RUNDT OM WEBERGRILLEN

EN GEOKRITISK LÆSNING AF PARCELHUSFORSTADEN SOM STEDSERFARING I NY DANSK KUNST OG LITTERATUR

Ph.d.-afhandling. Mette Mechlenborg.

Kulturstudier Institut for Litteratur, Kultur og Medier.
Syddansk Universitet. 2011

F O R O R D

Denne afhandling er udsprunget af en undren. I forbindelse med mit tidligere forskningsemne havde jeg for nogle år tilbage fornøjelsen af at holde foredrag om hjemmets kulturelle betydning. Når tilhørerne efterfølgende stillede spørgsmål, slog det mig, at de altid gjorde parcelhuset til baggrund for deres nysgerrighed – uanset, at jeg på intet tidspunkt i mit foredrag havde defineret eller selv gjort mig klart, om her var tale om en specifik boligtype. Jeg talte udelukkende om *konceptet* hjem, dvs. boligens immaterielle dimension. At det er parcelhuset, de fleste forbinder med danskernes hjem, var ikke så usædvanligt i sig selv. Parcelhuset – som i bred forstand dækker over forskellige former for enfamilieshuse på egen parcel – er ubetinget nationens foretrukne bolig. I dag bor mere end to en halv million danskere i omkring 1,1 million parcelhuse, og på landsplan foretrækker to ud af tre danskere eget hus med have frem for nogen anden boligform (Kristensen 2007). Det der undrede mig, var, at der herskede en meget markant opfattelse af denne boligforms repræsentationskraft. Enten blev parcelhuset omtalt med et omfavnende "vi": "Det er her vi bor, sådan vil vi gerne have det – sådan er vi." Eller også gjorde det præcist modsatte sig gældende: "Det er det, *de* gerne vil have, det vil *vi* på ingen måder, vi vil have noget, der står i opposition til det." Implicit forstået, at enten inkarnerede enfamiliehuset en livsstil, som der nok kærligt kunne gøres grin med, men som ikke desto mindre symboliserede en stærk identitet og et stort fællesskab. Et fællesskab, som man i den anden gruppe netop forsøgte at distancere sig til i et omvendt, men lige så stærkt identifikationsbærende fællesskab. Pointen var, så jeg, at parcelhuset aldrig blev omtalt i neutrale vendinger. Enten elskede man det, eller også afskyede man det. Hvordan kunne en boligform afføde sådanne stærke reaktioner? Det satte jeg mig for at undersøge.

En anden ting jeg lærte ved at holde oplæg rundt i landet, og som viste sig langt mere omsiggribende for min afhandling, end jeg havde forestillet mig, var, at jeg i min interesse for begrebet hjem havde ignoreret en vigtig dimension, nemlig den, at man naturligvis ikke kan tale om hjem som et abstrakt, løsrevet koncept. Hjem er altid knyttet til et sted og har altid en fysisk, materiel side. Det lyder banalt, men med en faglig baggrund fra æstetiske fag, hvor tegnet og meningsfortolkningen altid havde været i fokus, var denne erkendelse stor. Ikke fordi hjem kun og alene kan forstås gennem den fysiske bolig, men som forskningsemne misser man en vigtig pointe, hvis hjemmet frasiges enhver form for materialisering. Først gennem materialiseringen kan

historierne udfolde sig, betydningerne manifesteres og hjemmet bebos. Det er disse to faglige indfaldsvinkler til parcelhuset og parcelhusforstaden, der igangsatte arbejdet til denne afhandling.

Samtidig er jeg selv barn af middelklassens parcelhusforstad. Jeg er opvokset i et klassisk typehus fra 1969 med gule mursten, pistolgang og carport i et kvarter med huse, der lignede mit eget og som enhver anden moderne forstadsby var forsynet med idrætshal, forsamlingshus og Brugs, og jeg inkarnerer selv den ambivalens, som kulturhistorien har tillagt dette særlige stykke kulturfænomen. Selv om denne personlige indfaldsvinkel hurtigt er blevet overtaget af de kulturhistoriske, videnskabelige og æstetiske problemstillinger, som åbenbarer sig, når man beskæftiger sig akademisk med parcelhusforstaden som forskningsfelt, så kan afhandlingens fokus ikke adskilles fra det faktum, at jeg også er én af de mange baby boom'ere, som nu er blevet voksne, og som nu kan se tilbage på deres barndomsland som et sted med historie.

Tak til fhv. centerleder Hans Kristensen, Center for Bolig og Velfærd, og centerleder og professor Claus Bech-Danielsen, Center for Boligforskning, for inspiration og inddragelse i dansk boligforskning. Tak til centerleder Vesna Goldsworthy og lektor Martin Dines, Centre for Suburban Studies, Kingston University, for opbakning og faglige input. Ligeledes tak til antropolog Mark Vacher, Københavns Universitet, migrantlitterat Sten Pultz Moslund, Syddansk Universitet samt installationskunstner Lars Bent Petersen, billedkunstner og tegner Morten Schelde og kunstner og kurator Anja Francke for konstruktive samtaler og adgang til deres værker. Endelig en stor tak til min hovedvejleder Anne Scott Sørensen og bi-vejleder Karen Hvidtfelt Madsen for rettidig omhu, konstruktiv kritik og opbakning.

I N D H O L D

F O R O R D 1

I N D L E D N I N G 7

Baggrund 7

Teori og metodik 11

Valg af materiale 13

Fremgangsmåde 14

K A P 1. D E T K U L T U R E L L E F O R S T A D S T U D I E 17

1.1 Indkredsning af feltet 18

Definitionsproblematikken 22

Nye tendenser i dansk sammenhæng 26

De danske problemstillinger 29

1.2 Det internationale forstadsstudie 31

Angloamerikansk dominans 34

Det transnationale aspekt: Den borgerlige utopi 35

Den første (amerikanske)forstadsforskning – og kritik 39

1.3. Den første kulturelle bølge: Opgør med stereotyperne 43

Kritik af den medieskabte utopi 44

Kritik af "Den almindelige forstadsmand" 48

1.4. Paradigmeskiftet: Optakt til den anden kulturelle bølge 51

Den sanse-topologiske forstadspoetik 55

1.6. Hvorfor 'parcelhusforstaden'? 59

Motivafklaring mellem kulturelle, sanse-topologiske og subjektiverede tilgange 63

K A P 2. G E O K R I T I K O G S O J A S T R I A L E K T I K 66

2.1. Referentialitetsspørgsmålet 66

2. 2. Sojas thirdspace 69

Lebfebvres spatiale trialektik *71*

Sojas nyfortolkning af Lefebvre *77*

Kunsten og det transgressive *79*

2.3. Soja modificeret 83

Optakt til en æstetisk stedpoetik *85*

KAP 3. DET TRIALEKTISKE ANALYSEDESIGN 88

3.1. Værket mellem den unikke og den fælleskulturelle stedserfaring 88

Værkets bagvedliggende spatiale diskurs *90*

3.2. Det æstetiske værks fornyede sted: *re-implacement* 95

Kunstens `anden magt' *99*

Genplaceringpunktet: den spatiale fundering af et "point of view" *101*

3.4. Bals mis-en-scène: det tværæstetiske greb 105

Mise-en-scène i den æstetiske spatialitet *108*

3.5. Spatialitet i nykomparativt perspektiv 110

3.5. Den æstetiske trialektik: En analysemodel mellem værkintern og værkekstern læsning .. 115

KAP 4. LARS BENT PETERSEN:

VERDENSBILLEDE (1992). 121

4.1. Mellem det konceptuelle og det materielle 122

4.2. Michel Foucault: "heterotopia" 126

4.3. *Verdensbillede*s heterotopiske træk 129

4.4. Kanten som repræsentationens ramme og installationens rum 135

4.5. Repræsentationens *kropslighed* 139

KAP 5. HELLE HELLE: *HUS OG HJEM* (1999). 145

5.1. Fra den implicitte læser til den spatiale genplacering 147

5.2. Diskrepans mellem stedsbeskrivelse og stedserfaring 150

5.4. Den litterære spatiale krop 157

5.5. Grænser og kanter: Den indre forstad 163

5.6. Del-konklusion 169

KAP 6. ALLAN MILTER JACOBSEN: *MAND I PARCELHUS* (2006) . 172

6.1. Satire, sympati og ikke-steder 175

6.2. Romanens konstruktion af et ikke-sted 178

6.3 Parcelhusmanden og den maskuline identitetskrise 182

6.4. Spejlinger og psykologiske grænser 186

6.5. Romanens distancerede genplaceringspunkt 190

6.5. Del-konklusion 195

KAP 7: MORTEN SCHELDE: *THE BEST OF CHILDREN OF SUBURBIA* (1998-2002). 197

7.1. Referentialitet mellem tegn og streg 201

7.2. Det spatiale genmøde i *Best of...* 205

7.3. Værkernes konfronterende genmøder 210

1. Multiperceptioner 212

2. Subjektiveringer 215

3. Narrative anslag 218

7.4. Kropsligt forankret spatialitet 221

7.5. Del-konklusion 224

KAP 8. KONKLUSION OG PERSPEKTIVERING 227

8.1. Værkekstern læsning: Den trialektiske komparation 228

Parcelhusforstadens perciperede rum. 229

Parcelhusforstadens konciperede rum. 231

Parcelhusforstadens performative rum 235

Pointer i den trialektiske komparation 237

8.2. Perspektivering: Fire forstadspoetikker 239

Afsæt til en interdisciplinær videreudvikling: Fire forstadspoetikker 241

Resumé 245

Rundt om webergrillen. 245

Den geokritiske læsning af parcelhusforstaden i ny dansk kunst og litteratur 245

Summary 248

A walk around the Weber Grill. 248

A geocritical approach to suburbia in contemporary Danish Art and Literature 248

L I T T E R A T U R L I S T E 251

B I L A G 261

I N D L E D N I N G

Med denne afhandling indskriver jeg mig inden for den internationale *suburban cultural studies*. Samtidig tager jeg afsæt i "den spatiale vending" inden for humanvidenskaberne (Soja, Massey, Warf, Fabian, Gumbrecht, m.fl.), sådan som den kommer til udtryk i den relativt nye *geocriticism* (Westphal), der arbejder med stedsreferentialitet i kunst og litteratur. Afhandlingen kan derfor siges at kombinere *suburban cultural studies* med et geokritisk perspektiv. Gennem analyser af udvalgte værker inden for forskellige kunstformer ønsker jeg i denne afhandling at undersøge, hvordan det, der i en dansk sammenhæng også konceptualiseres som *parcelhusforstaden*[1], er konstitueret som sted og stedserfaring i aktuel dansk litteratur og kunst.

Baggrund

Gennem de sidste 10-15 år er parcelhuset og parcelhusforstaden blevet stadig mere synlig i kunst, litteratur, film og tv. Inden for dansk billedkunst leger navne som Eske Kath, Ivan Andersen og Morten Schelde med parcelhuset som motiv for en barndomsrefleksion, men tilfører det elementer fra tegneserie- og fantasiuniverset. Fotograf Krass Clements tager fat i parcelhuset som en senmoderne kulisse for *das unheimliche*, mens fotograf Marianne Jørgensen er interesseret i distinktionen mellem offentlig og privat i hendes portrætter af typehuse under opbygning. Installationskunstner Lars Bent Petersen arbejder med miniatureudgaver af parcelhusforstaden placeret på stole (1998), eller i papversion 1.1 med kollegaen Klaus Thejll Jakobsen (2006). Billedkunstner Anja Francke har sågar formaliseret sin interesse i parcelhusforstaden i tilbagevendende internationale site-specifikke kunstevents under titlen *Instant Herlev Institute* (2004, 2009, 2010, 2011). Også litterært er parcelhusforstaden i flere tilfældet rykket frem i forgrunden af fortællingen, som i Allan Milter Jakobsens *Mand i Parcelhus* (2006) eller hos Jens Blendstrup, f.eks. i den autobiografiske roman *Gud taler ud* (2004), hvor forfatteren skildrer en opvækst i parcelhuskvarteret i Risskov og en far, der i sin rolle som husejer bliver tyrannisk og ond

[1] Jeg vil senere begrunde, hvorfor jeg mener, at termen 'parcelhusforstaden' og ikke parcelhuskvarter eller slet og ret forstaden, må inddrages i dansk sammenhæng. I første omgang vil jeg nøjes med at fremhæve, at mit selvopfundne begreb bevidst skal give associationer til det angloamerikanske 'suburbia', som både dækker over en konkret boligform (suburb) og dens tilhørende kultur og livsform eller "state of mind", som det hedder i *Suburban Beasts*, (1992: xiv).

i sulet. Samme barbariske modfortælling til vores ellers gængse opfattelse af en opvækst i parcelhusforstaden gør sig gældende i Morten Ramslands *Sumobrødre* (2009), som tager arven op efter Dan Turréll og den poetisk-romantiske skildring af de hierarkier og ofte voldelige udvekslinger, der lever på tværs af de voksnes konventionelle rammer og grænsedragninger. Her, som hos forfatterkollegaerne Simon Fruelund og Kim Fupz Aakesen, anskues parcelhusforstaden indefra, i et frøperspektiv, men med udblik til den store historie eller de store samfundspolitiske linjer. Lillelivet i parcelhusforstaden er ligeledes genstand for en undersøgelse af relationer i en række teatershows som *Forstad* på Mungo Park, som i 2006 modtog den prestigefulde Reumertpris, *Den Fortabte Søn* (2001), *Gudme* (2005) og *Forsamlingshuset* (2011) på Baggaardsteatret i Svendborg. På Teater Momentum i Odense udgør et parcelhus på scenen omdrejningspunktet for tre forestillinger om "Familie Danmark" (2009-2011). I dansk popmusik og singer-songwriter-traditionen er tilværelsen på villavejen en eksotisk ramme om historier om kærlighed, parforhold og dagligdagens trummerum ud fra devisen om, at det (igen) er blevet værd at gå efter den store kærlighed, huset og haven, efter et årti i overhalingsbanen (Dahl 2007, Frandsen 2010).[2] Interessen for parcelhuset og forstaden synes at hænge sammen med det igangværende generationsskifte i de store parcelhuskvarterer fra halvfjerdserne og en generelt antagelse om, at denne særlige boligform og forstadstype samtidig udgør en egen livsstil og kollektiv identitet, en egen "kultur" (Frandsen, Dragsbo, Ærø, Øllgaard, Dahl, Sjørslev, m.fl.). Som den danske kunsthistoriker og -kritiker Rune Gade observerer det, så virker det som om, at en generation af kunstnere nu konfronterer sig selv med deres opvækst i de parcelhusforstæder, som blev opført i Danmark mellem 1960 og 1979, og som definitivt ændrede danskerne opfattelse af hjem, bolig og hverdagsliv (Gade og Jalving 2006).

Det er denne aktuelle kunstneriske "konfrontation", der er omdrejningspunktet i denne afhandling, idet jeg antager, at den også af andre, som f.eks. Schou (1996), Zerlang (2001) m.fl.,[3] registrerede kunstneriske sensibilitet over for parcelhusforstaden er mere end blot en "walk down memory lane". Eller et resultat af en amerikansk kulturimport, sådan som fortolkningen af TV2's store parcelhusserie *Lærkevej* har været fremført.[4] Dertil trækker denne bølge af kunstnerisk

2 Det fremgår f.eks. hos Juncker, der i albummet *pt.* (2007) synger om det gule murstenshus på "Enigheds Allé".
3 I artiklen "Den foragtede verden" interviewer Maria Skov en række litteraturkritikere, som påpeger en øget interesse for forstaden og hverdagslivet i parcelhuset i ny dansk kunst og litteratur, heriblandt Marianne Ping Huang og anmelder Lars Bukdahl, Weekendavisen (23.4.2008).
4 Eksempelvis argumenterer Michael Madsen i en analyse af tv-serien, at den er "kopieret efter amerikanske forlæg" som *Desperate Housewives* og film som *Stepford Wives*, *American Beauty* og *Blue Velvet.* (Information 7.okt. 2009).

interesse på for mange lokale forhold, f.eks. en dansk topologi og velfærdsopfattelse samt danske kulturreferencer.

Når jeg ønsker at sætte fokus på en øget sensibilitet og interesse for parcelhuset, fordelingsvejen og forstaden i aktuel dansk kunst og kultur, så er det fordi, de danske kunstneres interesse falder sammen med revitaliseringen inden for byplanlægning, arkitektur- og boligforskning, bl.a. gennem en historieskrivning og en redefinering af forstaden som fænomen. Således placeres parcelhusforstaden i et dynamisk interdisciplinært felt. For det andet udviser disse nye æstetiske refleksioner en ny form for sansebaseret stedserfaring, der ikke er sammenlignelig med mere klassiske fortolkninger, og som derfor udfordrer vores traditionelle bipolare forståelse af parcelhusforstaden som både et ideal for det gode liv, kernefamilien og et harmonisk liv tæt på natur – og dens modsætning, et symbol på middelklassens selvtiltrækkelighed, materialisme og ligusterfascisme (Schou, Zerlang, Frandsen, Ærø, Lund, Øllgaard, Sjørslev, Dahl m.fl.). Endelig kaster denne nye gestaltning af parcelhusforstaden i kunst og kultur en retrospektiv opmærksomhed på tidligere tiders litterære og kunstneriske skildringer af parcelhusforstaden, først og fremmest i forbindelse med parcelhusboomet i 1960'erne og 10-15 år frem, som på forskellig vis knytter sig til manifestationen af velfærdforstaden[5] som danskerne foretrukne boligform, f.eks. Anders Bodelsens *De Gode Tider* (1978) og *År for År* (1978).

