger til leserens forståelsesevne, men til leserens vellystige nysgjerrighet hva gjelder andres privatliv». Han reduserer litteraturen til «den rene selvavsløring» og får ein détournert kritikk retta mot seg i AMs bok. Flodhesten vil «ikke konfronteres med sin tid», men «projisere en lidende dikter» inn i poesien ved at «ordene som anvendes i diktet alltid har en slags gjenpart: Dikteren snakker om havet, men flodhesten forstår jo raskt at det er evigheten dikteren mener» (Mortensen, 2014, s. 29). I ein appropriasjon av Lasch står det om «fattigdommen i de herskende ideologier, som har mistet grepet om virkeligheten og oppgitt forsøket på å mestre den» (Mortensen, 2014, s. 26). Som eg har vist i denne oppgåva står konseptuell litteratur i

opposisjon til ein eg-lyrikk full av ord som skal ha ein biletleg gjenpart. I AMs dyretekstar er ikkje språket brukt som symbols sjølv-utrykking, men medvitne inautentiske lånte fragment der innhaldet får tale for seg sjølv, uavhengig av avsendar og med ei ny mening i form av nye kontekstar. Måten AM får grep om røynda på er, som fuglen i Thomsen-appropriasjonen «Toppmeisen og tradisjon», ved å relatere seg til tradisjonen, og ikkje bli historielaus som fasanen og livsfjern som flohesten.

## Litteraturliste

### Bøker

- Barthes, R. (1977) *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.
- Beckett, S. (1953) *Watt*. New York: Grove.
- Cage, J. (1961) *Silence: Lectures And Writings*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Debord, G. (2009) *Skuespillsamfunnet*. [1967] Bergen/Oslo: Gasspedal/News From NowHere.
- Deleuze, G. og Guattari, F. (1987) *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Foucault, M. (1998) *Aesthetics, Method, and Epistemology Volume 2*. New York: The New Press.
- Goldsmith, K. (2011) *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press.
- Grøtta, M. (2009) *Litterære bagateller: introduksjon til litteraturens korttekster*. Oslo: Cappelen Akademisk.
- Gulliksen, G. (1996) *Virkelighet og andre essays*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Horn, M. (2015) *Postmodern Plagiarisms: Cultural Agenda and Aesthetic Strategies of Appropriation in US-American Literature (1970-2010)*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Mortensen, A. (2011) *aaliyah*. Oslo: Flamme Forlag.
- Mortensen, A. (2013) *27 519 tegn med mellomrom*. Oslo: Flamme Forlag.
- Mortensen, A. (2014) *Dyr jeg har møtt*. Oslo: Flamme Forlag.
- Perloff, M. (2010) *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. University Of Chicago Press.
- Prytz, Ø. (2013) *Litteratur i digitale omgivelser: en forstudie*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Prytz, Ø. (2016) *Litteratur i en digital tid*. Oslo: Scandinavian Academic Press C/O Spartacus Forlag AS.
- Stein, G. (2010) *Stanzas in Meditation*. New Haven og London: Yale University Press.
- Toop, D. (2000) *Ocean of Sound, Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound, and Imaginary Worlds*. London: Serpent's Tail.
- Ulven, T. (1991) *Fortæring*. Oslo: Gyldendal.
- Warhol, A. (1968) *a: A Novel*. New York: Grove.

## Kapittel i redigerte bøker

- Jakobsen, J. og Rasmussen, M.B. (2011) Introduksjon. I: Jakobsen, J. og Rasmussen, M.B. red. *Expect Anything Fear Nothing: The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*. København/New York: Nebula/Autonomedia, s. 7-14.
- Dworkin, C. (2011) The Fate of Echo. I: Dworkin, C. og Goldsmith, K. red. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press, s. xxiii-liv.
- Larsen, P.S. (2012) Flerstemmige strategier i 00'ernes lyrik. I: Nielsen, I. og Stegane, I. red. *poesi pm: Modernisme i nordisk lyrikk 5*. Bergen: Alvheim & Eide Akademisk Forlag, s. 15-30.
- Malvik, A.S. og Jul-Larsen, K. (2016) Roman and the mediality of biographical writing I: Paulson, S.J. og Malvik, A.S red. *Literature in Contemporary Media Culture: Technology - Subjectivity- Aesthetics*, s. 105-128.

## Masteroppgåver

- Haugen, K. (2004) *Det här är inte en bok. : A heartbreak work of staggering genius av Dave Eggers, Double game av Sophie Calle og Mølleland av John Erik Riley som konseptuell litteratur* [masteroppgave]. Universitetet i Oslo.
- Steinsmo, M.K. (2016) «Nesten alt kan være en Flamme-bok, nesten ingenting er det»? En litteratursosiologisk undersøkelse av Flamme Forlag [masteroppgave]. Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.