Mens parcelhusforstaden for længst er et opdyrket felt i en række af de discipliner, som kulturstudier traditionelt sammenligner sig med, såsom antropologi, sociologi, etnografi, historie og arkitektur- og boligforskning (Dragsbo, Raahauge, Sjørslev, Lind og Møller, Danielsen og Gram-Hansen, Raun Andersen, Kristensen, Dansk Bygningsarv, Mandag Morgen m.fl.), så er det først inden for de seneste år, at kulturstudier og de respektive æstetiske discipliner er begyndt at formulerer en egentlig interesse for parcelhusforstaden.[6] Tilgangen præges dog stadig for det første af en gennemgående manglende motivafklaring, og som konsekvens heraf en usikkerhed omkring, hvad der kan karakteriseres som forstadskunst- og litteratur. Hvilket for det andet måske kan forklare en tilbageholdenhed over for at bygge broer mellem dels de æstetiske discipliner internt, dels de æstetiske discipliner og de fagfelter, der er interesseret i den reelle forstad, eksempelvis byplanlægning, sociologi, arkitekturhistorie etc. Ikke fordi der ikke findes eksempler

5 Begrebet velfærdsforstad introduceres i Dansk Bygningsarv rapport Forstadens bygningskultur 1945-1989, som har parcelhuskvartererne som særligt fokusområde. Begrebet er et ekko af termen "velfærdsbyen" (Urban Spaces 2006 og Frandsen, 2008,2006), men er her tilføjet et signifikant "forstad" i stedet for "by".
6 Se min gennemgang af de forskellige danske aktører i kapital 1.

på projekter, der forsøger at lægge et interdisciplinært fokus på forstaden i kunst og litteratur (se Zerlang 2002, Frandsen 1994, 2006, Svarre 2011), men det afstedkommer en del overvejelser om kunstens referentialitet, betydningen af det mediespecifikke niveau og kunstens indlejring i en kulturel kontekst.

Til sammenligning er den angloamerikanske disciplin *suburban cultural studies* langt mere manifest og veldefineret som felt. Ligesom den amerikanske forstad er rigt repræsenteret i film, tv og romaner, så er angloamerikanske kulturstudier dominerende med hensyn til tværæstetiske og kulturelle perspektiver på forstaden, der supplerer tilsvarende sociologiske, antropologiske og kulturgeografiske mv. studier i England, Australien og USA. Angloamerikanske forstadsstudier har derved nået et volumen, der gør det rimeligt at tale om et egentligt, selvstændigt æstetisk-kulturelt forskningsfelt og med Centre for Suburban Studies, Kingston University, London, som et samlingspunkt for et stadig større netværk af forskere fra det meste af verden, senest formaliseret gennem netværket *The Suburban Cultural Interdisciplinary Research Network* (dec. 2011).

I forhold til mit lokale projekt ansporer den angloamerikanske dominans, som også andre påpeger,[7] til en undersøgelse af forstadens materielle og sanselige dimension, særligt i forhold til de lokale forhold og til en lokal stedserfaring, eller hvad jeg her vil se som *den aktuelle bølges sanse-topologiske poetik*. Således bidrager et angloamerikansk perspektiv til at rejse spørgsmål som: Hvad konstituerer en forstad som et materiel-sanseligt *sted*, og hvordan er denne forstadssanselighed formidlet som *stedserfaring* i henholdsvis en (tvær)æstetisk og (tvær)disciplinær sammenhæng? Med andre ord: Hvordan forholder kunstneriske modaliteter og gestaltninger sig til hverdagslivets faktiske steder og erfaringsmodi? Hvordan formidles disse steders materialitet og perceptionen heraf i forskellige former for kunst og litteratur? Og hvordan kan forholdet mellem liv og kunst adresseres i henholdsvis en (tvær)æstetisk og kulturanalytisk optik/tilgang? Herunder: Hvordan relaterer en dansk sanse-topologisk forstadspoetik sig til de transnationale myter og fortællinger, som verserer om dette sted, uafhængig af den lokale kontekst?

7 Ved den internationale konference *Peripheral Vision. Suburbs, Representations and Vision* (juni 2011) på Center for Suburban Studies samledes forskere fra en lang række lande for at diskutere lokale og transnationale kulturelle perspektiver på forstaden, og forholdet mellem disse. Centret har i øvrigt taget initiativ til et internationalt netværk, *The Suburban Cultures Interdisciplinary Reseach Network*, og den første konference i dette netværk har "The Sensory Suburbs" som tema (programsat til 9. dec. 2011 i Irland). Se i øvrigt kap. 1.

Således har afhandlingen et dobbelt sigte: For det første ønsker jeg at undersøge, hvordan den tværæstetiske læsning kan indgå i et interdisciplinært felt af teorier, der er interesseret i sted- og rumerfaringer. Her ligger fokus på udviklingen af en metodik til analyse af æstetiske stedserfaringer, herunder disses sansebetingede, materielle og kulturelle dimensioner. For det andet applikerer jeg en sådan metodik på udvalgte værker om parcelhusforstaden for derigennem at kunne give et bud på, hvilke spatiale erfaringer der i øjeblikket formidles i ny kunst og litteratur om dette populære boligområde og -ideal i dansk sammenhæng. Samlet set kan man sige, det er afhandlingens sigte at undersøge, hvad det er for en stedsdefinition og stedserfaring, der konstituerer parcelhusforstaden som motiv i ny dansk kunst og litteratur.

Teori og metodik

I dette projekt er jeg interesseret i æstetiske fremstillinger af parcelhusforstaden som kulturelt og sanse-topologisk sted, og dermed i en æstetisk stedstopografi. Herved bliver forholdet mellem hverdagslivets forstad og litteraturens og kunstens parcelhusforstad en central problematik. Det er en grundlæggende hypotese i afhandlingen, at den stedserfaring, der udvises i kunst og litteratur, kan fortælle noget om hverdagslivets stedserfaring med parcelhusforstaden og udvide, berige og udfordre den ved netop at være forskellig fra den. Herunder er det en tese, at parcelhusforstadens materielle og sanselige dimension overføres til kunstværkets stedserfaring og transformeres til en æstetisk spatialitet på kunstens præmisser. Og endelig er det en hypotese, at den tværæstetiske analyse af stedserfaring kan bidrage med en anden indsigt i parcelhusforstaden end den indsigt, mere traditionelle rum- og stedsdiscipliner kan give.

Med henblik på at indløse disse hypoteser vil jeg i afhandlingen bekende mig til forskellige kulturelle stedsteorier (Edward Soja, Bertrand Westphal og Edward Casey), kulturanalysen (Mieke Bal) og *suburban cultural studies*. Samlet set tager afhandlingen teoretisk afsæt i geokritikken.

Geocritisicm er et af de nyere forsøg på at skabe et fælles metodisk og teoretisk grundlag for arbejdet med det æstetiske sted og er centreret omkring den franske litteratur- og stedsteoretiker Bertrand Westphals værker (2009, 2007/2011). Referentialitetsspørgsmålet er centralt i geokritikken, og her fremhæves humangeografen Edward Sojas tværdisciplinære stedsbegreb *thirdspace* som en væsentlig teoretisk inspirationskilde, således også i denne afhandling. I

Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined Places (1996) og sekundært i *Postmetropolis* (2000) giver Soja et bud på en stedsteori, der vil danne udgangspunktet for mit stedsbegreb, om end i modificeret form. Sojas begreb om thirdspace udspringer af en genfortolkning af den franske steds- og samfundstænker Henri Lefebvre, der i *The Production of Space* (1967/1991) påviser, at det sociale rum produceres gennem en trialektik af 1) det materielle, 2) det tænkte og 3) den levede omgang med tingene og rummene, der rummer de to foregående aspekter. Når jeg har valgt at fortolke videre på den læsning, Soja præsenterer, og som med sit thirdspace-begreb har lagt navn til den kulturelle Lefebvre-reception, så er det fordi, jeg mener, at den ikke er radikal nok i forhold til trialektikkens anvendelighed i en geokritisk forståelse af sted og stedserfaring i kunst og kulturstudier.

Sojas trialektik vil derfor danne afsæt for udviklingen af en selvstændig æstetisk stedmetodik. Dette sker med inddragelse af Bertrand Westphals teori om værkernes bagvedliggende og fælles-kulturelle erfaringsdiskurs, kaldet "human space" (2007/2011) og stedfænomenologen Edward S. Caseys performative teori om værkets *re-implacement*, som dels peger på værkets evne til at skabe sit eget materiel-æstetiske sted, dels værkets spatiale *point of view*, dets *genplacering*, hvorfra værket sanses og forstås, jf. *Representing Place. Landscape Painting & Maps* 2002. Den geokritiske læsning arbejder ikke med de metodiske problemstillinger, som en tværæstetisk analyse fører med sig. Derfor supplerer jeg med nykomparatismen og den tværæstetiske analyse, sådan som den præsenteres af Mieke Bal i *Travelling Concepts In the Humanities: a rough guide* fra 2002. Her præsenterer Bal en metode til at arbejde tværfagligt med teorier og objekter og placerer sig derved i feltet af nykomparative teorier, der har til hensigt at undersøge forskellige kulturartefakters komparationsmuligheder. Et af de centrale begreber hos Bal, nemlig *mise-en-scéne,* inddrages specifikt som det analysekoncept, der vil gå på tværs af de æstetiske faggrænser og gøre en komparation mulig, men uden at de mediespecifikke karakteristika nivelleres.

Med afsæt i teorierne om værkernes a) implicitte spatiale diskurs (Westphal), b) evne til at producere sit eget sted og c) spatiale genplacering (Soja) samt Bals tværæstetiske metodik, udvikler jeg en lefebvreansk trialektik ækvivalent med Sojas, men her applikeret på kunsten alene, dvs. *en æstetisk spatial trialektik* bundet op på værkernes konciperede, perciperede og performative rum. Som analysedesign vil denne trialektik anvendes i overensstemmelse med geokritikkens antagelse om, at værkernes unikke stedserfaringer kan sættes sammen i en

”peaceful confrontation” af forskelle, overlap og modsigelser, som kan ”map possible worlds... because it embraces space in its mobile heterogeneity” (2011:130-131,73). Således bygger den æstetiske trialektik som analysedesign på en bevægelse fra en unik værkintern læsning, hvori der inddrages relevant materiale fra både anden stedsteori og andre forstadsanalyser, til en værkekstern komparativ læsning, hvor den æstetiske trialektik bruges som komparationsgrundlag for en udredelse af en ny dansk forstadspoetik baseret på værkernes perciperede, konciperede og performative stedskonstruktion. Den æstetiske trialektik vil altså blive brugt til at separere, men også sammenholde, forskellige aspekter af den tværæstetiske stedserfaring, og gøre det muligt at sige noget om de forskellige opfattelser af parcelhusforstaden som sted og som stedserfaring. Således kan den æstetiske trialektik bruges som afsæt for et interdisciplinært arbejde med dette populære boligområde og –ideal, og er med sin grundliggende performative forståelse af kunstens evne til at generere sin egen spatialitet et bidrag til det, der af andre benævnes som den tredje bølge inden for kulturstudier (Sørensen m.fl. 2010).

Valg af materiale

Jeg har valgt fire værker, der rummer en række ligheder og forskelle, der er væsentlige for afhandlingens problemstillinger, således at de er sammenlignelige og egnede til at belyse tværæstetiske træk og karakteristika, men også via deres forskellighed kan belyse såvel æstetiske særtræk som steds- og erfaringsmæssige særtræk og nuancer, og derved bidrage til at bestemme, hvori den nyere forstadspoetik består. De er i afhandlingens kronologi: 1) *Verdensbillede* (installation 1992/2002/2009) af billedhugger og installationskunstner Lars Bent Petersen, 2) *Hus og Hjem* (1999), roman, Helle Helle, 3) *Mand i Parcelhus* (2006), roman, Allan Milter Jacobsen, og 4) *The Best of Children of Suburbia* (serie af blyant på papir, 1998 – 2002), billedkunstner Morten Schelde.

Værkerne er valgt på en sådan måde, at de både har nogle fællestræk og nogle forskelligheder. De tematiserer alle fire parcelhusforstaden, men gør det på forskellig vis, bl.a. gennem deres organiseringer af tid, rum og aktører. Ud over de gennemgående tematiske træk er værkerne valgt ud fra det faktum, at de repræsenterer henholdsvis litteratur og kunst og forskellige genrer; installation, tegning og to romaner med hver deres litterære stiltræk og fortællerforhold: Helle

Helles minimalistiske realisme og Allan Milter Jacobsens satiriske komedie, en serie surreelle tegninger i blyant og en tredimensionel kunstinstallation bestående af to stole, hvor et lille minisamfund af små parcelhuse og fordelingsveje med biler og mennesker er placeret.

Er værkerne i første omgang intuitivt valgt blandt et større felt af mulige analyseobjekter, inspireret af Bals overvejelser over analysen af æstetiske objekter i deres kulturelle indlejring (2002), så de belyser såvel fællestræk som forskelle, så er valget i løbet af afhandlingsprocessen blevet kvalificeret gennem geokritikken og dens påvisning af behovet for en multifokal "peaceful confrontation" af det æstetiske sted, særligt som det kommer til udtryk i udviklingen af den æstetiske trialektik (Westphal 2010:130). Således synes de udvalgte værker at være eksempler på de fire parcelhusforstadserfaringer og -definitioner, som relaterer direkte til afhandlingens æstetiske trialektik og de tre modaliteter, som denne består af, foruden en fjerde, som kan siges at definere en – i æstetikken – nødvendig metadimension. Hermed ikke være sagt, at de enkelte analyser kan bruges som idealtypiske eksempler på den samlede bølge af æstetiske værker om og fra parcelhusforstaden. Men jeg mener at kunne argumentere for, at de fire analyseeksempler indeholder træk, som peger ud over det enkelte værk i en grad, så her er tale om fire forskellige forstadspoetikker, dvs. poetikker, der placerer sig kategorisk forskelligt inden for den æstetiske trialektik.

Fremgangsmåde

Eftersom det er min hensigt at se på parcelhusforstaden i litteratur og kunst, er det nødvendigt at indlede den analytiske del med overvejelser over kontekstualisering i forhold til tradition, begrebsafklaring og metode/teori. I kapital 1 gennemgår jeg state-of-the-art inden for tværæstetiske og kulturelle forstadsstudier, fortrinsvis som det etablerer sig i angloamerikansk sammenhæng. Der vil herunder blive trukket paralleller til både kønsstudier, medievidenskab og bystudier samt beslægtede studier inden for sociologi, arkitektur og boligforskning, og jeg vil her give en tentativ analyse af, hvorfor feltet i dag kan siges at være på kanten til et paradigmeskift fra en transnational kulturidentificering mod en lokal-sanselig forstadspoetik. Kapitlet vil afslutningsvis indeholde en redegørelse og argumentation for betegnelsen parcelhusforstaden som relevant for danske forstadsstudier.

I kapital 2 redegør jeg for Sojas trialektik og for, hvordan Sojas selv giver argumenter for en æstetisk trialektik ved at sætte kunsten i centrum for lefebvreanske stedfilosofi. På baggrund af Bertrand Westphals æstetiske referentialitetsforståelse og Edward S. Caseys begreb om *re-implacement*, sekundært *genplacering*, introducerer jeg i kapitel 3 min egen æstetiske trialektik og folder den ud i en analysemodel, der modsvarer Sojas lefebvreanske trialektik. Bals konceptbaserede metodik og begrebet *mise-en-scene* kobles til trialektikken.

Kapitel 4, 5, 6 og 7 udgøres af værkanalyserne. I kapitel 4 analyseres skulptør Lars Bent Petersens *Verdensbillede* (1992, 2002, 2008) med særlig henblik på relationen mellem beskuer, motiv og værkets fremmedgørende effekter i forhold til den forstadsrepræsentation, der her er i spil, men som aldrig synes at miste forbindelsen til virkeligheden. I analysen af romanen *Hus og hjem* (1999) vil jeg i kapitel 5 rette opmærksomheden mod værkets dominerende stedsbeskrivelser og organisering af rum og disses forhold til handlingen, især hovedpersonen Annes kropsligt forankrede stedserfaring, der gennem en topo-fænomenologisk tilgang skriver sig uden om klassiske forstadsfortællinger og -diskurser. I kapitel 6 fokuserer jeg på forholdet mellem stedsbeskrivelser og stedserfaringer i romanen *Mand i Parcelhus* (2006). Her lægger jeg særlig vægt på den satirisk-ironiske stils betydning for den æstetiske stedsproduktion og hovedpersonens manglende evne til at relatere til sted og rum som til sig selv som maskulint individ i en parcelhusforstad. I den sidste analyse, kapitel 6, analyseres *Best of Children of Suburbia* (1998 – 2002). Her er jeg interesseret i, hvordan forholdet mellem det personlige barndomsland og den voksne kunstners tillærte forståelse af parcelhusforstaden som fænomen kommer i karambolage, og hvordan denne karambolage fortolkes æstetisk gennem perspektiv, motiv- og betydningsdannelse af parcelhusforstadens 'dengang' og 'nu'.

Sidste kapitel, kapital 8, udgør en komparation og sammenfatning af de fire analyser ud fra analysedesignet, som vil strukturere og rammesætte værkernes "fredfyldte konfrontation", jf. Westphal, og en konklusion, der vil gribe tilbage til afhandlingens centrale problemstillinger og spørgsmål, herunder den tværæstetiske metodik og analysedesign. Analyserne vil desuden fungere som pejlemærker for en udsigt til andre medier og værker, der behandler parcelhusforstaden. Således vil jeg her give en karakteristik af den danske parcelhusforstad som stedserfaring i nutidig kunst og litteratur, dels på baggrund af en værkekstern trialektisk

komparation, dels ud fra identificeringen af fire forstadspoetikker, som vil kunne danne udgangspunkt for videre undersøgelser af både tværæstetisk og interdisciplinær karakter.

Endelig indeholder afhandlingen en bilagsliste med grafiske gengivelser af de modeller, jeg henviser til undervejs (bilag 1 og 2) samt reproduktioner af Lars Bent Petersens installation (bilag 3, 4) og Morten Schelde katalog *Best of Children of Suburbia* (1998-2002), der er vedlagt som bilag 5.

KAP 1. DET KULTURELLE FORSTADSTUDIE

Når litteraturhistoriker Søren Schou i "Forstadsbilleder" (1996) indleder sin gennemgang af forstaden som motiv i udvalgt dansk litteratur, er det med et væsentligt forbehold. Schou siger:

> "Litterært har forstaden sjældent påkaldt sig nogen selvstændig interesse – den er periferi og er blevet behandlet derefter – og man karakteriserer vel at mærke ikke et forfatterskab nogenlunde fyldestgørende gennem dets perifere tematiseringer." (1996: 355).

Samtidig, og det påviser Schou ligeledes til fulde i sine analyser af tre litterære genrer mellem 1948 og 1979: Heretica-symbolismen, modernismen og realismen, så er dette "perifere tema" generelt blevet udstyret "med en række faste, negative karakteristika". Den danske litterære forstad skildres stort set uden undtagelse som "et åndsforladt 'wasteland'. Et sted hvor intet sker, og hvor mennesker vantrives". Den er, som Schou konkluderer, "et sindbillede på modernitetens ubehageligste sider" (1996: 354-355). Det får Schou til at konkludere, at i litteraturen er der kun én forstad, forstad*en* i ental, bestemt form, i modsætning til virkelighedens uendeligt mange forstæder, der altid er specifikke, varierede og unikke. Når jeg indleder min introduktion til det spirende kulturelle forstadsfelt i dansk kontekst med citater fra Schous artikel, så er det ikke kun fordi Schou udstiller det faktum, at dette felt primært varetages af litterater, men fordi han i sin artikel ligeledes berører problemstillinger, der tegner den dansk-æstetiske forstadsforskning, men som synes at bygge bro til feltet i et internationalt perspektiv. Her henviser jeg til de motivationsfaktorer, som har været medvirkende til feltets opkomst, men også til de problemstillinger, som præger forskningen, og som nu viser sig i en selvransagelse og genovervejelse af forstaden som begreb/motiv, kunstens mediering af steder og rum, og de kognitive metodiske og teoretiske tilgange, der traditionelt har tegnet feltet. Herved kan også dansk forstadsforskning indskrive sig i et angloamerikansk paradigmeskift, hvor de mere abstrakte kulturelle tilgange til forstaden erstattes af et materielt-sanseligt orienteret perspektiv til forstadens kultur. Jeg vil derfor i dette indledende kapital introducere det felt, jeg skriver mig ind i, både i forhold til den spæde danske kontekst og til angloamerikansk forstadsforskning i særdeleshed. Kapitlet afsluttes med en problematisering af det danske perspektiv, og jeg vil

argumentere for, hvorfor jeg mener, at begrebet 'parcelhusforstaden' bør overvejes i dansk sammenhæng.

1.1 Indkredsning af feltet

For det første sætter Schou med sit indledningscitat ord på en gængs antagelse om, at forstaden ikke som sådan har været behandlet i kunst og litteratur og ikke som sådan har udgjort et tema, der kan danne baggrund for en egentlig forskningstradition. Forstaden er, som Schou siger, "perifer" (1996:355). Når Schou på den ene side fastholder, at litteraturens forstad og virkelighedens forstæder ikke kan sammenfattes, alene fordi førstnævnte henviser til en abstraktion, til forstad*en*, i ental, bestemt form, mens sidstnævnte refererer til en uendelig variation af faktiske, konkrete forstæder, så fastholder han antagelsen om, at kunst og litteratur vanskeligt kan bruges som en anden indfaldsvinkel til faktiske steder. Det fremgår ligeledes af dette uddybende citat:

> "Forstæder er lige så forskellige som andre stæder, og forstaden 'i almindelighed' eksisterer ikke – undtaget i litteraturen, hvor den længe udstyredes med en række faste negative karakteristika." (1996:354).

På den anden side hævder Schou samtidig, at fordi denne abstrakte forstad, i de værker han analyserer, ikke som sådan udgør et tema eller motiv for en bevidst kunstnerisk refleksion, må de, og her kommer paradokset, være udtryk for gængse forestillinger og fordomme. Ordret lyder det: "... ved at rette opmærksomheden mod det, forfatteren selv ofrer mindst opmærksomhed og eftertanke, får man et materiale, som er velegnet til at belyse alment cirkulerende holdninger til emnet" (1996:355). Herved sætter Schou ord på en mærkværdig dobbelthed i tilgangen til kunstens referentialitet: Kunsten beskriver ikke reelle forstæder og reelle forstadserfaringer, men knytter sig til idéen om forstaden i "almindelighed". Og på den anden side: Kunsten kan godt udtrykke almindeligt cirkulerende holdninger til forstaden som sted og topologi.

Samme grundholdning formuleres et årti senere, da den danske sociolog Henrik Dahl i *Den usynlige verden* (2008), og sekundært i artiklen til *Velfærdsfortællinger* (2010), fremsætter den anklage, at forstaden ikke er fin nok til en kulturel kanonisering. Forstaden er nemlig, forklarer

Dahl, bærer af alle de egenskaber, der er ringeagtede i "seværdighedspolitikken", som er Dahls målestok for, hvad der historisk er blevet synligt og usynligt. Forstæderne er: "nye. De er verdslige. De er praktiske. De er fuldkommen u-nationale, og næsten uden undtagelse kan de ikke kaldes for andet end lavkulturelle" (2008: 141). Hermed peger Schou og Dahl på den bipolaritet, som traditionelt har delt forstaden i en positiv valoriseret diskurs, som ofte sættes i forbindelse med masse- og popkulturen, og en negativ, stigmatiserende diskurs, som knytter sig finkulturen og akademia. Generelt benævnes denne bipolaritet som et faktum, der ikke kræver yderligere forklaring og ikke afstedkommer behovet for uddybelser eller specifikke referencer. Lige som i tilfældet med Schou henvises til "alment cirkulerende holdninger", og ofte knyttes disse direkte sammen med parcelhusboomet i 1970'erne, som definitivt forandrede det danske landskab og forvandlede landet til Parcelhusdanmark (Frandsen, Sjørslev, Lund, Dahl, Øllgaard, Dragsbo 2008). Samtidig synes der også at herske en bred konsensus om, hvad forstaden står for. Parcelhusforstaden benævnes ud fra fænomener som "småborgerlighed", "ligsuterhækfascisme" og "kedsomhed", og den sættes ikke sjældent i relation til massekulturen, forbrugerismen og en generel selvtilstrækkelighed og snæversynethed, som det f.eks. fremgår i Annegrethe Kraul og Kristine Søndergaard Madsens kulturportræt af *Parcelhusets pionerer – Da Jensen flyttede på Lærkevej* (2007), og som det forsøges bekræftet i den polemiske undersøgelse af parcelhusfolkets selvtilstrækkelighed i sociolog Jørgen Øllgaards *Paradisvænget. Småborgeren og det småborgerlige* (2011). Den positive udlægning af parcelhusforstaden er for så vidt lige så generel og bygger på lige så generelle vendinger som den negative: Som utopi er forstaden metafor for det gode liv, kernefamilien, komfort og nærhed til naturen. En længsel efter at trække sig tilbage til et mini-paradis, fokusere på familielivet og være herre i eget hus. Som dystopi er forstaden symbol på middelklassen, overforbruget og ligusterhæk-mentaliteten: Et livsdræbende mareridt, der under dække af frihed ansporer til selvtilstrækkelighed, konformitet og materialisme.

Som Schou så alligevel påviser i sin artikel, og som litteraten Martin Zerlang senere uddyber i sin artikel om "Forstad og funktionalisme" (2002), så er denne ambivalens i forhold til forstaden ikke udelukkende forbeholdt efterkrigstidens parcelhuskvarterer, men trækker spor tilbage til modernitetens fødsel og den moderne forstads udspaltning fra den overbefolkede og usunde storby. Begge litterater fremhæver den danske forfatter Holger Drachmans roman *Foreskrevet* fra 1890. Romanens hovedperson Henrik Gerhard er netop hjemvendt efter et længere

udenlandsophold og står nu ved Nyhavn og betragter de bebyggelser, som i mellemtiden er vokset op i udkanten af byen, og som, ifølge ham, skæmmer udsigten til naturen. Han siger:

> "Vore Hovedstæder vokser foruroligende. I et tæt favntag klemmer Spekulationen, Menneskeforøgelsen og Murstensvælden vores gamle By-kærner. Proletariatet lejrer sig omkring os, suger på vor Kraft, og suger selv Kraften af de bedre Luft- og Lysbetingelser." (1890: 32. Schou 1996: 353. 353 – 354 og Zerlang: 2001).

Hermed være antydet, at den bipolare tilgang til forstaden ikke kun knytter sig til høj- og lavkultur, men til forskellen mellem by og forstad, og til de stedserfaringer, disse moderne arketypiske topologier, genererer.

Det mener et stort antal forskere inden for *suburban cultural studies*, herefter internationale kulturelle forstadsstudier. Eksempelvis påpeger den amerikansk litterat Cathrine Jurca, ligesom sin landsmand, filmforskeren Robert Beuka, at moderne kunstnere generelt har været mere optaget af at skildre livet i byen, mens forstaden har været forbeholdt populær- og massemediet (2004, 2004). Den britiske medieforsker Roger Silverstone går et skridt videre og argumenterer for, hvordan forstadens stigmatisering kan forstås som en konsekvens af den kanoniserede fortælling om modernitetens gennembrud. Han henviser, lige som køns- og forstadsforsker Judy Giles i *The Parlour and the Suburb* (2004), til den amerikanske modernitetstænker Marshall Bermans kulturhistoriske gennemgang af den moderne erfaring i værket *All That Is Solid Melts Into Air* (1989), som ifølge dem begge cementerer billedet af en modernitetserfaring, der bygger på mænds erfaring i en maskulint konnoteret by, centreret omkring offentlige rum. Når Berman som så mange andre modernitetstænkere skriver om den altædende kapitalistiske maskine, tabet af landsbyfællesskabet som prisen for den frihed byen og moderniteten tilbyder, den tippende balance mellem kreativitet og destruktion og urbanitetens kaotiske selvlogik, så følger han blot i sporet på de tidligere moderne, maskuline helte: Marx, Baudelaire, Goethe, Dostojevskij, der, som Giles siger, "produced a literature of the modern world that describes the responses and experiences of men but fails to address those of women"(2004:11).[1] Silverstone er da heller ikke

[1] Janet Woelff påpeger eksempelvis i *The invisible Flâneause* (1985), at modernitetshistorien først og fremmest har været baseret på ude-erfaringer i byrummet, og at private, kvindelige erfaringer ikke har eller er blevet tildelt en rolle i skabelsen af den moderne historie (1985: 45). Rita Felski går i *The Gender of Modernity* (1995) et skridt videre og proklamerer, at den moderne historie, når alt kommer til alt, kan reduceres til et "single unified masculine principle", eller slet og ret opkomsten af den moderne mand (1995: 17). Når man, ifølge Felski, forstår

sen til at definere forstaden som "a consequence, an excrescence, a cancerous fungus, leaching the energy of the city, dependent and inert and ultimately self-destructive." (1997: 4).

Giles argumenterer endvidere for, at forstadens stigmatisering også har haft en akademisk slagside, som præger forskningstraditionerne den dag i dag og som har at gøre med receptionskulturen: At forskere alene i deres valg af forskningsemne responderer på nedarvede idiosynkrasier, som kan føres tilbage til den moderne splittelse af by, forstad, mand, kvinde. Giles sætter hermed et kritisk lys på fraværet af forstad i bl.a. æstetiske discipliner. Som hun formulerer det (2004):

> "The significance of vacuum cleaners, semi-detached houses, and the decline of domestic service for the aspirations and attitudes of so-called ordinary people has been largely ignored, except by those fields of study frequently dismissed as less serious and academically respectable, for example cultural studies and design and technology" (Giles: 2004:23).[2]

Det er også Peter Applebomes antagelse i "Suburbia, At Long Last, Is Recognized In Academia" (2005). Her noterer han, at "The study of suburbia [...] has been the neglected stepchild of academia and public policy, viewed for decades as neither worthy nor all that interesting" (2005: 25, ligeledes citeret i Wolfe 2006: vii). Selvom denne bipolaritet mellem by og forstad til stadighed bliver udfordret fra adskillige sider – alene responsen på Henrik Dahls værk *Den usynlige verden* (2008) peger på, at fra 1996 til 2008 har den almene holdning ændret sig[3] – så indskriver det kulturelle forstadsstudie sig i en lang kulturhistorie af dikotomier, som har stigmatiseret forstaden, hvorved man kan hævde, at studiet i sit udgangspunkt indtager en *defensiv* position. Et forhold, som også kan læses ud af den tilgang, der har præget – i hvert fald den første bølge af – arbejder inden for det kulturelle forstadsstudie (Goldsworthy 2004, 2008).

---

den moderne historie som et maskulint projekt er det på bekostning af kvinderne, som "effectively" er blevet skrevet "out of history by ignoring their active and varied negotiations with different aspects of their social environment (1995: 18).

[2] Det er ligeledes den grundholdning, der løber i kønsforsker Rita Felskis undersøgelse af begrebet "hverdag", hvor hun redegør for de kønsmæssige, temporale og spatiale konnotationer, der knytter sig til dette ofte benyttede, men sjældent reflekterede akademiske begreb ("The invention of Everyday Life", 1999-2000).

[3] Se bl.a. Maria Skovs baggrundsartikel om de forsvar for forstadens tilstedeværelse i kunst og litteratur, som blev fremsat på baggrund af Dahls polemiske bog *Den usynlige verden* (2008), (23.4.2008).

Definitionsproblematikken

For det andet viser Schou i sin gennemgang af forstadslitteratur, at den værkudvælgelse, der er gået forud for hans analyser, hænger sammen med en vanskelig forstadsdefinition, som viser sig at dække over væsensforskellige historiske, demografiske og sociologiske topologier. Først og fremmest arbejderforstaden og parcelhuskvarterne "fortrinsvis befolket med mere velstillede funktionærer", men også forskellige æstetisk betingede forstæder, som den funktionalistiske megaforstad omtalt som "satellitbyens totalplanlagte betonmiljø", og som Schou direkte knytter sammen Michael Buchwalds stringente, minimalistiske fortællerstil og pessimisme i *Blokland* fra 1975. Slutteligt omtaler Schou da også en forstadstype, som helt er løsrevet en materiel-arkitektonisk definition, og som benævnes med det lidt usædvanlige substantiv "hultertilbulter" (1996:355-358). Som Schou endvidere illustrerer, kalder disse forskellige forstadstopologier tilsyneladende på forskellige æstetiske formsprog, abstraktionsniveau og livssyn, og altså forskellige litterære (for)steder. Det er da også værd at bemærke, at da litterat Martin Zerlang nogle år efter Schou udkommer med sin artikel (2001), er definitionen af forstadsbegrebet konsekvent splittet i to. En af Zerlangs teser er nemlig, at den danske forstad dækker over to væsensforskellige typer: den klassiske arbejderforstad og højborgerskabets forstad, og at disse arketyper, som han kalder dem, går igen i moderne forstadstyper, med den sociale betonghetto og det moderne parcelhuskvarter som to yderpoler for en række forskellige boligformer, der ikke lader sig placere (2001).

Når jeg definerer mit fokus som værende forbeholdt parcelhuskvarteret centreret omkring enfamiliehuset og dens kontekst, så er det en forstadsforståelse, som knytter sig til efterkrigstidens parcelhusboom og middelklassens etablering som husejere (Frandsen, Kristensen og Skifter, Ærø m.fl.). Men selv her er en motivafklaring vanskelig. Kært barn har som sagt mange navne, og i særdeleshed parcelhuset. I undersøgelser kaldes det ofte for enfamiliehuset eller en fritstående ejerbolig. I arkitekturen tager det navn efter type og historiske karakteristika såsom murermestervilla, hus i Bedre Byggeskik, lav-spredt byggeri, villa, parcelhus, typehus, hus på egen parcel osv. I reklamer er det ofte det romantiske og mere historiske "villa", "domicil" eller "murstenshus", der lægger navn til, hvis det ikke slet og ret kaldes hus med have. Typehus er ofte noget, vi kalder det, når vi er nedsættende eller kritiske. Går vi en skala op, kan nævnes parcelhuskvarteret som den måske mest præcise bymæssige terminologi, men ofte indgår denne i

en mere bred betegnelse for forstaden, som ligeledes forefindes i mange variationer: Den moderne forstad, provinsen, villakvarteret, oplandet eller udkantsdanmark. Selv i de mere byhistoriske værker synes det vanskeligt at give en entydig definition af parcelhusforstaden som byhistorisk kategori, og ofte vedstår forskere, at forstadsbegrebet ikke længere er en dækkende definition.