## Artiklar i trykte aviser

- Bekeng, S. (2013) Portrettøren. *Klassekampen*, 25. mai, s. 3, del 2.
- EllefSEN, B. (2014 a) Ålreite dyr. *Morgenbladet*, 16. mai, s 51.
- EllefSEN, B. (2014 b) Marsvinet og munterhet. *Morgenbladet*, 06. juni, side 24, del 1.
- Hjort, V. (2013) Bedrag eller bidrag. *Morgenbladet*,
- Larsen, M.G. (2011) Et uregjerlig hode. *Klassekampen*, 15. oktober, s. 2, del 2.
- Horvei, M. (2014) Estetisk dyrehage. *Klassekampen*, 24. mai, s. 11, del 2.
- Horvei, M. (2015) But is it art? *Klassekampen*, 29. august, s. 3, del 2.

- Klakken, L. (2014) Inn i diktningens vesen. *Klassekampen*, 14. april, s. 24, del 1.
- Mortensen, A. (2014) Vortesvinet og villrede. *Morgenbladet*, 30. mai, s. 26, del 1.
- Økland, I. (2013) Skriver dikt i forbifarten. *Aftenposten*, 16.juni, s. 12, del 2.
- Økland, I. (2014) Forlaget med det rare i. *Aftenposten*, 22. juni, s. 8, del 2.

## Artiklar i trykte tidsskrift

- Amdam, P. (2010 a) Etter fellesskapet. Saabye Christensen, Flamme forlag og ranet av tilhørigheten. *Vinduet*, 64 (3), s. 48-53.
- Amdam, P. (2010 b) To fyrer starter forlag 4 real. *Vinduet*, 64 (4), s. 12-13.
- Haagensen, N. Ø. og Wold, B. (2010) Det inautentiske forleggeri. Å nei: Flamme Forlag er ikke '4 real'. *Vinduet*, 64 (4), s. 10-11.
- Larsen, J.K. (2014) Dyret i teksten. Om Audun Mortensens *Dyr jeg har møtt*. *Vinduet*, 68 (2), s. 81-82
- Myklebust, R. (2005) Fra antikunst til skuespillsamfunn: Om Situasjonistisk internasjonale og vår tid. *Agora*, 12 (4), s. 103-128.
- Stueland, E. (2011) Ny poesi, plastisk offentlighet. *Vagant*, 23 (4), s. 104-111.
- Sæterbakken, S. (2011) Visst stjeler jeg! Jeg stjeler som en ravn!. *Bokvennen*, 23 (3), s. 84-87.

## Nettsider

- Bernstein, C. (2009) *Manifest Aversions, Conceptual Conundrums, & Implausibly Deniable Links* [Internett]. Chicago: The Poetry Foundation. Tilgjengeleg frå: <<https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/detail/69198>>
- Flamme Forlag (u.å.) *Alle forteller meg hvor bra jeg er i tilfelle jeg blir det* [Internett]. Oslo: Flamme Forlag. Tilgjengeleg frå: <<http://shop.flammeforlag.no/products/alle-forteller-meg-hvor-bra-jeg-er>> [Lest 18. august 2016].
- Flamme Forlag (u.å.) *Looking for Love* [Internett]. Oslo: Flamme Forlag. Tilgjengeleg frå: <<http://shop.flammeforlag.no/products/looking-for-love>> [Lest 18. august 2016].
- Flamme Forlag (2016) *Samleren-FAQ* [Internett]. Oslo: Flamme Forlag. Tilgjengeleg frå: <<http://www.flammeforlag.no/blogg/samleren-faq>> [Lest 2. august 2016].