Eksempelvis må etnolog og historiker Peter Dragsbo i sin ellers grundige sammenfatning af opkomsten af det danske parcelhus *Hvem opfandt parcelhuskvarteret*? *Forstaden har en historie* (2008) konkludere, at som historisk bymiljø eksisterer forstaden ikke længere. Dragsbo lægger her, som så mange andre byplanlæggere, arkitekter og boligforskere, vægt på balancen mellem by og land, separationen mellem arbejde og fritid og forstadens kulturelle og økonomiske afhængighed af storbyen. Dragsbo argumenterer da også for, at forstaden som boligideal nu er blevet så dominerende, at ikke giver mening at skelne mellem by, forstad og opland, men at "det rene boligmiljø, adskilt fra arbejde, forbrugs- og fritidsliv" kendetegner store dele af byen, såvel som store områder uden for byen (2008: 23). Ikke sådan at forstå at det klassiske skel mellem land og by ikke længere eksisterer – at der ikke er forskel på livet på landet og livet i byen. Men de markante forskelle på by og land er blevet afløst af yderpoler omkring en midte, der politisk, kulturelt og økonomisk har sat sig på det danske landskab og gjort land- og by til perifere, næsten eksotiske, livsformer.

Sammenstillingen mellem parcelhusets succes og forstadsbegrebets forfald synes også at kunne spores i den mere folkelige brug af de topologiske begreber. Da Politiken i 2010 besluttede sig for at undersøge, hvordan det danske bondesamfund har ændret sig, og hvordan det "fremstilles i en tid, hvor det er under voldsom forankring," var konklusionen på artikelserien, at "landbrugslivet er gået i forstad og perlegrus. To kulturer, den i byen og den på landet, har kæmpet, og byen har sejret. I dag er det ikke til at se forskel" (Bech-Danielsen, Politiken 24. juli 2010). Det er også den underliggende antagelse i den forstadsdefinition, som løber igennem programpunkterne for *Arkitekturens Dag*, der i 2010 gik under temaet "Forstaden – arkitektur som rammen om det gode liv". Her er definitionen på en forstad så bred, at den i virkeligheden kan appliceres på stort set alle urbane miljøer: "Forstaden er defineret som den bebyggelse, der ligger mellem de historiske

bykerner og det åbne land. Mere end halvdelen af den danske befolkning bor i forstadsbebyggelse – og elsker det, ifølge en lang række nye undersøgelser" (2010).[4]

Samtidig kan parcelhusforstaden på mærkværdig vis være symbol på noget, som ikke er et reelt parcelhus eller parcelhuskvarter, men symboliserer f.eks. en forestilling om ægteskabet og familielivet. I en anmeldelse af Trine Appel og Anne-Grethe Bjarup Riis' bog *Send Mere Sex* (2010) beskrives forsidebilledet af de to afklædte forfattere i grønne omgivelse med symbolske reb bundet om fødderne som en "parcelhushave", symboliserende "frie kvinder fanget i ægteskabets bur?" (Sonne 2010). Problemet er blot, at romanen, akkurat som omtalte forsidebillede, ikke foregår i et parcelhus, men på to adresser på Østerbro i København. Referencen til parcelhuset er udelukkende konceptuel og går udelukkende på forestillingen om parcelhuslivet frem for parcelhuset som et reelt sted.[5] Når der ikke refereres til parcelhusforstaden som et geografisk, faktisk sted, er det, at den tydeligt træder frem som ikon. F.eks. i en debat i flere medier, anført af forfatteren Søren Ulrik Thomsen, hvor han angriber byplanlægningen for at forvandle storbyen til det, han kalder "horisontale forstæder". Med afsæt i halvfemsernes kvarterløft i København, argumenterer han, at boligområder med lukkede gårde, ekskludering af uønskede personer, de mange semi-private områder og stræben efter at skabe trygge boligkvarterer i hjertet af byen, ødelægger det, der er byens natur (2008). Også Ugebrevet Mandag Morgen og arkitektur- og københavnermagasinet KBH har med henholdsvis "Storbyen er ved at blive privatiseret" (2003) og "Forstaden i byen" (2007) fulgt op på diskussionen. I førstnævnte lyder dommen:

> "Parcelhusmentaliteten vinder frem i byen. Stadig flere ønsker at bo midt i byens stille ro." (2003:6).

Parcelhusforstaden italesættes som en mobil "kultur", der kan inficere også det, der traditionelt har været forstadens kulturelle modsætning: byen. Måske af den grund er parcelhusforstaden derfor uhyre let at beskrive. Man kan fjerne de fleste karakteristika, ændre form og komposition

[4]Og endvidere: "Parcelhuse, rækkehuse og almene boliger bringer her beboerne i tæt kontakt til haver og eftertragtede grønne områder, men afføder også større transportomkostninger og ressourceforbrug, som ikke harmonerer med den aktuelle bæredygtighedsagenda." Arkitekturens dag arrangeres af Arkitektforeningen og er for både arkitekter, fagfolk og private interesserede. Se www.arkitekturforeningen.dk/aganda/arkitekturens-dag-2010.

[5] Lignede konceptuelt brug af begrebet 'suburbia' findes også uden for landet. F.eks. er John R. Gillis' gennemgang af "Mythic Figures in Suburban Landscapes" blottet for refleksioner over den reelle fysiske forstad. I stedet skitserer Gillis middelklassens opfattelse af børn, moderskabet og faderskabet, men altså uden at disse relateres til forstaden som geografisk sted. Forstaden er her forstået som den europæiske og amerikanske middelklasse. *A world of their own making*, 1996.

og skifte nogle af delene ud og sætte andre ind, og det vil stadig være muligt at genkende den. Hvorfor der ofte kun skal få benævnelser til, før de fleste danskere har et meget klart billede på nethinden af, hvor vi er i verden. I halvfjerdserne var en ligusterhæk nok, i dag kan en webergrill gøre det,[6] hvorfor titlen på denne afhandling også er "Rundt om webergrillen". Her minder tilgangen til parcelhusforstaden om den, Jørn Erslev Andersen identificerer som typisk for forholdet mellem den stedsgeneriske term 'provinsen' og den dertilhørende kulturelle attitude, "provinsialisme", som synonym for "småborgerlighed, stilstand, træghed, uvilje, uforsonlighed mod forandring, mod alt nyt og fremmed" (2008:4). Problemet er, siger han, at denne form for provinsialisme eksisterer "overalt i landet, også på Christianshavn og i Holte" og "gør det vanskeligt at benytte betegnelsen provins" (2008:3-4). Det er da også sigende, at den danske kulturgeolog John Pløger indleder sin artikel "Forstaden i forstaden, forstaden i byen" med at konstatere: "Forstaden er i krise, siger mange. Men måske er det vores forståelse af forstaden, som er i krise?" (2004: 1).

Hermed være antydet, at et felt centreret omkring den danske parcelhusforstad i kunst og litteratur udfordres af et vanskeligt og historisk flydende (parcelhus)forstadsbegreb, som synes på kanten til opløsning. En problematik, som ligeledes kendetegner de nyeste tendenser inden for angloamerikansk forstadsforskning, og som er med til at pege på det paradigmeskift fra en forskning baseret på forstadens kulturelle og transnationale karakter mod en forskning, der er interesseret i at undersøge forstadens materielle, sanselige og lokale forankring. Dette vil jeg vende tilbage til, og her nøjes med at konkludere, at når vi i Danmark kan have vanskeligt ved at definere et forstadsmotiv i kunst og litteratur, så har dette ikke kun at gøre med et forstadsbegreb, der ændrer sig gennem tiden, men om en generel opblødning af kategorierne by og forstad, land og urbanitet, maskulint og feminint.

[6] Det er f.eks. pointen i Jyllandspostens kampagne fra 2008, som blev lanceret under mottoet: Livet er lettere, hvis du ikke siger din mening. En af kampagneplakaterne forestillede den indiske frihedskæmper og pacifist Gandhi stående foran det, der efterhånden har erstattet ligusterhækken, som den danske parcelhusforstads lettest genkendelige indeksikalitet, webergrillen, i gang med at gøre, hvad mange parcelhusfamilier gør i sommerhalvåret, nemlig grille i haven. Implicit forstået: fokuseret på barbecue og sin egen mini-verden frem for livet uden for parcelhushaven med dens problemer og konflikter.

Nye tendenser i dansk sammenhæng

Til trods for litteraturens konsekvente stigmatisering af forstaden, og til trods for forstadsmotivets gradvise fragmentering historisk betragtet, så åbner Schou, for det tredje og sidste, op for en nuancering af sin ellers grundlæggende negative fortolkningskanon, nemlig i analysen af to anderledes litterære forstadserfaringer: Attituderelativisten Hans-Jørgen Nielsens *Fodboldenglen* (1979) og Dan Turèlls *Vangede Billeder* (1975, revideret 1979), som gennem det voksne barns perspektiv fortæller om en anden, mere positiv og nuanceret erfaring end den gennemgående negative opfattelse af forstaden, som Schou ellers mener, dominerer det litterære felt. Schou er påpasselig med at drage konklusioner på baggrund af disse to værker, men trækker alligevel referencer til tidligere tiders eksempler på "poetisk erobring af tilværelsesområder, der indtil da" har været "enten negligeret eller uglesete", og han sender sluttelig et håb om, at børn – og kommende forfattere – af 1970'ernes parcelhuskvarterer vil nuancere den noget enfoldige fortolkning og skrive deres egne "opvæksterfaringer" (1996: 365-366). Paradoksalt er den litterære overgangsfigur, mellem de negative forstadsskildringer og disse nye, poetiske generobringer, ikke en hjemstavndigter, men den danske nyrealistiske forfatter Anders Bodelsen. I opposition til tidligere forfattere, som insisterer på "forstadslivets ulyksaligheder", fremstår forstaden i Bodelsens forfatterskab, siger Schou, "som nyopdaget, interessant miljø" (1996: 356-357). Ikke fordi Bodelsen ligefrem glorificerer forstaden, men "den udfries af de abstrakte generaliseringer og forsynes med lokalkolorit" (ibid), og hermed giver Bodelsen med sin populære realisme et andet, mere nuanceret billede af forstadens etableringsfase efter Anden Verdenskrig (1996).[7]

Med Turréll, Nielsen og delvis Bodelsen åbner Schou op for en anden indfaldsvinkel til den litterære forstad, og forvarsler samtidig den revitalisering af (parcelhus)forstaden i kunst og litteratur, som er genstandsfeltet for denne afhandling. Schous artikel skal da også ses i sammenhæng med andre danske eksempler på interesse for forstadens kulturelle dimension i akademiske sammenhænge. Bl.a. litterat Martin Zerlangs artikel "Funktionalisme og forstad" (2002), der med henvisning til Schous tidligere arbejde skriver sig ind i et krydsfelt mellem

[7] Her forvarsler Schou ligeledes et begyndende opgør med den mere marxistiske realisme-reception. Eksempelvis plæderer litterat Per Krogh Hansen i *Danske Digtere i Det 20. århundrede* for, at Bodelsens forfatterskab er blevet overfortolket i sin brug af realistiske fortællerteknik, og snarere skal læses som en række af fortællinger om det "rolle- og socialpsykologiske projekt" som er kendetegnende for den ny hverdagskultur, der voksede ud af velfærdspolitikens initiativer og de moderne forstæders opkomst. Et projekt, der ekkoer attituderelativistiske grundtema og som ligeledes behandles i flere modernistiske hovedværker (2002: 288).

arkitektur- og byhistorie, medicinske og litterære tekster, for at redegøre for, hvordan også den danske moderne forstad kan ses som både konsekvensen af den voksende storby, og som en løsning på storbyens sundhedsmæssige og moralske fordærv. Pointen er her, at forstaden ikke er modsætningen til byen og den urbane modernisering, men en naturlig social og kulturel konsekvens af den. Forstaden gøres altså central for den moderne udvikling, ikke perifer. Hertil kommer værker af kultur- og litteraturforsker Johs. Nørgaard Frandsen, som i 20 år har interesseret sig for forholdet mellem center og periferi, og som i både materiel-kulturelle arbejder og etnologiske undersøgelser har sat fokus på først provinsen og siden parcelhuskvarterets livsformer og kultursociologiske udtryk (1994, 2006, 2010). Også her forsøger Frandsen at nuancere den stereotypiske forestilling om forstadens kedsomhed, bl.a. ved at forfølge Zerlangs idé om, at forstaden bør betragtes som en ny form for urbanitet, der kobler forankring og mobilitet (2006). Selvom kunsthistorikerne Rune Gade og Camilla Jalving i *Nybrud – dansk kunst i 1990'erne* ikke uddyber betydningen af, hvorfor en række danske kunstnere i 1990'ernes bruger forstaden som motiv for et opgør med deres opvækst i et af de "parcelhuse, som blev opført i Danmark mellem 1960 og 1979, og som definitivt ændrede danskerne opfattelse af hjem, hverdagsliv og boligform", som det hedder (2006), så bør dette værk fremhæves som en egentlig kanonisering af den ellers finkulturelt stigmatiserede parcelhuskunst i dansk kunsthistorie. Denne kanonisering er senere blevet fulgt op af en række mere eller mindre motivbevidste bidrag i form af enkeltstående analyser af kunstnere, som kan siges at interessere sig for parcelhuset og forstaden, eksempelvis analyser af forfatter Jens Blendstrup, billedkunstnerne Ivan Andersen og Eske Kath, fotograf Krauss Clement og Anya Franckes site-specifikke forstadsprojekt, Instant Herlev Institute mv. Og endelig bør nævnes kulturforsker Birgitte Svarre Bundesens afhandling *Det urbane suburbane*, hvori hun inddrager Dan Turèlls *Vangede Billeder* (1975/1979) og Douglas Couplands *Microserfs* (1994) i en sammenlignende analyse af bevægelsesmønstre i forstadens byrum i en henholdsvis dansk og amerikansk kontekst og, ligesom Zerlang og Frandsen, tager afsæt i forstaden som en moderne form for urbanitet.

Forsøget på at nuancere den almene bipolaritet i forhold til forstaden hænger, som vi ser det i Svarres afhandling samt i Frandsens og Zerlangs kulturhistoriske analyser, sammen med det faktum, at en ren æstetisk analysetradition vanskeligt lader sig afgrænse af det æstetiske, men at en vis form for interdisciplinær tilgang til feltet er evident. Således lægger disse værker sig også mere eller mindre op af revitaliseringen af parcelhuset og forstaden i en række materiel-kulturelle

discipliner såsom antropologi, etnologi, byhistorie, kulturgeografi og mere kulturpopulære genrer, som de seneste ti-femten år har forsøgt at udfordre gængse fordomme. Etnolog Kirsten Marie Raahauge, har eksempelvis anfægtet forstadens (kulturelle) historieløshed gennem en etnologisk udredning af dens mange fortællinger og forbindelser til andre steder, tider og perspektiver mellem det globale og det lokale set gennem et specifikt sted (2001), mens kollegaen Siv Raun Andersen satte sig for at nuancere forestillingerne om (parcelhus)forstadens manglende fællesskab ud fra en opdatering af netværksteorien og forstadssocialitet (2004). Også fordommen om parcelhusforstadens materialisme og forbrugerisme er blevet udfordret af bl.a. antropolog Inger Sjørslev, som argumenterer for, at man i stedet må se huset som et symbol på en række værdier og moralske løfter, der rækker langt ud over materialiteten (2009). Bolig- og arkitekturforskerne Claus Bech-Danielsen og Kirsten Gram-Hanssen stiller i en række interviews skarpt på myten om forstadens konformitet og normative livsstil. Ved at udspørge forskellige husejere om deres byggeprojekter, haveaktiviteter og personlig prægningen af huset, fandt de argumenter til at konkludere, at parcelhuset snarere end et symbol på en konform bolig, er en af de mest fleksible boligfomer vi har, og at parcelhusfolkets prægning af den, ikke blot bibragte dem en fornemmelse af identitet og personlighed i forhold til deres huse, men var direkte medvirkende til en øget fornemmelse af tilhøren og rodfæstelse (2004). Også kulturforsker og litterat Johs. Nørgaard Frandsen sætter i sine etnologiske arbejder fokus på forstadsfolkets byhistoriske rødder og deres hjemfølelse i de ellers kedsommelige sovebyer (1994, 2002, 2006), og stedfæster, at til trods for et kendskab til forstadens kulturelle stigmatisering, så er "[s]toltheden og tilfredsheden med huset, haven og området … som regel stor og tydelig" (2006:68). Parcelhusforstadens revitalisering kan da heller ikke skilles fra de seneste års fokus på hjem og boligliv, og som derfor genererer ny viden om den måde, folk gør sig det hjemligt på (Vacher 2011, Winther 2006, Mechlenborg 2002). Og endeligt hænger de æstetiske fortolkninger sammen med generelle undersøgelser af danskernes boligpræferencer gennem tid og en øget fokusering på det mere kulturelle aspekter af bosætning og boligbehov (Ærø 2000, 2002). I disse perspektiver anskues parcelhuset indefra, og dets materielle og arkitektoniske historie nedtones i forhold til en mere almen fortælling om hverdagslivets udvikling og det moderne hjems etablering.

I forlængelse heraf ville det heller ikke være forkert at hævde at den begyndende nuancering af parcelhuset og forstaden knytter sig til det aktuelle generationsskifte i de store parcelhusårgange fra parcelhusboomet og den generelle historicisme, som dette har ført med sig. Her bygges videre

på, hvad der betegnes som de første sten til en moderne dansk forstadshistorie, arkitekten Erik Nygaards forstadsværk *Tag over Hovedet* (1984) og Oluf Lind og Jonas Møllers *Folkebolig-Boligfolk* (1994) og *Bag hækken* (1996), (Dragsbo 2008), senest overgået af dels Dansk Bygningsarv store kulturarvsprojekt *Forstadens bygningskultur 1945-1989. På sporet af velfærdsforstadens bevaringsværdier* (2010), og naturligvis etnolog og historiker Peter Dragsbos *Hvem opfandt parcelhuskvarteret? Forstaden har en historie* (2008). Ligeledes er optællinger og historiske samkøringer af den moderne danske boligkarriere ved at blive skitseret, tal gøres op, der funderes og registreres for at give et mere fyldestgørende billede af den boligform, som nu er danskernes ubetinget foretrukne. Bl.a. arrangerede PlaNet International i 2002 konferencen "Suburbia", efterfulgt af en mindre om Parcelhusdrømme (2003). Også det danske fagtidsskrift *Magasinet Byplan* iværksatte i år 2000 et storstilet projekt, som tematiserede forstaden i artikler og undersøgelser sideløbende med en arkitekturkonkurrence, som havde til hensigt at "gentænke forstaden" i bredest mulig forstand (1-2000:1). Samtidig foregår der på lokalplan flere steder en systematisering af materiale om lokale og regionale parcelhuskvarterer og forstæder i både bogform, som eksempelvis *Da vi kom til Brøndby – historier om at flytte til en forstad* (2001), *Tarup-Paarup Bogen* (Nørgaard og Berthelsen, 2002) og Asger Liebsts *Drømmen om Gladsaxe* (2001), og museale arkiver (eksempelvis Esbjerg Museum). I Boligpuljen, som dækker over lokale museer, der arbejder med bolig, har parcelhuset ligeledes været et fællestema for en seminardag (Den Gamle By 2009). I mere populærkulturelle genrer er bøger som *Parcelhusets pionerer – Da Jensen flyttede på Lærkevej* (2007), DR2s temaaften om parcelhuset *Hyldest til parcelhuset* (23. feb. 2006) og en række radioprogrammer ligeledes med til at underbygge etableringen af et forstadsfelt inden for dansk kulturstudie.[8]

De danske problemstillinger

Set i dette større interdisciplinære felt udgør den kulturelle-æstetiske forskning kun en lille del, og kan knap defineres som en retning. Men den beskriver tydeligt den begyndende revurdering af faste forestillinger om parcelhuset og forstaden på baggrund af nye indsigter om livsformer, ændrede sociale mønstre, nye familiestrukturer og arbejdsforhold og en gentænkning af

[8] Eksempelvis P1 Ultra Lyd "Drømmen om en forstad" (2005) og Mads Brügger og Mikael Bertelsens radiodokumentar *Skjoldhøjarkivet* om livet i et parcelhuskvarter i det vestlige Århus (2002).

parcelhuset arkitektoniske og byplanmæssige betydning i forhold til det faktum, at her nu er tale om et historisk stykke bymiljø. Når den kulturelle-æstetiske forskning alligevel ikke står stærkere, så viser Schous artikel, og de efterfølgende bidrag, at arbejdet med kunst og litteratur som indfaldsvinkel til virkelighedens byggede miljø automatisk afstedkommer en del problemstillinger. Ud over den historiske stigmatisering i kunst og litteratur, som historisk har været med til at skabe en kløft mellem "litteraturens forstad i almindelighed" og virkelighedens varierede, unikke og konkrete forstæder, og et flydende forstadsbegreb, der med tiden hverken er blevet mere konkret eller afgrænset, så puster Schou også – eller måske præcis derfor – liv i en tilbagevendende diskussion om kunstens referentialitet, herunder forholdet mellem kunstens mediespecifikke forhold og udsigelsesmæssige kvaliteter og dens indlejring i kulturen som sådan. Tendensen er da også, at den spæde æstetiske-kulturelle forskning deler sig i to kategorier: 1) en æstetisk introvert interesse og 2) en æstetisk ekstrovert tilgang til værkerne. Forstået således, at Schou eksempelvis bevidst lægger distance til virkeligheden ved at betone, at vi har at gøre med "litteraturens forstad", ikke virkelighedens, og at analyserne ikke som sådan kan bruges som en tilgang til reelle steder. En tilgang Schou accentuerer gennem intertekstuelle referencer og krydshenvisninger og en øget opmærksomhed på værkernes formmæssige og mediespecifikke karakteristika, "abstraktionsniveau" og "stilleje", som han siger (1996:355). Inden for denne mediespecifikke og faghistoriske tilgang befinder ligeledes Rune Gade og Camilla Jalvings gennemgang af 1990'ernes kunst sig (2006). Men selvom de to sampler eksempler fra både billedkunsten, site-specific og skulpturel installation og tegning og påpeger en tendens, der forklares ud fra et kollektivt biografisk perspektiv, gives der ingen bud på, hvordan den kunstneriske fortolkning kan bruges som en indfaldsvinkel til den reelle forstad (2006). Det gør der til gengæld hos andre forskere, som anskuer kunst og litteratur som spejl på generelle demografiske, samfundsmæssige og kulturelle tendenser og karakteristika i de reelle forstads- og parcelhuskvarterer. For denne sidste retning er Johs. Nørgaard Frandsen eksponent. I en række artikler og arbejder krydser han litteraturens, popmusikken og sociologiske og etnologiske grænser for at tegne de kulturelle livsformer, bevægelsesmønstre og overordnede sociale og spatiale strukturer, der kendetegner "den moderne forstad" (2006:67). Det er i denne forbindelse værd at bemærke, at Frandsen samtidig opbløder grænserne mellem, hvad der traditionelt betragtes som finkulturelt over for det mere populærkulturelle, bl.a. ved inddragelse af tekster fra eksempelvis den folkekære musikgruppe *Juncker* (2006, 2010). Også Martin Zerlangs artikel "Funktionalisme og forstad"

(2002) hører til denne kategori med sin sammenblanding af byhistorie, medicinske tekster, arkitekturteori og litterære anekdoter, som tilsammen beskriver, hvordan den moderne forstad voksede ud af en overbefolket og amoralsk storby og hvordan den samtidig blev anti-tesen til den (ibid). Generelt for den ekstroverte forstadslæsning er, at de mediespecifikke kendetegn og formmæssige karakteristika i værkerne nedtones eller gøres transparente for at kunne gå i en tværfaglig dialog, med den konsekvens at man risikerer at gøre kunsten til kontekst for virkeligheden eller reducerer den til anekdoter i mere generelle betragtninger. Svarres afhandling om forstadens byrum kan da også læses som en diskussion af, hvordan litteratur kan inddrages og anvendes i en interdisciplinær undersøgelse af bevægelsesmønstre og rumopfattelser i henholdsvis en dansk og en amerikansk forstad (2011). Svarre må da også konkludere, at selvom de skønlitterære eksempler har fungeret som omdrejningspunkt for at forstå forstædernes byrum, er her ikke tale om en "en-til-en forståelse", men at der med den litterære stedserfaring konstrueres en slags "mental geografi", som kan fiksere ellers ikke-fikserbare og oversete dimensioner ved det reelle sted. Hermed italesætter afhandlingen også et af andre identificeret behov for at genoverveje forholdet mellem kunst og virkelighed (se næste kapitel), og særligt i dette tilfælde relationen mellem de dominerende fortællinger, der florerer om parcelhuset og forstaden, hverdagslivets erfaring, og andre fagdiscipliners tilgang til disse fortællinger og hverdagslivet i øvrigt. Svarre kan da heller ikke selv give noget svar på, hvordan forbindelserne mellem denne litterære og faktiske geografi etableres, hvorfor der også afslutningsvis efterlyses studier af "mere metodisk/teoretisk karakter" (2011:312-313).

1.2 Det internationale forstadsstudie

Når vi i dansk sammenhæng først nu kan se skitsen, til hvad der kunne blive en egentlig kulturel forstadsforskning, så skal dette ligeledes ses i sammenhold med, at der også internationalt er tale om et forholdsvis nyt felt. Etableret igennem de sidste 15 år hænger feltet tæt sammen med *cultural studies*' udbredelse og indflydelse, og dens bevidste ambition om at bygge broer mellem forskellige kulturelle discipliner og dermed skabe grobund for andre tværdisciplinære forskningsområder (Sørensen m.fl. 2010). Når det først er inden for de senere år, at her er tale om en egentlig, selvstændig retning, så skyldes det for det første udgivelsen af *A Suburban Reader* (2005) med uddrag fra de – ifølge redaktionen – væsentligste værker inden for akademia,

populærkultur og fiktion, som har præget forestillingen om og tilgangen til den amerikanske forstad, redigeret af Becky M. Nicolaides og Andrew Wise, og med forord af den velkendte forstadshistoriker Kenneth Jackson. Antologien kan da også betragtes som det første interdisciplinære forsøg på at skrive en kanoniseret forstadshistorie. Samtidig synes en institutionel formalisering af retningen at være undervejs i forbindelse med *Centre for Suburban Studies*, Kingston University i Storbritannien. Centeret blev etableret i 2007, bl.a. gennem uddannelsesprogrammer og undervisningsforløb. I øjeblikket arbejder centeret på et mere formelt samarbejde med institutioner flere steder i verden, fortrinsvis Storbritannien, USA og Australien, under titlen *The Suburban Cultural Interdisciplinary Research Network.*

Som det fremgår af *The Suburban Reader* og af *Center for Suburban Studies*' programskrift, så er inspirationen fra humangeografi, sociologi og antropologi også betragtelig, ligesom medievidenskab og kønsstudier også har en andel i etableringen af en egentlig forstadsforskning inden for kulturstudier. Således definerer Centre for Suburban Studies deres felt som "an interdisciplinary socio-cultural approach to the study of suburbia and suburban life" (kingston.ac.uk 2011).

Interdisciplinariteten kan spores tilbage, hvad der i dag betragtes som nogle af de første toneangivende udgivelser inden for feltet: Roger Silverstones antologi *Visions of Suburbia* (1998) og antologien *Beasts of Suburbia. Reinterpretating Australian Suburbs* (1994). Når disse værker fremhæves, så er det fordi de begge indeholder en række kulturanalytiske analyser og undersøgelser, som har til hensigt at nuancere og mangfoldiggøre nye sider af forstaden, og som på hver sin måde sætter forstaden i et retrospektivt konstruerende lys – men fra hvert sit geografiske og kulturelle udsigtspunkt; en angloamerikansk og et australsk. Disse to repræsenterer de første forsøg på at skitsere en egentlig kulturel forstadsdisciplin, og samtidig viser de, hvordan her arbejdes bevidst på at kombinere forskellige fagdiscipliner og hvordan forbindelser mellem forskellige nationer, fortrinsvis engelsktalende nationer, etableres.[9] Det er også her, de første egentlige tiltag til den dobbeltforståelse af forstaden, som præger

[9] Begge antologier præsenterer en varierede metodisk og teoretisk indgangsvinkel til forstaden, som desuden angribes ud far en række både sammenhængende og hinanden uafhængige tematikker, genstandsfelter og motivvalg. Således er der både etnografiske, sociologiske, arkitektoniske og materielle kulturanalyser af tupperware fænomenet, forstadshaven, reklamer, gadekunst, kunstværker, tv-serier, britisk popmusik mv.

kulturstudier, tager afsæt, og som nyere kulturstudier i dag revurderer gennem forskellige metodiske og teoretiske tiltag.[10] Det vender jeg tilbage til.

Forstaden er, lyder det i introduktionen til den australske antologi *Beasts of Suburbia*, både et konkret sted og et abstrakt sted. Som konkret sted henviser det til hjem, kroppe, haver, gader, skoler og shoppingcentre, som abstraktion til identitetsskabende billeder og fænomener som familien, tilbagetrækning og forbrug. Her skelnes mellem 'suburb' og 'suburbia':

> "In everyday language, the distinctive meaning of the term suburb and suburbia communicates the notion –'suburb' refers to actual places, while 'suburbia' refers to a state of mind" (1992: xiv).

Det er i lignende vendinger, at mediesociolog Roger Silverstone forsøger at definere det forstadsbegreb, der ligger til grund for antologien *Visions of Suburbia* (1998), den angloamerikanske pendant. Men i stedet for at skelne mellem det konkrete sted (suburb) og dets kulturelle abstraktion (suburbia), argumenterer Silverstone for, at forstadens egentlige splittelse skal ses som splittelsen mellem en utopi og dens konkrete realiseringsforsøg. Herved forstår Silverstone forstaden, *suburbia*, som et generelt, moderne vestligt ideal, der knytter sig til urbaniseringen og moderniseringen, og til den klasse der synes at inkarnere moderniseringen: middelklassen. Det er derfor, hævder Silverstone – og giver det ultimative argument for et transnationalt studie – at der til trods for åbenlyse arkitektoniske, æstetiske og byplanmæssige forskelle i de forskellige lande, lige så store sociologiske og kulturelle ligheder. Uanset om vi taler om store forstadsområder i USA, romantiske havebyer i England, fleretages familiehuse i Spanien, eller i det eksplosive antal af gated communities i det ny Østeuropa, siger han, så er:

> ".. the suburb [...] the embodiment of the same ideal as well as the same practical solution, imperfectly realized in both cases, and arguably unrealizable: the attempt to marry town and country, and to create for middle classes middle cultures in the middle spaces in the middle America or Britain or Australia." (1998: 4).

Når den tænkte forstad ("state of mind") i Silverstone og Ferber, Healy og McAuliffes terminologi har forrang, så er det fordi den producerer og reproducerer den faktiske forstad. Derfor, lyder

[10] Jf. Peripheral Vision-konferencen på Centre for Suburban Studies, juni 2011, se indledning. Se desuden følgende afsnit.

tesen i *Suburban Beast*, er det en opgave for kulturstudier, at "consider how images and ways of speaking of suburbia have circulated so as to produce actual suburbs in which people live," og endvidere, "to consider how discourses of suburbia both have formed, and been formed by, the literal space of the suburb" (1994: xiv). Som jeg senere vil uddybe, er det også denne dobbelthed mellem kulturens og virkelighedens forstad, mellem det kulturelle forstadsideal i ental, bestemt form, der har givet feltet den transnationale karakter, som gør forstadsstudier sammenlignelige på tværs af grænser og sprogkulturer.

Angloamerikansk dominans

Der er ingen tvivl om, at forstadsstudier først og fremmest er domineret af udgivelser fra de engelsktalende nationer, og at den angloamerikanske forstadsforskning præger feltet (Vaughan, Silverstone, Goldsworthy, Dines, Mattingly m.fl.). Selv inden for angloamerikansk forskning har den (nord)amerikanske forstad og dens kulturelle repræsentationer en signifikant rolle, bl.a. fordi forskningen omkring den amerikanske forstad repræsenterer et massivt og vidtrækkende interdisciplinært felt. Antallet af værker, afhandlinger, udgivelser og konferencer om den amerikanske forstad er væsentligt større og mere varieret i tilgang og empiri end hvad der synes at gøre sig gældende uden for USA. Akkurat som der her synes at eksistere en større udveksling (eller sammenhæng, om man vil) mellem de forskellige fagdiscipliner: medievidenskab, geografi og byplanlægning, sociologi, økonomi, kultur- og kønsstudier. Senest har denne amerikanske selvbevidsthed som allerede nævnt resulteret i udgivelsen af mastodontværket *A Suburban Reader* (2009). Antologien er da også et samlet forsøg på at kanonisere den amerikanske forstadshistorie i et bredt tværdisciplinært felt, og antologien menes at kunne besvare spørgsmålet om, som lyder det i introduktionen, hvorfor "we have become a suburban nation" (2009: 1). Antologiens grundliggende præmis er, afslører værket med sine historiske tekster, casestudier, økonomiske og sociologiske afhandlinger og kulturanalyser, fiktion og billeddokumentation, at den amerikanske forstad må anskues som et knudepunkt af fagdiscipliner, kulturelle og faktiske problemstillinger og et komplekst billede på det amerikanske samfund i øvrigt.

Flere kritikere påpeger samtidig, at fremkomsten af kulturel forstadsforskning falder sammen med en opblomstrende interesse inden for det æstetiske og kulturelle område, særligt inden for

amerikansk og australsk filmindustri (Beuka, Pavli, Murhpy), men også inden for amerikansk litteratur (Jurca) og således synes den danske revitalisering at være et ekko af en større international tendens (se indledning). Den amerikanske litterat Cathrine Jurca plæderer bl.a. for, at der i dag er tale om et selvstændigt litteraturformat: en forstadslitteratur. Hun ligger vægt på tre forhold: Dens udbredelse (antallet af romaner og litterære udgivelser, der handler om forstaden), dens reception (anmeldelser, kritikker, omtaler og evt. priser og udmærkelser), og endelig bevidstheden om at være del af en tradition (f.eks. ved at erkende sig som specifik forstadslitteratur i titel, bagsideomtale og markedsføring), (2001: 160–164). En holdning, der underbygges af Bernice M. Murphys gennemgang af fortællinger inden for det, hun definerer som en amerikansk tradition for *suburban gothic* (2009); altså en selvstændig genre inden for film, litteratur og andre narrative medier, hvor den amerikanske forstad danner en naturlig setting for en mere eller mindre gotisk fortælling.