- Goldsmith, K. (2004) *Being Boring* [Internett]. New York: University at Buffalo. Tilgjengeleg frå: <[http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/goldsmith\\_boring.html](http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/goldsmith_boring.html)> [Lest 14. september 2016].
- Goldsmith, K. (2005) *Sentences on Conceptual Writing* [Internett]. Tilgjengeleg frå: <[http://www.ubu.com/papers/kg\\_ol\\_goldsmith.html](http://www.ubu.com/papers/kg_ol_goldsmith.html)> [Lest 19. april 2016].
- Goldsmith, K. (2012) *The New Aesthetic and The New Writing* [Internett]. Chicago: The Poetry Foundation. Tilgjengeleg frå: <<https://www.poetryfoundation.org/harriet/2012/04/the-new-aesthetic-and-the-new-writing/>> [Lest 28. oktober 2016].
- Goldsmith, K. (2014) *Kenneth Goldsmith In Conversation* [Internett]. Tilgjengeleg frå: <[http://monoskop.org/images/4/44/Goldsmith\\_Guevara\\_Kenneth\\_Goldsmith\\_in\\_Conversation.pdf](http://monoskop.org/images/4/44/Goldsmith_Guevara_Kenneth_Goldsmith_in_Conversation.pdf)> [Lest 18. september 2015].
- Goldsmith, K. (2015 a) *I Look to Theory Only When I Realize That Somebody Has Dedicated Their Entire Life to a Question I Have Only Fleetingly Considered* [Internett]. Chicago: The Poetry Foudation. Tilgjengeleg frå: <<https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/detail/70209>> [Lest 05. oktober 2016].
- Goldsmith, K. (2015 b) #PIFR: *Kenneth Goldsmith: The Art of Uncreative Writing* [Internett]. Rotterdam: Poetry International Festival. Tilgjengeleg frå: <[https://www.youtube.com/watch?v=4Q2\\_45qWE8w](https://www.youtube.com/watch?v=4Q2_45qWE8w)> [Lest 19. april 2016].
- Greve, M. (2015) *Det Dag Solstad skriver om fotball kan Audun Mortensen skrive om en appelsin. (Et åpent fanbrev til Audun Mortensen)* [Internett]. Tilgjengeleg frå: <<http://www.pjongmagasin.com/illustrasjon/magnus-greve-5/>> [Lest 20. mars 2016].
- Grøtta, M. (2013) *Kulturhuset Bok 15. juni 2013.* [Internett]. Oslo: NRK. Tilgjengeleg frå: <<https://radio.nrk.no/serie/kulturhuset-bok/MKTR07002413/15-06-2013#t=12m47s>> [Lest 18. november 2016].
- Hoem, K. (2015) *Dikt sendt fra min Iphone.* [Internett]. Oslo: NRK. Tilgjengeleg frå: <<http://www.nrk.no/kultur/bok/aaliyah-1.7674486>> [Lest 12. oktober 2015].
- Kalager, J. (2015) *Nedlatende moro* [Internett]. Oslo: Universitas. Tilgjengeleg frå: <<http://universitas.no/anmeldelser/60832/nedlatende-moro>> [Lest 13. september 2016].
- Kirsebom, K. (2016) *BREAKING NEWS;) Audun Mortensens siste bok var ny kopi*

[Internett]. Oslo: Natt og dag. Tilgjengeleg frå:  
<<http://www.nattogdag.no/2016/02/audun-mortensen-siste-bok-kopi/>> [Lest 28. februar 2016].

Kosuth, J. (u.å.) *Art After Philosophy* [Internett]. UbuWeb. Tilgjengeleg frå:  
<[http://www.ubu.com/papers/kosuth\\_philosophy.html](http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html)> [Lest 05. oktober 2016].

Lans, B. (2008) *The Making of Fin de Copenhague & Mémoirs* [Internett]. Tilgjengeleg frå: <<http://repository.tudelft.nl/islandora/object/uuid%3A210726aa-afba-4096-8bad-be964bc9d2eb?collection=education>> [Lest 15. april 2016].

LeWitt, S. (2011) *Paragraphs On Conceptual Art*. [Internett]. San Francisco: SFAQ. Tilgjengeleg frå: <<http://sfaq.us/2011/11/sol-lewitt-on-conceptual-art-1967/>> [Lest 05. mai 2016].

LeWitt, S. (u.å.) *Sentences on Conceptual Art* [Internett]. Tilgjengeleg frå: <[http://www.ubu.com/papers/lewitt\\_sentences.html](http://www.ubu.com/papers/lewitt_sentences.html)> [Lest 25. august 2016].

Mortensen, A. (2010) *project description for ma in fine art that led to an invitation to an interview i didn't attend* [Internett]. Tilgjengeleg frå: <<http://audunmortensen.com/projects/project-description-for-ma-in-fine-art/>> [Lest 27. august 2016].

Mortensen, A. (2015) *Teser om kvalitet* [Internett]. Oslo: Kulturrådet. Tilgjengeleg frå: <<http://www.kulturradet.no/kvalitet/vis/-/teser-om-kvalitet>>

Murray, C. (2013) *How to Isolate the Infrathin: Marcel Duchamp, Raymond Roussel and the Infrathin* [Internett]. Marfa: Impossible Objects. Tilgjengeleg frå: <<http://www.impossibleobjectsmarfa.com/isolating-the-infrathin/>> [Lest 24. oktober 2016].

Nolle, C. (2005) *Books of Warfare: The Collaboration between Guy Debord & Asger Jorn from 1957-1959* [Internett]. Oporto: Virose. Tilgjengeleg frå: <[http://virose.pt/vector/b\\_13/nolle.html](http://virose.pt/vector/b_13/nolle.html)> [Lest 27. august 2016].

Oldenburg, C. (1961) *I Am for an Art: Claes Oldenburg on His 1961 "Ode to Possibilities"* [Internett]. Minneapolis: Walker Art Magazine. Tilgjengeleg frå: <<http://www.walkerart.org/magazine/2013/claes-oldenburg-i-am-for-an-art-1961>> [Lest 20. oktober 2016].

Posman, S. (2010) *An interview with Kenneth Goldsmith* [Internett]. Antwerpen: nY.

Tilgjengeleg frå: <<http://www.ny-web.be/transitzone/interview-kenneth-goldsmith.html>> [Lest 14. september 2016].

Schuster, J. (2005) *On Kenneth Goldsmith: The Avant-Garde at a Standstill* [Internett].

New York: University at Buffalo. Tilgjengeleg frå:

<[http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/Goldsmith-Open\\_Letter.pdf](http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/Goldsmith-Open_Letter.pdf)> [Lest 2. august 2016].

Serup, M.G. (2012) *Conceptual Writing: A Worldview* [Internett]. Chicago: The Poetry Foundation. Tilgjengeleg frå:

<<https://www.poetryfoundation.org/harriet/2012/04/conceptual-writing-a-worldview/>> [Lest 18. august 2016].

Stanford Encyclopedia of Philosophy (2014) *Conceptual Art* [Internett]. Stanford: Stanford University. Tilgjengeleg frå:

<<http://plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/>> [Lest 20. april 2016].

Ubuweb (u.å.) *Sucking on Words* [Internett]. Tilgjengeleg frå: <[ubu.com/film/goldsmith-sucking-script.pdf](http://ubu.com/film/goldsmith-sucking-script.pdf)> [Lest 4. august 2016].

Wilkinson, A. (2015) *Something Borrowed* [Internett]. New York: The New Yorker.

Tilgjengeleg frå:

<<http://www.newyorker.com/magazine/2015/10/05/something-borrowed-wilkinson>> [Lest 4. august 2016].

Wold, B. (2012) *Å nærlæse verden* [Internett]. Oslo: Flamme Forlag. Tilgjengeleg frå:

<<http://www.flammeforlag.no/blogg/naerlese-verden>> [Lest 06. september 2016].

Wold, B. (2013) *62 bøker, 120 øl, 3 DJs* [Internett]. Oslo: Flamme Forlag. Tilgjengeleg frå:

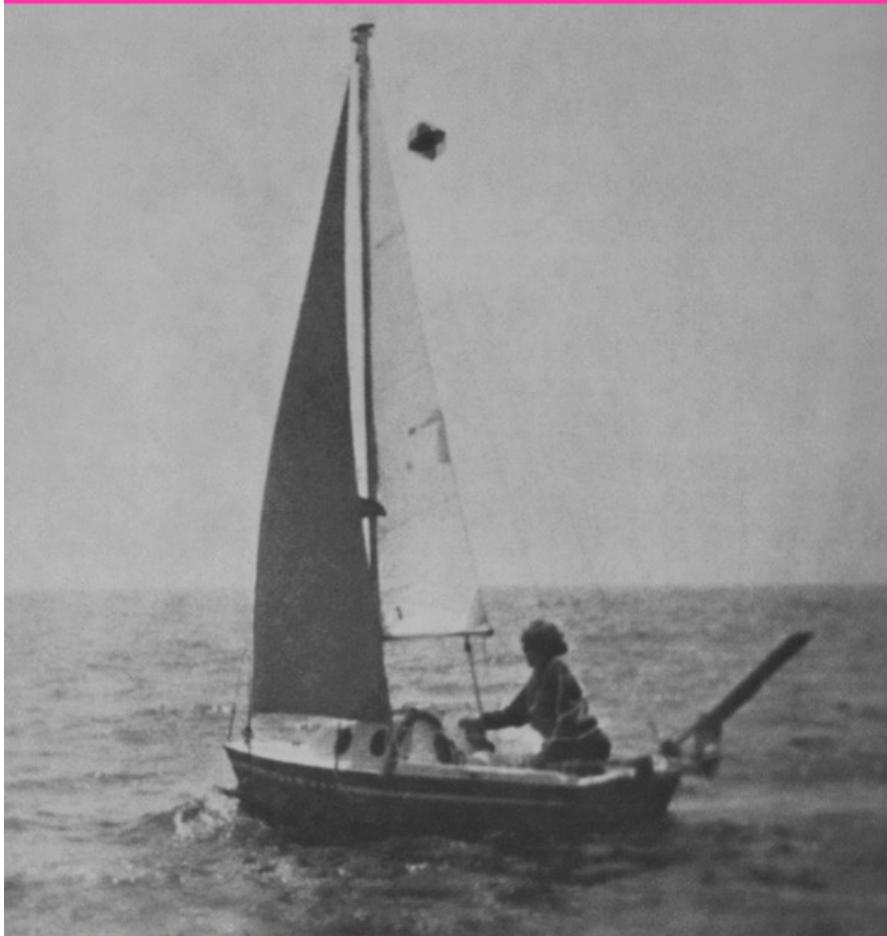
<<http://www.flammeforlag.no/blogg/62-boker-120-ol-3-djs>> [Lest 05. september 2016].