Det transnationale aspekt: Den borgerlige utopi

Den amerikanske forstad dominans inden for kulturstudier synes ligeledes at være uadskillelig med det paradoks, at den amerikanske forstad historisk tilskrives en *transnational* moderne vestlig opkomstfortælling, som har en utopisk dimension i sit udgangspunkt, men som senere transformeres til en form for hyperrealisme. Uden at gå ind i den polemik omkring forstadens opkomst og nationale opståen, der igennem årerne har hersket mellem særligt amerikanske og europæiske historikere, er det efterhånden almindeligt accepteret, at udsprang kimen til forstaden blandt det højere borgerskab i 1800-tallets London, så blev den folkeliggjort og masseproduceret af den amerikanske (hvide) middelklasse, fortrinsvis i årerne efter Anden Verdenskrig, sekundært i Australien.[11] Sammenskrivningen af en europæisk og en amerikansk opkomstfortælling gøres som bl.a. Mattingly (2005) fremhæver mest overbevisende i Robert Fishmans *Bourgeois Utopias. The Rise and Fall of the Suburbia* (1989), som foruden at være et opgør med den amerikanske grundmyte, Kenneth Jacksons *The Crabsgrass Frontier: The Suburbanization of United States*

[11] Groft forsimplet har forstadsdebatten delt sig mellem den amerikanske Kenneth Jacksons legendariske værk og europæiske forskere, der hævder, at Ebenezer Howards idé om havebyen (i Danmark udtrykt gennem Bedre Byggeskik) udgør den ideologiske og byplanmæssige grundsten for den moderne forstad.

(1985),[12] tilføjer opkomsten af den moderne forstad det transnationale aspekt, som i dag er konsensus inden for feltet.[13] Fishman vedkender sig det faktum, at det var den amerikanske middelklasse, der først og mest effektivt købte forestillingen om det, han definerer som "den borgerlige utopi" og realiserede den i en form, der var adopterbar for resten af den moderne vestlige verdens middelklasse.

Begrebet "borgerlig utopi" er Fishmans identifikation af de motivationer og faktorer, der historisk kombinerede en gennemgående drøm om et liv i naturen med en gryende kapitalisme, opkomsten af middelklassen, en revision af familie- og kønsbegrebet og nye idéer om individet, som skabte grobund for den moderne forstad (1989). Den grundlæggende pointe i Fishmans værk er, at den moderne forstad ikke "bare skete" ud fra en almen betragtning om, at det var middelklassens "automatic fate ... in the mature city" og "an inevitable response to the Industrial Revolution or the so-called transportation revolution", lyder det med henvisning til Jacksons forstadsfortælling. Den er på den anden side heller ikke "the work of an individual genius developing his ideas in isolation.", jf. idéen om at forstaden blev skabt på baggrund af arkitekter og byplanlæggeres nytænkning af byen, først og fremmest Ebenezer Howards idé om havebyen (1902) og den franske arkitekt Le Corbusiers megaby. Snarere, stedfæster han, var opkomsten af den moderne forstad "a cultural creation, a conscious choice based on the economic structure and cultural values of the Anglo-American bourgeoisie." Eller kort sagt "Suburbia was improvised, not designed" (1987: 8-9).

Den borgerlige utopi dækker over de motiver hos borgerskabet i slutningen af 1700-tallets London, der resulterede i separationen af arbejde og fritid og dermed skabte en helt ny boligform og kultur. Derfor er forstadens opkomst ikke kun en separationshistorie (jf. Jackson), men historien om, hvordan byen kom til at stå i kontrast til en voksende opfattelse af hjemmet som

[12] I Jacksons værk er forstaden ikke blot en amerikansk opfindelse, det er også emblemet på den amerikanske drøm: "... suburbia has become the quintessential physical achievement of the United States; it is perhaps more representative of its culture than big cars, tall buildings, or professional football... it is a manifestation of such fundamental characteristics of American society as conspicuous consumption, a reliance upon the private automobile, upward mobility, the separation of the family into nuclear units, the widening division between work and leisure, and a tendency toward racial and economic exclusiveness." (1985: 4).

[13] Med Fishman koges diskussionen ned til et spørgsmål om definition: Er forstaden først og fremmest kendetegnet ved selvstændige (hvide) boligområder, adskilt fysisk og kulturelt fra byområder som natur, altså "sovebyer" eller "satellitbyer", som Jackson definerer dem? Eller er forstaden, først og fremmest drevet af ønsket om social og kulturel segregering, dvs. (høj)borgerskabet og siden middelklassens ønske om at differentiere sig fra under- og overklassen og skabe en verden, der var deres egen, som Fishman plæderer. Her må det indskydes, at begge definitioner i dag synes under pres fra den sociale, urbane og kulturelle udvikling, som både i Europa og USA rykker ved disse oprindelige definitioner af forstaden.

synonymt med en mikro-kosmisk, borgerlig orden (se også Zerlang 2002). Dens opkomst handler om, hvordan "familien" blev et projekt i sig selv, ofte refereret til som "the victorian cult of the family", jf. de religiøse, familieorienterede værdier, der opstod som modreaktion til den begyndende industrialisering. Her glider en religiøs vækkelse i det højere borgerskab sammen med Art & Craft-bevægelsen med bl.a. William Morris og John Ruskin i spidsen, som i et modernitetsskeptisk ærinde plæderede for sunde værdier og bevarelse af håndværkstraditionen. Den victorianske familiekult ser da også familien som et vigtigt element i skabelsen af et andet og bedre moderne samfund bygget på det voksende borgerskab (se også Lash, Giddens, Gillis m.fl.).[14] Når dette familieprojekt er så tæt forbundet med forstadens fremkomst, så er det ifølge Fishman fordi den førte en sårbarhed og en inderlighed med sig, som man ikke tidligere havde kendt, og slet ikke i relation til familien og hjemmet (1989: ivv, 18-38). Men fordi moderskabet og børnedragelsen blev så central, og her spiller den franske filosof Rousseaus tanker om den fri opdragelse også ind, kom der en ny hensynstagen til og bekymring om familien og familieprojektet. Det var denne sårbarhed, som pludselig dårligt kunne forenes med den åbne, promiskuøse og kaotiske by på kanten til kapitalismen og modernismen. Den nye følelsesmæssige kraft, der vokser ud af den moderne familie, var det der, ifølge Fishman, endeligt "sought to separate" borgerskabet "from the intrusions of the workplace and the city.", (1987: 9).

Opfindelsen af kernefamilien var nemlig opfindelsen af en *mobil*, *fri* familieform, som ikke var fysisk bundet til noget sted, og som i princippet kunne placeres alle steder, også uden for byen og uden for de traditionelle boligformer, der var typiske for den tid. Når borgerskabet så valgte at tage familieprojektet med ud på den anden side af bymurene og ud på en mark, var det et bevidst valg og en radikal, ny måde at tænke etablering af hjem på. Ifølge Fishman er den moderne forstad et eksempel på, at nogen for første gang i historien bevidst og helt frivilligt flyttede dele af deres liv væk fra centrum, fra magtens, kulturens og det sociale og erhvervsmæssige center, og ud i periferien, som ellers havde været forbundet med social, økonomisk og kulturel stigmatisering. Hermed brydes en klassisk dikotomi mellem by og ikke-by, magtens centrum og periferi, idet dele af centrum her med borgerskabet tages med ud i periferien. Udflytningen fra

[14] Her læner Fishman sig op ad en lang række forskere, som ligeledes ser en tydelig sammenhæng mellem det moderne gennembrud og atomiseringen af den store middelalderfamilie til den lille enhed af far, mor og børn. Fishman nævner selv Lawrence Stones hovedværk *Family, Sex and Marriage in England, 1500 – 1800* (1977) som en inspirationskilde. I denne forklarer Stone, hvordan familien lukker sig om sig selv op igennem 1700-tallet og bliver en enhed, der primært er rettet – og opmærksom – indadtil frem for udadtil.

byen blev derfor også et spørgsmål om skabelsen af en borgerlig identitet, der adskilte sig fra både adelens og arbejderens. Den nye borgerlige klasse ønskede at være sin egen, og at lægge afstand til et – i deres øjne – forældet klassesystem, som efter deres mening alligevel var ved at forgå. Forstadsprojektet blev et sted, hvor borgerskabet kunne markere sig som ny klasse og samtidig bygge en livsstil op, der afspejlede deres nye materiale, familiemæssige og økonomiske identitet og selvforståelse.[15] Således blev forstadshjemmet, for at bruge den tyske tænker Walter Benjamins ord i artiklen "Louis-Philip, oder das Interieur" (1939/1989), en privat-borgerlig opfindelse, som i 1800-tallet adskilte "beboelsesrummet ... fra arbejdsrummet" med den hensigt, at borgeren her kunne trække sig tilbage fra skabelsen af det nye kapitalistiske samfund, glemme både sociale og økonomiske problemer, og være sig selv. Et rum, der ikke blot var "distanceret i tid og rum", fortsætter han, men som også repræsenterede "en verden ... der var bedre." (Benjamin 1983:167-169, min overs.).

Som fortællingen herefter fortsætter, så formåede amerikanske forfattere og kommercielle aktører at transformere den oprindelige britiske forstadsvilla om til emblemet på den (hvide) amerikanske drøm.[16] Når forstaden internationalt forstås som et moderne vestligt ideal om det gode liv (Silverstone, Ferber m.fl.), så bygger det altså på årtiers debat, der har haft til formål både at definere nationale og lokale kendetegn, og samtidig anerkende de fællestræk, der synes at flette ellers geografisk, kulturelle og sociologisk forskellige kulturer sammen. *A Suburban Reader* beskriver således også den amerikanske forstadshistorie som en moderne vestlig historie, der trækker spor tilbage til "transnational origins of the Elite Suburb", bl.a. ved at inddrage tekster fra Fishmans værk, men også andre ikke-amerikanske forfattere, heriblandt John Claudias Londons værk om engelske haver og villaer (1838), den britiske økonom Ebenezer Howards legendariske bog om *Garden Cities of Tomorrow* (1902), foruden tekstuddrag, der har ikke-amerikanske forstæder som deres genstandsfelt.[17]

[15] At der så snart fulgte gode økonomiske motiver med det at flytte ud af byen, var kun med til at udbrede forstadens succes, men ikke i sig selv årsagen, argumenterer Fishman. I stedet for udgifter til en betragtelig husleje og få kvadratmeter i små byejendomme, oftest i adelens design og selvforståelse, var fordelene ved at forvandle marker uden for bymurene til boligområder med nybyggeri i tidssvarende design, der pegede fremad, og som udtrykte borgerens smag og identitet i sunde, grønne rammer og til en favorabel pris, ikke til at overse.
[16] På dette punkt sammenskriver Fishman den britiske og amerikanske forstadsopkomst og fletter Jacksons pointer i *Crabsgrass Frontier* (1985) sammen med sine egne.
[17] Eksempelvis John Archers "Colonial Suburbs in South Asia", 1700-1850" (2005: 39-45), oprindelig fra Silverstones *Visions of Suburbia* (1998).

Derfor kan man i grove træk karakterisere den moderne vestlige forstad som en konsekvens af lokale og internationale strømninger, der blev indledt i Europa, populariseret i USA og Australien, og herefter versioneret i forskellige nationale, regionale og lokale udgaver i Skandinavien, Storbritannien og i resten af den moderne (vestlige) verden. Og netop sammenhængen, men også forskellen mellem det transnationale ideal og det lokale specifikke, er måske også det, der bedst forklarer den paradoksale definition af forstaden som dels et kulturelt koncept, dels betegnelsen på uendelige realisationer verden over, jf. Silverstone.

Den danske etnologi Peter Dragsbos parcelhusværk *Hvem opfandt Parcelhuskvarteret? Forstaden har en historie* (2008) kan da også anskues som en dansk pendant til Fishmans *Borgouis Utopia*, dog med et udelukkende nationalt fokus. Ligesom sin britiske kollega bygger Dragsbo sin historiske gennemgang op på tesen om, at det var en "selvstændig kraft", der førte til udviklingen af den danske (parcelhus)forstad, og at denne kraft beroede på en slags borgerlig utopi, nemlig "borgerskabets og efterhånden i stigende grad middelklassens ønske om nye friske fysiske rammer for boligen" (2008:19).[18] Og Dragsbo synger, som allerede nævnt, også med i koret om forstadens forfald, og konstaterer, at omkring 1990 kan den danske moderne forstad ikke længere siges at eksistere som historisk bymiljø. Han bruger ligesom Fishman argumentet om, at "den sejrede sig ihjel" (2008: 18).

Den første (amerikanske)forstadsforskning – og kritik

Ud over den transnationale angloamerikanske forstadsoprindelse har amerikanske studier sat sig i førersædet også som firstbreakere inden for den nyeste forskning, som har haft en toneangivende indflydelse på den forskning, der blev bedrevet uden for det amerikanske kontinent. De

[18] Den danske vej frem til det, der blev den særegne danske version af forstaden, parcelhuskvarteret, er da også med al tydelighed båret af et insisterende kollektivt ønske om at blive husejer snarere end politiske tiltag og behovet for lys, luft og rum (selv om det også var en del af den ønskede pakke). Det der ifølge Dragsbo banede vejen for dette populære boligideal var kombinationen af fødevaremangel efter Første Verdenskrig, og det, der aflyste den gamle kolonihavemodel – udstykningen af parceller til nyttehaver, som hurtigt blev en måde for arbejderklassen at få adgang til egen jord og derved komme tættere på at være husejer. Disse faktorer, godt hjulpet på vej af private interessenter, skabte grobund for en "folkebevægelse", og snart måtte man fra politisk side erkende, at der var behov for regulering og regler. Først med byplanloven i 1938, efterfulgt at indførelsen af garanteret statslån til mindrebemidlede samme år, og siden 1946 til alle (2008: 215 – 218). Herefter blev enfamiliehusets hvermandseje og Danmark overgik til at være Parcelhusdanmark. Da byplanlægger Peter Bredstorff i 1962 opsummerer de danske villakvarterer, noterer han, at "udstykningsplanerne nord for København og for et 'jævnt' parcelhuskvarter vest eller syd for byen" ikke som sådan var "til at skelne fra hinanden", citerer Dragsbo, og konkluderer selv, "eneste forskel var standarden for hus og have" (2008: 217). Ergo: Det kulturelle og sociologiske ideal var den primære fællesnævner – selve udformningen var sekundær.

amerikanske værker er også flittigt læst uden for USA's grænser, og der refereres bredt til det amerikanske korpus af forstadsværker i ikke-amerikanske fagtraditioner, ud fra antagelsen om at mange af disse værker repræsenterer pionerende forskning.

Eksempelvis har sociologien Herbert Gans' legendariske analyse af den amerikanske forstad Levittown fra 1967, *The Levittowners,* spillet en væsentlig rolle for udviklingen af forstadsstudiet. Gans skrev dette værk efter i en periode at have været "gone native" med forstadsfolket i den af Levit byggede by uden for Willingsbro i New Jersey. Her observerede han, hvordan en gruppe familier fra middelklassen etablerede formelle og uformelle fællesskaber i dette gigantiske og – dengang – historieløse nybyggeri, og skabte nye indsigter i en gryende urbanitet, som mange ikke-amerikanske forskere genkendte fra deres eget land. Her definerede Gans generelle temaer for forståelsen af forstaden, som den dag i dag giver ekko i undersøgelser af dette populære boligområde, eksempelvis undersøgelser om tvetydigheden mellem mobilitet og forankring, kernefamiliens individualisering, forholdet mellem semi-privat og semi-offentlig osv. Det samme gør sig gældende for en række toneangivende sociologer og historikere, som fra sidelinjen oplevede og reflekterede over forvandlingen af det amerikanske landskab til gigantiske forstadsprojekter, og som udtrykte deres skepsis og bekymring i værker, der kom til at påvirke eftertidens blik på forstaden. Her i blandt David Riesmans beskrivelser af den nye, hjemløse middelklasse i *The Lonely Crowd* (1950), William Whytes observationer om den organiserede pendler som gruppesociologisk fænomen i *The Organizing Man* (1956), Paul Goodmans kritik af forstaden som et sted for børn i *Growing Up Absurd* (1960), Betty Friedans hovedværk *The Feminine Mystique* (1963) og Lewis Mumfords vedholdende kritik af forstadens fantasiløse og undertrykkende organisering med "a multitude of uniform, unidentical houses, lined up inflexibly, at uniform distances, on uniform roads, in treeless communal waste, inhabited by people of the same class, with the same income, the same agegroup, witnessing the same television, eating the same tasteless pre-fabricated foods, from the same freezers […]" og giver slutteligt forstadsfolkets flugt fra byerne det endelig dødsstød: ".. the ultimate effect of the suburban escape ... is, ironically, a low-grade uniform environment from which escape is impossible" (1961: 7, ligeledes i uddrag i *A Suburban Reader* 2005: 299-300). Konsekvenserne af kritikken varierer, men pointen er den sammen: Forstaden er masseproduceret og et præfabrikeret udtryk for det gode liv, der

derfor gøres til en vare, der kan konsumeres hvor som helst og af (næsten) hvem som helst, hvorved det moderne hjem opsluges af kapitalisme og konsumkultur.[19]

De amerikanske værker, som blev publiceret i kølvandet på etableringen af den ene store forstad efter den anden, er jævnligt citeret inden for forstadskulturstudier, byplanlægning, antropologi og sociologi verden over, heriblandt Danmark, og har i den grad har været med til at præge den moderne vestlige perception af (den amerikanske) forstad og derved forstaden generelt. Det er heller ingen overraskelse, at disse tidlige forstadsværker indgår som en signifikant bestanddel af den kanoniserede *A Suburban Reader*, ligesom de henvises til i en bred vifte af refleksioner (Silverstone, Beuka, Hayden, Murphy, Mattingly, Spigel m.fl.).