## Kunstverk

Duchamp, M. (1983) *Notes*, bok med presentation og omsetjing av Paul Matisse. Boston: G. K. Hall. Notata er gjengitt som faksimilar, med franske og engelske trykte versjonar nederst på sidene. Boka er utan sidetal men notata er nummererte.

## **Illustrasjoner knytt til *aaliyah***

Figur 1: Omslaget til AMs bok.



**aaliyah** F°89  
**audun mortensen**



Figur 2: Stillbilete frå musikkvideoen til «Rock The Boat» av Aaliyah.

## ➤ BRUK AV STIPENDENE

### Arbeidsstipend (AS) og Arbeidsstipend for yngre/nyetablerte kunstnere (ASY)

Beskrivelse av konkrete kunstneriske planer i perioden du søker for. Eget ark kan benyttes.

oppdrag helside, 4-farger, vg fredag, 484x360 mm (kr 414 700)

oppdrag helside, 4-farger, vg lørdag, 484x360 mm (kr 512 400)

oppdrag helside, 4-farger, vg søndag, 484x360 mm (kr 315 200)

### Diversestipend

Beskriv det/de konkrete formål du trenger støtte til (reise, materialer, etablering, kurs etc.) og hvorfor.

Det kan søkes om flere formål. Oppgi gjerne sokibeløp (maksimalt kr 60 000). Eget ark kan benyttes.

### Michael Jordan Handwritten Letter Signed Autograph

Michael Jordan two-page autograph letter signed to his girlfriend, dated "17 de Mayo de 1981" when he was 20-years-old, studying on a basketball scholarship at the University of North Carolina, Chapel Hill. Letter, on loose-leaf paper measuring 8" x 10.25", reads in part, "My precious love, It has only been...two hours and a half since I've seen your beautiful face. I enjoyed your company the whole weekend especially when we were walking on the beach which was the highlight of the whole weekend. You made me feel so close to you. This shows you that way you make me feel. I only wish we could spend more time together but on the other hand, I am glad that I can't because I won't get tired of you if we spend some time apart. LaQuetta, I would love to stay around you for the rest of my life. Maybe some day it will come true. LaQuetta, my heart bleeds for your love. 'I love you' is the word that is written in my mind only to you and my family, so what do that tell you..." Signed twice: once "Miguel Jordan" and then, "With love, Michael Jordan". Accompanied by an image of Jordan and his girlfriend at their high school prom. \$9,750.

### Anton Chr. Houens og Conrad Mohrs legat for kunstnere

(Kan kun søkes av musikere, komponister, skuespillere, forfattere og journalister i 2011.)

Beskriv reise- eller studieplaner som vil komme til nytte i det kunstneriske virke. Eget ark kan benyttes.