Paradoksalt er et af de mest velkendte skrækscenarier, som kulturstudier har arbejdet med at gøre op med, ligeledes en af forudsætningerne for feltets opkomst, nemlig idéen om at forstæder er "torture chambers for women", torturkamre for kvinder. Citatet stammer fra Betty Friedans ofte citerede værk fra 1963, *The Feminine Mystique*, som udover at være et banebrydende værk inden for internationale kønsstudier, angreb forstaden for at have skabt en ufrugtbar og undertrykkende separationskultur mellem kønnene (Hayden 2006, Giles 2006). I værket argumenter Friedan for, hvordan der bag de lukkede døre i efterkrigstidens forstæder voksede et problem, som snart ville "burst like a boil through the image of the happy American housewife" (1963/1982:19-20). Problemet, som Friedan refererer til, er den snigende utilfredshed blandt amerikanske husmødre, som havde opgivet deres uddannelse og karriere for et liv som moder og hustru i et af de utallige huse, der blev bygget i 1950'erne, og som blev set som en vigtig samfundsmæssig stabiliseringsfaktor i kølvandet på Anden Verdenskrig, der havde efterladt nationen i en tilstand af kaos og uorden. Med udsigt til at indfri den amerikanske drøm om dette miniparadis indgår kvinden som central figur i genopbygingsprocessen af den amerikanske identitet. Det er denne navnløse ideologi, kvindelig mystik, der lokker hende til forstaden, hvor hun stavnsbindes til køkkenet, børnene og det hjemmegående liv (1963). Mens manden frit kan forlade hjemmet og tage på arbejde i byen, hvor oplevelser, sanseindtryk og informationer byder sig til i et herligt virvar af fristelser og farer, overlades hun, den stakkels husmoder, til at finde tilfredsstillelse i pligter og goder, som knytter sig til moder- og ægteskabet, og som vanskeliggør andre måder at leve på end den, forstaden tilbyder og rammesætter (Spigel 2001, Hayden 2002, Giles 2004). Som

[19] Jeg har bevidst undladt at introducere den gennemgående kritik af forstaden som et sted, hvor børn vantrives. En indføring i denne dimension af kritikken kan fås i Lynn Spigels *Welcome to the Dreamhouse* (2001).

Friedan argumenterer, er Fishmans borgerlige utopi et kvindeligt mareridt og en måde, hvorpå kvinder underkastes – og lader sig underkaste – af en undertrykkende og (selv)disciplinerende familie-, forstads- og hjemkultur. Friedans værk gav anledningen til en ny bølge af feminisme, som rettede skytset mod det lille forstadshjem og gjorde det til en kampplads for kvinders ligestillingskamp.

Maskuline dystopier blev dog også fremført og diskuteret i kølvandet på forstadens udbredelse. Eksempelvis fremsatte sociolog og byhistoriker Lewis Mumford i *The City in History; Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects* (1961) tesen om, at netop forstadens optagethed af børn og børneopdragelse udgjorde en trussel mod den maskuline identitet og selvforståelse. I forbindelse med en analyse af forstadens arkitektoniske mangler, gør Mumford opmærksom på, at "the suburb was women's contribution to the new urban complex; for the suburb alone met the child-bearing and the child-rearing [...] the long Victorian Novel and the Victorian parent were largely bi-products of the suburban fireside" (1961:226). Denne eroderer voksenkulturen og reducerer forstaden til en tilværelse "based on a childish view of the world", hvilket efterlader manden tilbage i rollen som "an overgrown child himself", konkluderer han og henviser til forstadsmænds markante interesse for barnlige sportsbegivenheder og spil (1961: 494, ligeledes citeret i Beuka 2004: 109). John Gillis når frem til samme konklusion i sin retrospektive undersøgelse af den fraværende fader i *A World of their own making* (1996). Her påpeger han, at det allerede er ved kernefamiliens etablering og opfindelse af moderskabet, særligt efter 1920, at manden begynder at miste sin autoritet som den almægtige fader, og overgår til at have en sekundær rolle i familien eller til at være en ren økonomisk autoritet (1996/1998: 179 – 185).[20]

Også uden for akademia dukkede dystopiske fortolkninger af forstadsfamilien og forstadspatriarken op. Som Beuka argumenterer for, så fører forstadslivet i John Keats' novelle "A Crack in the Window" (1957) til en kastrering af den maskuline selvforståelse og fremdrift, og han, forstadsmanden, reduceres til et kvinde-undertrykt intet-køn. Den kastrerede forstadsmand blev også en karikatur på den kække "Hi Honey, I'm home"-figur. Selv tv-mediet, som ellers havde

[20] I stedet er det kvinden, der overtager rollen som hjemmets og familiens overhoved, hvilket ifølge Gillis har gjort moderskabet til det mest celebrerede ritual i vestlig moderne tid: Under fødslen giver kvinden liv til barnet, moderskabet og familien, og faderens rolle bliver at holde sig på god fod med denne vigtige figur, dvs. at være en god ægtemand (1998: 152-178). Degraderingen af manderollen til at være udelukkende ægtefælle, eller pengepung, har, hævder Gillis, ført til to karikerede mandebilleder: Enten en demonstrativt heteroseksuel mand, der beviser sin maskulinitet gennem en demonstrativ stedfæstelse af sin seksualitet, eller som konkurrent til sine børn; dvs. som infantil karakter uden autoritet eller evne til at sætte sig igennem (1998: 179 – 200).

været med til at promovere ham, begyndte i start-1960'erne at præsentere alternative figurer i familie-serier som "The Munsters", "The Adams Family" og "Bewitched", der bevidst parodierer 1950'erne sitcoms' forenklede kønsroller og idealiserede sociologiske mønstre, lyder det hos Beuka. Det er på den baggrund, at Beuka definerer den klassiske maskuline forstadsmand som "a regressed figure trapped in a childlike state, the pathetic target of scornful humour, or an ineffectual, symbolically castrated victim by an all-powerfull matriarch"(Beuka 2004: 68, 108-109). En figur, som skinner igennem mere nutidige forstadskarakterer, f.eks. hovedpersonen Lester Burnham (Kevin Spacey) i Sam Mendes forstadsfilm *American Beauty* fra 1998, eller den underkuede ægtemand Kim Borg (Henrik Prip) i tv-serien *Lærkevej*, blot for at nævne et dansk eksempel.

Når det fortrinsvis var den feminine forstadsdystopi, der slog igennem internationalt og på det akademiske niveau, så ville det ikke være forkert at hævde, at kønsstudier har været bedre til at fastholde og videreføre kritikken af forstadens kvindeundertrykkende livsstil, mens den mandsdominerede version mestendels har indtaget en komisk og mindre seriøs position (Beuka 2004, Jurca 2004). I hvert fald blev Friedans kritik med årerne ikke kun forbeholdt forstaden, men emblemet på den. I slutningen af tresserne og langt ind i halvfjerdserne blev forstaden, hverdagen og familien slagmark for kvinders rettigheder, og symbolet på det som et mandsdomineret samfund havde undertrykt og ekskluderet i årtier i det meste af den moderne vestlige verden (Friedan, Woelff, Light, Giles, Felski m.fl).

1.3. Den første kulturelle bølge: Opgør med stereotyperne

Det der først og fremmest har kendetegnet internationale forstadsstudier er, at de centrerer sig omkring 1) et angloamerikansk fokus, den amerikanske forstad, - forstadshistorie, og arkitektoniske og kulturelle udtryk fra den angloamerikanske verden. Samtidig markerer studierne 2) et generelt opgør med de stereotyper og klichéer, der har hersket om forstaden siden dens storhedstid i kølvandet på Anden Verdenskrig, hvor forstaden bredte sig ud over landskabet og gjorde hus med egen have til den moderne vestlige middelklasses foretrukne boligideal. Opgøret går groft forenklet ud på at forkaste klichéerne som forældede og anakronistiske, eller nuancere og revidere dem i forskellige retrospektive læsninger og analyser. Dette opgør kan desuden læses

som 3) en konstruktion af en kulturhistorisk bevidsthed om forstaden ud fra det faktum, at det der her er på spil ikke blot peger på nye erkendelser og indsigter om dette populære boligideal, men på en refleksiv identificering og stedfæstelse af ældre og forældede forestillinger. Der opereres – indirekte eller direkte – med et 'dengang' og 'nu', hvor det er implicit, at forstaden ikke længere er, eller måske aldrig har været, som vi formodede. Således kan den første bølge inden for dette felt siges at centrere sig omkring forstadens transnationalistiske overbygning og de fortællinger og historier, som knytter sig hertil.

Den kulturelle overbygning til forstaden har da også siden Ferber m.fl.'s *Beast of the Suburbs (*1994) og Silverstones *Visions of Suburbia* (1998) været sammenholdt med et transmedieret billede, som gjorde det muligt at sammenligne repræsentationer og forestillinger på tværs af lokale grænser. Et billede, som samtidig straks blev gjort til genstand for kritik.

Kritik af den medieskabte utopi

Igen har USA været pionerende, og kritikken kan da også spores tilbage til den amerikanske forstadsforsker Jackson, som retrospektivt siges at være en af de første, der bemærker, hvordan den borgerlige utopi overtages af kommercielle interesser og massekultur, fortrinsvis i boligmagasiner og reklamer, hvor den formidles som den idealiserede boligdrøm (1985). Billedet af den udearbejdende patriark, der vender hjem fra arbejde til det pæne, etablerede forstadshjem, hvor kone og børn venter med længsel, og med et kækt "Hi honey, I'm home!" fuldender drømmen om kernefamilien, er nok efterhånden en erkendt kliché, men ikke desto mindre et billede, der klæber til forestillingen om forstaden. Det kan eksempelvis genfindes også i en dansk pendant, nemlig da magasinet *Bo Bedre* lancerede sit første nummer i 1961 med en stilren kernefamilie på forsiden: Far, netop hjemvendt fra arbejde, velfriserede børn og en attraktiv hustru og mor i færd med at anrette middagen i det perfekt indrettede hjem. Bo Bedre var specifikt målrettet til parcelhusfolket og havde til hensigt at hjælpe dem med råd og vejledning omkring, hvordan de skulle indrette de enorme mange kvadratmeter hus og have med de rigtige elementer.[21] Som bladets første chefredaktør udtrykker det, så skulle magasinet illustrere

[21] Se *Bag Hækken. Det danske parcelhus i lyst og nød* af Oluf Lind og Jonas Møller, hvor etableringen af en egentlig parcelhuslivsstil knyttes direkte sammen med opkomsten af Bo Bedre (1996).

"hvordan man etablerede et hjem, som man kunne trives og bo godt i" (Kraul og Søndergård Madsen 2007:103).

Det idealiserede og masseproducerede billede af forstaden har også været et næsten selvstændigt tema inden for medie- og filmvidenskab, lige som det er en vigtig del af nyere, kulturkritisk geografi. Således gennemgår humangeograf Dolores Hayden i *Building Suburbia* (2004) en række kampagner for forstadshuse rettet mod middelklassen og den ressourcestærke amerikanske arbejderfamilie med mottoer som "We sell happiness in homes!" og "It's a promise!".

Sidstnævnte kampagne portrætterer, som Hayden viser, en soldat og hans kæreste, der sidder og drømmer om en fælles fremtid, tegnet i sandet foran dem i form af et lille hus (General Electric Company, 2005 7-8). Også på den anden side af Atlanten erkendes sammenhængen mellem massekultur og forstadens popularitet. Kampagner som disse amerikanske blev ifølge forstads- og kønsforsker Judy Giles' gennemgang af den engelske forstad i første halvdel af 1900-tallet (2004) ligeledes markedsført til britiske soldater hjemvendt fra Anden Verdenskrig og var i høj grad med til at cementere idéen om forstadshjemmet som et sejrstrofæ og en belønning for at have gjort sin pligt for fædrelandet. Samtidig signalerede disse kampagner forestillingen om en ny og bedre fremtid, hvor privatlivet og den lille familie kom i fokus, og hvor man kunne lægge krigen med dens rædsler og ængstelser på hylden (Giles 2004).[22]

[22] Hayden, og til en vis grad Giles, konkluderer på populærkulturelle formidlede drømme, at de repræsenterer to kønsorienterede længsler i den tidlige moderne kultur: en familie-ideologi knyttet til den feminine domesticitet kombineret med "a cult of male home ownership" (Hayden 2004: 6). Denne dobbelte bevægelse knyttes sammen med religiøse motiver, således at hjemmet, det familievaloriserede forstadshjem, italesættes med religiøs retorik og bliver "helligt", jf. kampagnen om, at hjemmet er et lys i mørket. Det er bl.a. den forestilling om det borgerlige hjem, som fremstilles i Christopher Lashs' arbejde med familieidealet i værket med den sigende titel "A haven in a heartless world" (1995).

Også den amerikanske medieforsker Lynn Spigel istemmer idéen om en medieskabt forstadserfaring. I værket *Welcome to the Dreamhouse* (2001) redegør hun for, hvordan boligmagasiner og blade, men specielt tidlige amerikanske sitcoms som "Father Knows Best", "Leave It To Beaver" og "Ozzie and Harriet" er med til at sløre skellet mellem virkelighed og fiktion for de mange mennesker, der flyttede ind i de nyanlagte forstæder og var usikre på, hvordan de skulle indrette sig socialt, materielt, men i særdeleshed også psykologisk. I karikerede, populære serier, hvor den lykkelige familie og det gode naboskab demonstreres, serverer tv'et igen og igen argumenterne for at bo i forstaden, og hjælper udflytterne med at italesætte og identificere den – ofte – vanskelige overgang fra livet i storbyen til tilværelsen i lillebyen (2004: 43 – 45). Ved hjælp af tv-mediet udvikles et fælles sprog og en referenceramme, og det nye forstadsfolk blev "secured a position of meaning in the *public* sphere through their new-found social identity as *private* landowners." (2001: 32). Gennem tv-serier blev forstadsfolket del af en medieskabt virkelighed, som var med til at påvirke deres erfaring med og forestilling om deres specifikke, geografiske kontekst og give dem en nødvendig identitet og selvforståelse. Således noterer også Nicole Matthews i "Kitsch on the Fringe: Suburbia in Recent Australian Comedy Film", hvordan australske tv-serier som "Neighbors" og "Home and Away" ikke blot har været ekstremt populære i hjemlandet Australien, men også i Europa, specielt England, fordi: "media representation of Australia tends to present [the suburb] not as the exotic or feared 'other', but as a fundamentally similar place to the UK, but with more space, more cash and more opportunities for 'barbies'" (2000: 173). John Archer beskriver denne transnationale mediekultur ud fra det faktum, at Australien både bogstaveligt og metaforisk er "verdens største forstad": Bogstaveligt fordi her lever flest mennesker i urbane centre og forstæder, og metaforisk fordi Australien som den kæmpemæssige koloni deler skæbne med forstaden: de er begge marginaliseret i forhold til det urbane, historiske og kulturelle center, forstået som den anglo-kulturelle by og dens koloniherrer (Archer i Silverstone 1998: 27).

Den medieskabte virkelighed har af åbenlyse grunde været genstand for massiv kritik. For Raymond William er forstadens selvforståelse tæt knyttet til udviklingen af den teknologiske kommunikation og massemedier som kompensation for følelsen af isolering fra byen og for at gøre mobilitet mulig over afstand (1974, omtalt i Silverstone 1998:9-10). For Spiegel er tv'et direkte en forudsætning for forstadens succes. Det er her idéen om "hyperrealisme" kommer ind: "Television allowed people to enter into an imaginary social life, one that was shared not in the neighborhood

networks of bridge clubs and mahjong gatherings but on national network of CBS, NBC and ABS", en kultur skabt af de store amerikanske tv-stationer (2001: 45-46). Herved kunne forstadsfamilierne sidde hjemme i behørig afstand fra larmende, forstyrrende naboer og alligevel fastholde forestillingen om et sorgløst mini-samfund bygget på fælles idealer om demokrati og familie. Samtidig betød tv'ets indtog i hjemmet en radikal ændring af boligens indretning. Familielivets ypperligste stunder blev tilbragt foran tv'et, eller "hus-alteret", og møblementet måtte indrettes på det faktum, som Spigel citerer et boligmagasin for at sige, at "televiewers look in the same direction, not at each other "(2001: 39).[23]

Som nævnt har det været en drivkraft inden for de kulturelle forstadsstudierat nuancere de stereotyper og mediebilleder, som knyttede sig til (primært den amerikanske) forstads etablering i kølvandet på Anden Verdenskrig. Kritikken har dog ikke kun været forbeholdt den kommercielle og masseproducerede fortolkning af det gode liv, men er i lige så høj grad rettet mod de dystopiske fortolkninger, som i videnskabens navn definerede forstaden som konform, materialistisk, et kvindeligt torturkammer, et kastrerende sted for mænd og en soveby for familien, jf. de allerede nævnte publikationer.

Den kvindelige dystopi er i de fleste tilfælde blevet overtaget af kønsstudier, som siden Friedans værk har nuanceret, udfordret og opdateret hendes kritik. Når den kvindelige forstadsdystopi udgør en af feltets mest sejlivede fortællinger, så er det bl.a. fordi, som Hayden m.fl. hævder, at den stadig har en form for berettigelse (2002). Udover en skarp kønskritik, som har præget kønsforskningen og som er blevet forfulgt og nuanceret i adskillige værker, påpeger Friedan med sit værk, hvorledes det lille forstadshjem både ideologisk og konkret blev bygget op omkring kvinder: kvinders hverdag, kvinders erfaringer og kvinders selvforståelse, særligt i relation til det andet køn.[24] Samme grundholdning går igen i den britiske kønsforsker Judy Giles værk *The Parlour and the Suburbs* (2006), som har til hensigt at gøre op med – ikke forstaden som et

[23] For en uddybning af forholdet mellem det borgerlige hjem og massekulturens indtog, se bl.a. min artikel "Home is where the entertainment is" i *Funcity*, Arkitektens Forlag, 2006.