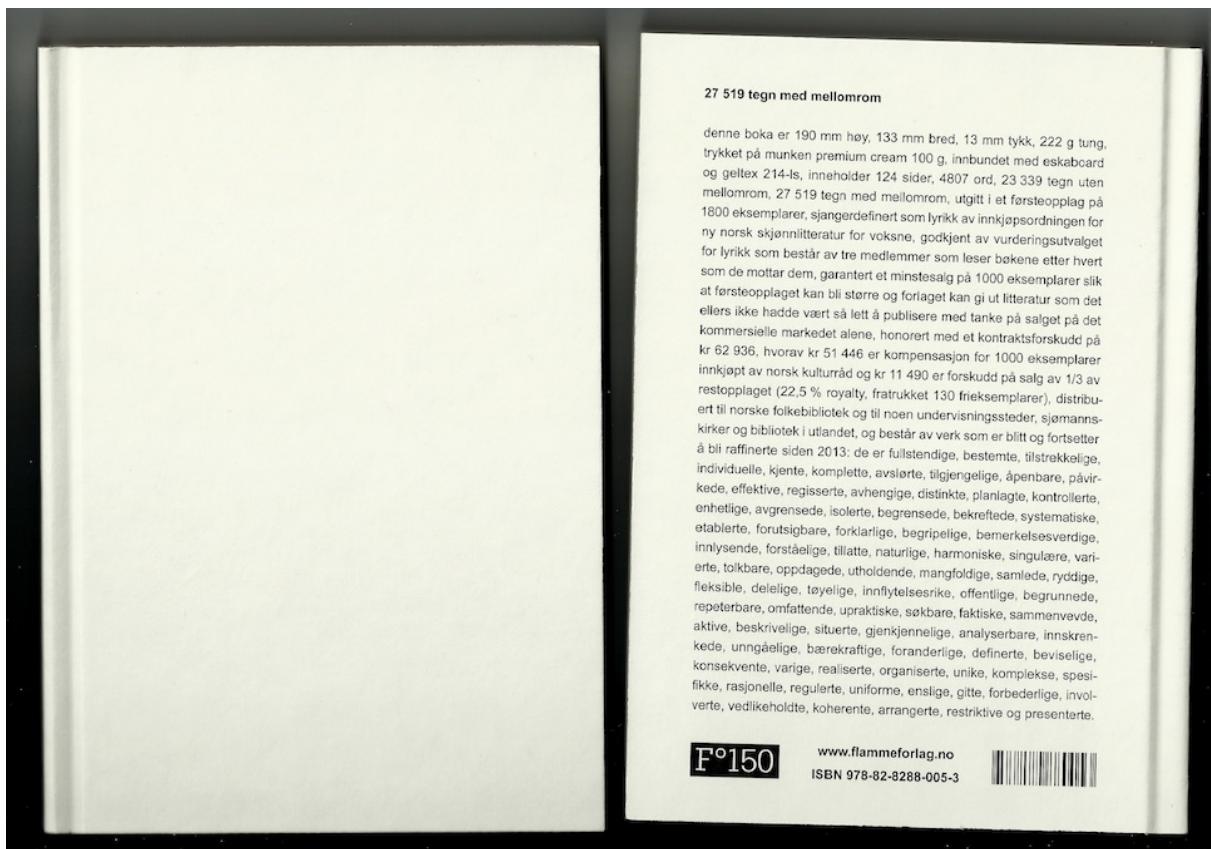
### Magic Your Way Platinum Package

For the ultimate vacation, this package offers deluxe accommodations at a select Disney Deluxe or Disney Deluxe Villa Resorts and all the features of the Disney Premium Package plus: pre-arrival planning services, a dazzling fireworks cruise, reserved seating at Fantasmic!, a select spa treatment, turndown service and more!

3-nights/4-days for a family of four in a Deluxe Resort standard room including the Magic Your Way Platinum Package for stays most nights. Package for \$4,410.

Figur 3: Diktet «Bruk av stipendene».

## Illustrasjonar knytt til 27 519 tegn med mellomrom



Figur 4: Omslaget til 27 519 tegn med mellomrom.

### Karakterane i *Dyr jeg har møtt*

Under føl ei liste over kven dyra i appropriasjonane eg har funne er – sansynlegvis er det fleire:

Alligatoren, beveren, hjorten, kolibrien, lamaen og toppmeisen – Søren Ulrik Thomsen i boka *En dans på gloser* (1995, utgitt på dansk året før), hauken i AMs «Hjorten og håndtverk» er ei gruppe kunstnarar og estetar Thomsen argumenterer mot. Blekkspruten – I Christopher Lasch sine ord er dette opphaveleg ein omtale av Norman Mailer, Erica Jong, Norman Podhoretz, Philip Roth, Paul Zweig, Frederick Exley og Donald Barthelme i boka *The Culture of Narcissism* frå 1979, utgitt på norsk i 1982. I mi tolking av AMs appropriasjon handlar dette om Karl Ove Knausgård. Fasanen – Donald Barthelme si novelle om Robert Kennedy frå eitt av mottoa til Lasch

si ovanfor nemnde bok, deretter Lasch sin omtale i same bok av det han meinte var narsissistiske menneske i amerikansk kultur.

Flodhesten – lesarar av modernistisk lyrikk ifølgje Kjell Heggelund, sitert i boka *Om den norske tenkemåten* av Georg Johannesen frå 1975.

Grevlingen – Ernst Bloch, frå boka *Spuren* (1930, *På sporet av virkeligheten*, norsk oms. 1972).

Haren – Siri Hustvedt, frå boka *Living, Thinking, Looking* (2012).

Kamelen – Georg Johannesen frå den ovanfor nemnde boka av han.

Lerka – Pierre Bayard frå boka hans *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?* (2007, eng. overs. *How to Talk About Books You Haven't Read*, 2007).

Marsvinet – Audun Mortensen, nemnt i hans lesarinnlegg i Morgenbladet frå 2012 (det er uvisst om «Marsvinet og morsmål» er ein appropriasjon, men lesarinnlegget i Morgenbladet er ein appropriasjon av Dag Solstads tekst «Ord i alvor» frå kortprosasamlinga *Svingstol og andre tekster* (1994)).

Nebbdyret – Lasch sin omtale av narsisstiske menneske frå boka av han nemnt ovanfor.

Pandaen – J. M. Coetzees eg-forteljar i romanen *Youth* (norsk omsetjing *Ungdom*, 2003, men i første del av det approprierte avsnittet blir T. S. Eliot parafrasert)

Reka – folk flest ifølgje Kjell Heggelund frå Georg Johannesens bok nemnt ovanfor.

I tillegg er forordet omarbeidde sitat frå Rune Lykkebergs bok *Alle har ret* (2012).

Etterordet er ei omsetjing av eit utdrag frå Claes Oldenburgs tekst «I Am For An Art» frå 1961, unntatt siste setning som er parafrasert frå *Notes* av Marcel Duchamp, utgitt posthumt i 1980. Baksideteksten refererer til undertittelen til Georg Johannesens bok *Om den norske skrivemåten* (1981). Mottoet til *Dyr* er eit markert sitat og er henta frå Cora Sandels bok *Dyr jeg har kjent* (1946).

## Samandrag

Forfattar: Olav Gisle Øvrebø

Tittel: «Autentisitet er en spesialeffekt»: Om appropriasjonar og andre konseptuelle grep i Audun Mortensens forfattarskap

Masteroppgåva undersøker Audun Mortensens litterære strategiar i bøkene *aaliyah* (2011), *27 519 tegn med mellomrom* (2013) og *Dyr jeg har møtt* (2014) i lys av Kenneth Goldsmiths teori om konseptuell litteratur. Eit gjennomgåande grep hjå Mortensen er appropriasjon. Dette er openbart i bøkene *Roman* og *The Collected Jokes of Slavoj Žižek*, men mindre uttalt i bøkene eg har undersøkt. Analysen handlar om kor gjennomført grepet er, og om det har skjedd ei metodisk utviklingslinje i forfattarskapet. Første lesingskapittel handlar om *aaliyah* og *27 519 tegn med mellomrom*. Førstnemnde inneholder mange dikt med eit følande lyrisk subjekt, desse framstår som sjølvkomponerte og utan konseptuelle avgrensingar. I kontrast til desse finst det nokre openbart approprierte tekstar omkring i boka. Dei er originale i sine samanstillingar av svært ulike element som popmusikk og kunst. I *27 519 tegn med mellomrom* utvider Mortensen bruken av appropriasjonar, og tonar samtidig ned bruken av sjølvkomponert materiale. Eg går deretter over til *Dyr jeg har møtt*, som i endå større grad framviser konseptuelle teknikkar, Mortensen let her lengre umarkerte sitat danne utgangspunkt for kortprosatekstar. Grepet er veldig gjennomført, men forfattaren informerer ikkje lenger om grepet i boktittelen eller lanseringsintervju. Appropriasjon ser kort og godt ut til å ha vorte ein vanleg og sjøvsagt arbeidsmetode. I tillegg til å påvise appropriasjonane, har eg undersøkt effekten av desse i analysane mine, dette ved hjelp av konseptuell og situasjonistisk teori, hovudsakleg Goldsmith og Guy Debord. I *aaliyah* framstår grepset som ein teknikk i utprøving, og som eit supplement til eg-lyrikken. Kombinasjonen av populærkulturelt prefabrikert materiale og referansar til kunst er ambivalent og ironisk. I *27 519 tegn med mellomrom* er framleis populærkulturelle kjelder utgangspunkt for mange av tekstane, men her var språket meir i fokus. Mortensen nyttar ready-made-grepset for t.d. å dra lesarens merksemeld mot tvitydigheiter og konvensjonar ein kanskje ikkje legg merke til, så som innhaldet i ein popsang. *Dyr jeg har møtt* held fram denne språklege utforskinga, men flyttar fokuset frå populærkultur

til høgkultur. Forfattaren hentar tekstutdrag frå anerkjent skjønnlitteratur og sakprosa der små nyansar får fram korleis konseptlitteraturen kan gjere lesaren merksam på detaljar som endrar og skaper ny språkleg mening. Boka inneheld òg ein indirekte kritikk av tendensar i det moderne samfunnet som underminerer lesarens evne til å legge merke til fenomen Mortensen her gjer oss merksame på.

## Abstract

The master thesis examines Audun Mortensen strategies in his books *aaliyah* (2011), *27 519 tegn med mellomrom* (2013) and *Dyr jeg har møtt* (2014) through Kenneth Goldsmith's theory of conceptual literature. One of Mortensen's central methods is appropriation. This is a pronounced aspect of the books *Roman* and *The Collected Jokes of Slavoj Žižek*, but it is less obvious in the books I have examined. I analyse how appropriation is used and to what extend the method has developed through the authorship. The first chapter of the textual analysis considers *aaliyah* and *27 519 tegn med mellomrom*. The former contains many poems with a feeling lyrical subject, these appear to be self-composed. In contrast to these are some obviously appropriated texts in the book. They are somewhat original as poems in their combination of very different elements like pop music and high art. In *27 519 tegn med mellomrom* the author extends his use of appropriation, and reduses the number of self-composed poems. In the next chapter I read *Dyr jeg har møtt*, which in even greater extent shows use of conceptual techniques because long unmarked quotes here forms the basis for short prose texts. The strategy looks completely implemented, but the author no longer informs about it in the title or in interviews. At this point in his career, appropriation seems to have become a casual and straight forward method for him. In addition to detecting the appropriations, in my readings I have examined the effect of the method through conceptual and situationist theory, mainly Goldsmith and Guy Debord. In *aaliyah* it is a technique the author experiments with as a supplement to lyrical poetry. The combination of prefabricated material from popular culture and references to art is ambivalent and ironic. In *27 519 tegn med mellomrom* the popular cultural sources functions as a starting point for many of the texts, but here the language is more in focus. Mortensen uses readymades in order to draw our attention to ambiguity and

conventions one probably else would not consider, such as the content of a pop song. *Dyr jeg har møtt* maintains this linguistic exploration, but moves the focus from popular to high culture. The author is collecting fragments of texts from recognized fiction and nonfiction where small nuances brings to light how conceptual literature can allow the reader to become aware of details which alter and create new linguistic meaning. The book also contains an indirect criticism of tendencies in our modern society that undermines reader's ability to notice phenomenons Mortensen here makes one aware of.

## Oppgåva sin relevans for lektor-profesjonen

Oppgåva mi handlar om ein samtidsforfattarskap: bøkene til Audun Mortensen, og den openbare inngangen til norskfaget er då lesinga av samtidstekstar som skuleelevar er pålagd. Fleire kompetanse mål i læreplanen i norsk handlar om å arbeide med nyare tekstar, så som dette målet etter 10. trinn: «presentere tema og uttrykksmåtar i eit utval av sentrale samtidstekstar og nokre klassiske tekstar i norsk litteratur». Eit anna mål krev at dei skal kunne «skrive ulike typar tekstar etter mønster av eksempeltekstar og andre kjelder». Bøkene til Mortensen som eg analyserer inneheld mange element kjent frå samtidskulturen, så som sjargong frå sosiale medier, Wikipedia-artiklar og sangtekstar. Dei vil kunne gi ein inngang til skaping og refleksjon over tekstar som omgir oss i den digitale tida og korleis desse heng saman med litteraturen. Som eit supplement til andre liknande samtidstekstar som t.d. twitternoveller vil dette kunne vere eit aktuelt element i undervisninga.

Dersom ein ser på andre aspekt ved ungdomsskuleundervisninga er ein óg pålagd å arbeide med samansette tekstar. I den samanhengen er særleg første del av oppgåva mi relevant. Der analyserer eg Mortensens bruk av konstellasjonar mellom høgt og lågt i kulturen. Oppgåva vil vere relevant med tanke på å «gjere greie for samspelet mellom estetiske verkemiddel i samansette tekstar, og reflektere over korleis vi blir påverka av lyd, språk og bilet». eit mål etter trinn 10. I Mange av Mortensens dikt blir meininga skapt gjennom kombinasjonen av ulike element, så som referansar til kunstverk og til musikkvideoar. Analysen min av dette handlar difor i stor grad om korleis ulike

betydningslag spelar saman. Dei populærkulturelle elementa i dikta hans vil vere noko som mange elevar kjenner til i meir eller mindre grad, og dette kan vere med på å motivere dei i læringa. Samtidig inneheld konstellasjonane til Mortensen óg andre, meir fortolkingskrevjande aspekt som vil kunne gi elevane noko å strekkje seg etter.

På vidaregåande nivå skal elevar frå Vg1 Studieførebuande utdanningsprogram og Vg2 Yrkesfaglege utdanningsprogram «lese eit representativt utval av samtidstekstar, skjønnlitteratur og sakprosa, på nynorsk og bokmål og i omsetjing frå samisk, og reflektere over innhald, form og føremål». Til delar av dette kompetansemålet er analysen min av *Dyr jeg har møtt* nyttig, då den utforskar korleis Mortensen arbeider med bl.a. samtidstekstar. Nokre av desse er argumentererande, andre skildrande, og atter andre er essayistiske eller poetiske. Ein vil i møte med boka kunne øve seg opp i å kjenne att ulike verkemiddel frå ulike sjangrar i tekstar utforma som fablar.

Ut over dette er det vil eg trekke fram teoridelen i introduksjonskapittelet samt det første lesingskapittelet i oppgåva der eg går gjennom ulike modernistiske tekstar som er forlauparar og kontrastar til konseptualismen. Dette kan koplast til læreplanens kompetansemål om analyse av norske og internasjonale tekstar frå romantikken til i dag og sjå desse i sine respektive samanhengar, jf. kompetansemål etter Vg 3 Studieførebuande utdanningsprogram: «analysere, tolke og sammenligne et utvalg sentrale norske og noen internasjonale tekster fra ulike litterære tradisjoner fra romantikken til i dag, og sette dem inn i en kulturhistorisk sammenheng». Eit døme på ei linje ein kan trekke er den mellom Mortensens dikt i 27 519 tegn med mellomrom og profilgenerasjonens nyenkle lyrikk på 1960-talet anført av Jan Erik Vold. På liknande måte vil ein kunne analysere tekstane i *Dyr jeg har møtt* som er henta frå ulike periodar frå 1900-talet.