[24] Forestillingen om forstaden som et kvindefængsel har desuden haft en renæssance i en række aktuelle amerikanske film og serier, som forsøger at gentegne 1950'erne og start-1960'ernes feminine dystopi i *Far from Heaven* (2002), *The Hours* (2002), begge med Julianne More i en hovedrolle, og Sam Mendes' *Revolutionary Road* (2009), hvor parret April (Kate Winslet) og Frank (Leonnardo DiCaprio) langsomt går til grunde, da de flytter til forstaden og April installeres i en rolle, hun ikke kan finde sig til rette i, og som langsomt tager livet af parrets fælles drømme og til slut af April selv. Og den tematiseres i den prisbelønnede serie *Mad Men*, der med reklamebureauet Sterling Cooper på Madison Avenue i New York som omdrejningspunkt skildrer opkomsten af massekulturen og marketingbranchen, mens et gryende kvindeopgør lurer i kulissen (Lionsgate Television, 2007-2011, 4 sæsoner).

særligt kvindeligt domineret domæne, men "the city's centrality to ideas of modernity" og den dertilhørende falske, konstruerede konnotationsrække mellem det offentlige rum, by, modernitet, eventyr og maskulinitet. Det gør hun ved at sætte fokus på kvindelige fortællinger fra forstaden, privatlivet, hverdagen og dagligdagens trummerum, som bevidner, hvordan moderniteten også satte ind her og gav kvinder muligheder, de ikke før havde haft. (2001: 36 – 42).

Kritik af "Den almindelige forstadsmand"

Den maskuline forstadskritik har inden for det seneste årti fået en fremtrædende plads i kulturstudier og er forbundet en revidering af idéen om "den almindelige forstadsmand". Litterat Cathrine Jurca hævder da også, at forstadsmanden som figur har sin oprindelse i nogle af de tidligste litterære forstadsfortællinger, og at han igennem tiden er blevet reduceret til en karikeret model for, hvordan forstaden forstås og hvordan forstadsfolket m/k er. Hermed anklager hun bl.a. Mumford, Whyte og Riesman for at bygge deres kritik over en allerede eksisterende litterær figur, som kan føres tilbage til Lewis Sinclairs værk *Babbitt* fra 1922, om den succesfulde forstadsmand George M. Babbitt, som får sin tilværelse så gruelig galt i halsen.[25] Historien centrerer sig om den driftige forretningsmand George M. Babbitt, som flytter fra byen til den fiktive forstad Zenith i håbet om at realisere familiedrømmen og det gode liv. Babbitt har dog svært ved at falde til ro, han er rastløs og søgende og begynder at reagere mod den konformitet han finder i forstaden. Han bliver grænsesøgende og langsomt vender de laster – utroskab, alkohol og intriger - han troede, han efterlod i byen, tilbage én for én. Dette forårsager en eksistentiel krise, og Babbitt må erkende, at livet i forstaden har sin pris i form af manglende frihed, stimulering og personlig udfoldelse.

Her er det i en parentes værd at påpege, at også den britiske litteraturtradition har sin egen Babbitt: *Coming Up for Air* af George Orwell (1939). Ligesom i *Babbitt* handler romanen om en sælger, George Bowling, der på den ene side har fået opfyldt drømmen om det gode liv med godt job, kone og børn og et hyggeligt hus i forstaden, men som ikke kan finde sig til rette i de rammer, han har arbejdet så hårdt for at etablere. Orwells karakteristik af sin helt er ligeledes en karakteristik af det, vi senere kommer til at forbinde med den klassiske amputerede forstadsmand

[25] Den amerikanske fortælling om Babbitt fra 1922 blev filmatiseret i sort-hvid i 1924 og igen i farver og med lyd i 1934 (Warner Brothers).

og det lille-samfund, han bebor. Orwell beskriver den engelske forstad som en "line of semi-detached torture chambers where the poor little five-to-ten pounders quake and shiver, every one of them with the boss twisting his tail, the wife riding him like a nightmare and the kids sucking his blood like leeches" (1939/ 1950:12). Men romanen synes ligesom Babbitt selv at ligge inde med forklaringen på denne maskuline kastration. F.eks. lader Orwell sin hovedperson fabulere over ejerforholdene på hans vej, Ellsmere Road, og han konkluderer tørt: "As a matter of fact, in Ellesmere Road we don't own our houses, even when we've finished paying for them." (1950 Part 1, kap. 2). Jurcas pointe er, at senere versioner er bygget over denne første forstadsmand: "I read these novelists and their later incarnations as heirs rather than inaugurators of a tradition" (2004: 14). Det er denne figur, Jurca ser transformeret i de kanoniserede amerikanske sociologiske forstadsværker som Whytes, Riemans, Mumfords og Friedans. Til trods for deres umiddelbart videnskabelige (sociologiske, byhistoriske og antropologiske) tilgang til forstaden efter Anden Verdenskrig, mener Jurca ikke, der er store væsensforskelle mellem det billede, disse akademiske værker tegner af forstadsmanden som gruppe-sociologisk type, og de fiktive forstadsmænd hun sporer tilbage til hovedpersonen i *Babbitt* og lignende litterære kritikker af forstaden (2004). Hendes pointe er, at det er ham, der den dag i dag gør det vanskeligt at nuancere billedet af de faktiske beboere i forstaden. Jurca skærper her pointerne fra Christopher P. Wilsons *White Collar Fictions: Class and Social Representation in American Literature1885-1925* (1992). I dette værk bygger Wilson bro mellem de sociologiske, historiske undersøgelser og de populære fiktioner efter Første Verdenskrig og siger, at kunsten har været hurtig til at demonstrere og forfine billedet af den typiske, normale og derfor normative forstadsfigur, som blev udpenslet i sociologien og urbanitetsstudier i en sådan grad, at individer uden for kategori eller almindelige social gruppering "made stand in for the "average American" and their social life for that of the "mass"."(2004:15). Denne normative figur, forstadsmanden, har ifølge Jurca haft enorm betydning for den amerikanske litteratur op til i dag. Forstadsmanden er ikke blot blevet dyrket som en figur på `det almindelige liv' [the average], men har ligeledes været med til at påvirke opfattelsen af forstaden som sted, hvor det almindelige liv kom mest stiliseret til udtryk. Antagelsen er, siger hun, at disse kulturelle repræsentationer skabte "imaginative and yet influential worlds" og blev en del af "the popular consciousness". Denne imaginære forstad, skabt af populærfortællinger og alment cirkulerende for-forståelser, er ifølge Jurca tegn på "the power of cultural representations" (2004: 15).

Det er samme argumentationsrække sociolog Henrik Dahl benytter i *Den usynlige verden*, hvor han beskriver, hvorledes parcelhusforstaden stort set i alle kulturelle manifestationer bruges til at forstærke en karakters figurtegning hen imod det "typiske" (2008: 182-185). Med reference til forestillingen om 'den ædle vilde' argumenterer Dahl for, hvordan parcelhusforstaden kan siges at være arnested for 'det helt almindelige menneske', og hvordan dette helt almindelige menneske stort set altid vil udfolde sig i en dialektik mellem moral og dobbeltmoral, som Dahl siger og nævner Per Flys middelklassefilm *Drabet* (2005) som eksempel (ibid). Selvom Dahls ærinde, ligesom Jurcas, er at befri denne figur og nuancere den med "ægte forstadserfaringer", som han siger, så ender Dahl dog med at bekræfte nogle af de gængse fordomme om netop dette almindelige forstadsmenneske. For Dahl er det en rigtig forstadserfaring "at gå i SILVAN eller IKEA. At hente børn i daginstitutioner. At grille og invitere naboerne ind til et glas rødvin", konstaterer han og aktiverer her gamle fordomme om parcelhusforstadens selvstrækkelighed og forbrugerisme, "at være markedsøkonomisk forbruger eller velfærdsforbruger" (2006: 186). Selv hans fremhævelse af Nils Malmroses film, Anders Bodelsens og Bjarne Reuters forfatterskab og en række danske poporkestre, heriblandt Souvenirs og C.V. Jørgensen, ændrer ikke ved det faktum, at Dahl, som sociolog Jørgen Øllgaard siger i sin kritik, er "en voyeur", som kun bekræfter, hvordan "parcelhuslivets egentlige livsnerve er […] at fremvise en konsumevne over for omverdenen." (2011:27).

Ifølge Jurca er det netop betoningen af forbrugerismen i fortolkningen af forstaden, som er med til at cementere opfattelsen af "an almost automatic discrepancy between material and spiritual shelter, structure and sentiments, suburban house and home", siger hun, og som fører til utallige fortællinger om hjemløshed i forstaden, der står i modsætning til Fishman oprindelsesteori om, at forstaden netop er et særligt hjemskabende konstruktion i den forvirrende og omsiggribende modernisering af by og land (2004: 4). Hermed sætter Jurca ord på den `inautenticism', som kendetegner mange forstadsfortællinger i dag, og som kollegaen, den australske medieforsker Alex Pavin, definerer som et træk, der knytter sig til den gamle fordom om at se forstaden som "a deliberately constructed place, in constrast with other places, that are seen to arise organically", som Pavin siger. Hvor ældre byer, storbyer og små landsbysamfund "seem to have depth and humanities", betragtes forstaden som "inauthentic, superficial and preoccupied with consumption", alene fordi den er præ-fabrikeret, masseproduceret og del af den overordnede kommercialisering af det senmoderne liv (2007, sin pagina).

1.4. Paradigmeskiftet: Optakt til den anden kulturelle bølge

Det er fortolkninger som disse, der peger på den kulturelle overdeterminering af forstadsforskningen, der kendetegner forskningen i dag, og som i øjeblikket markerer et paradigmeskift. Den amerikanske medieforsker Robert Beuka tager da også, ligesom Jurca, udgangspunkt i forstadshistoriens hyperrealisme, men kobler den i modsætning til Jurcas forstadsmand til forstadens arkitektoniske og byplanmæssige udformning (Beuka 2004). Ifølge ham ligger forstadens hyperrealisme allerede fra sin begyndelse latent i forstadens arkitektoniske grundstruktur, som synes at gå igennem forstadsdesignet overalt i verden, og som falder tilbage på forstadens sammenhæng med præfabrikerede huse, en tydelig arkitektonisk genkendelse, masseproduktionen og billedet af de næsten identiske parceller og fordelingsveje, som bredte sig ud over det amerikanske landskab efter Anden Verdenskrig, og som blev foreviget – og fikseret – af fotoreportager fra luften. Beuka nævner, som andre, den efterhånden legendariske fotodokumentation af Lewittowns gigantiske boligprojekt, som fra et distanceret udsigtspunkt blotlagde det konforme design, der lå til grund for forstadens udvikling. Samtidig bar disse reportager præg af at være taget, inden området blev indtaget af beboerne, og inden beboerne fik sat deres personlige præg på husene, hvorfor konformiteten og ensformigheden blev tydeliggjort af en evident repetition af den samme lille grundmodel: Huset på sin egen parcel, placeret på en fordelingsvej.

Billedmateriale: http://asifpeoplemattered.wordpress.com/2011/06/28/typology-levittown/

Beukas pointe er så, at disse fotoreportager fra et af de første store amerikanske forstadsbyggerier fik en arketypisk betydning for perceptionen af forstaden, også uden for nationens grænser, en perception som blev tillagt symbolske værdier, der langt oversteg forstadens fysiske udtryk, og som delte perceptionen i to stereotypiske traditioner: En utopisk, som pegede på idéen om lighed, demokrati og fællesskab, ud fra Fishmans idé om "kollektivets drøm om det private liv", og en dystopisk, men lige så stereotyp perception, som fortolkede forstaden som konform, materialistisk og nivellerende:

> "Indeed, concerns over *sameness* in the suburbs, extended beyond the realm of classical issues, as the much touted harmonious social dynamics in postwar suburbs [...] only contributed to the split in cultural perception of the suburb as either a haven of old-fashioned community values or a bastion of limiting and potentially dangerous groupthink" (2004: 234).

Det betyder, konkluderer han, at stort set alle fortolkninger af forstaden kan føres tilbage til denne grundmyte om forstadens "sameness". Af samme grund argumenterer Beuka for, hvordan alle dystopier i princippet kan føres tilbage til denne arketypiske fortolkning af forstadens grundstruktur.

Selv om by- og arkitekturbranchen i bredeste forstand har været bannerfører for den arkitektoniske kritik af forstaden, er den dog ikke forbeholdt den. I det kunstvidenskabelige katalog *Suburban Escape* sætter kunsthistoriker Janet Wolff eksempelvis lighedstegn mellem en billedkunstnerisk dyrkelse af de snorlige forstadssystemer og overflader og masseproduktion og massekultur i den æstetiske popkultur. Her nævner hun bl.a. fotograf og kunstner Ed Ruscha, John Goode og billedkunstneren David Hockney, som med forstaden som motivvalg har været med til at præge den moderne vestlige verdens opfattelse af den amerikanske forstad. Wolff argumenterer for, hvordan denne fascination var blottet for kritisk stillingstagen, som snarere beroede på en fascination af "overfladen" som et tegn. Men at der i samtidig må fastholdes en distinktion mellem et kunstnerisk udgangspunkt, som nok er neutralt, men som i sit motivvalg er reducerende. Roger Webster argumenter for, hvordan denne insisterende *substansløshed* i tilgangen til forstaden paradoksalt er blevet forstadens mest gængse kulturelle udtryk, "so that the

very absence of signification becomes a haunting presence " (2000:2).[26] Som Silverstone indleder sin antologi *Visions of Suburbia*, så er dette et generelt træk ved 'suburbia': Suburbia er: "Instantly recognizable though never entirely familiar. Ubiquitos but invisible" (2001: 4). Den franske dekonstruktivist F. Loytard forstår ligefrem forstaden som en ideologisk fejlkonstruktion, der forsøger at genskabe en for evigt tabt socialitet. Det er f.eks. holdningen i den filosofiske refleksion over byens rum i "Zone" (1995):

> "Forstædernes sætning er at bo et sted som intet-sted er, som er intetsteds. [...] Forstaden er det permanente efterslæb i den vestlige ånds søgen efter fællesskabet og den beboelige rum-tid" (1995: 4-5).

Beuka konkluderer, som så mange andre, at dette billede af den amerikanske forstad – som blev formidlet gennem tv, populærmagasiner og fotodokumentation (og kunst, ville Wolff tilføje) – har været med til at påvirke opfattelsen af ikke blot den amerikanske forstad, men af alle forstæder i den moderne, vestlige verden. F.eks. iværksatte det danske fagtidsskrift *Magasinet Byplan* i år 2000 et storstilet projekt, som tematiserede forstaden i artikler og undersøgelser sideløbende med en arkitekturkonkurrence, som havde til hensigt at "gentænke forstaden". Da første temanummer lanceredes, blev forstaden i en leder af arkitekt og ansvarshavende redaktør Dennis Lund beskrevet således: "Indsatsen herude på kanten af byen har været knap så helhjertet. Forstaden står fortsat [...] med parcelhuse, som stadig er gode boliger for børnefamilierne, men som ikke søsætter megen fantasi." (1-2000: 1). I anden udgave af Byplans temanummer er tonen langt mere forsonlig, bl.a. fordi Dennis Lund nu omdefinerer, hvad forstadens kvaliteter er: "Kritikken har igennem årerne haglet ned over dette urbane udslet [..] men hvor enige alle end er i kritikken, synes de fleste at have overset eller underspillet, at forstaden notorisk har en række kvaliteter, som blot ikke er af fysisk karakter" (2-2000: 1). Herefter fremhæves forstadens evne til at generere sociale netværk, f.eks. aftenskoleundervisning, idrætsklubber, vejlav, fritidsklubber osv. Det er holdninger som disse, der ifølge Beuka gør, at forstaden fra 1950'erne og frem har lidt under en kulturel overfortolkning, defineret som "the overdetermination" af forstaden. Han siger:

[26] Her kan man så indføje, at den amerikanske ambivalens over for forstaden ikke nødvendigvis var forbeholdt en amerikansk kontekst, der så blev eksporteret over Atlanten. Også danske Søren Schou og hans kollega Martin Zerlang gengiver begge, hvordan også den danske forstad i sin grundfortolkning udsprang af en lignede ambivalens.

> "... it would seem almost as if the suburb – a preplanned, homogeneous, transparently symbolic place – was from the outset overdeterminated with cultural meaning. A landscape so indelibly etched with the markers of white, middle-class, family-centred American life as to make serious reconsideration – ether fictional or critical – seem superfluous at best, if not downright repugnant." (2004: 12).

Hermed sagt, at vi, ifølge Beuka, har at gøre med et urbant bylandskab, som i sit udgangspunkt er hyperrealistisk, dvs. et kulturelt konstrueret landskab (2004:229). Beuka eksemplificerer sin pointe gennem to amerikanske forstadsfilm, Gary Cross' *Pleasantville* (1998) og Peter Weirs *The Truman Show* (1998). For det første bekræfter begge film forestillingen om forstaden som en utopisk konstruktion fra massemediernes side; for *The Truman Show*'s vedkommende er forstaden en næsten todimensionel, kunstigt skabt kulisse med en række velpolerede forstadshuse, pæne græsplæner, glade naboer og en kone i et lille, perfekt og problemløst mini-samfund. Langsomt går det dog op for filmens hovedperson Truman Burbank (Jim Carrey), at han i virkeligheden er omdrejningspunktet for en livslang reality-serie om sin person, der sendes døgnet rundt og produceres af en omnipotent tv-station, som kontrollerer alle aspekt af Trumans liv. I *Pleasantville* kommer søskendeparret David (Tobey Maguire) og hans søster (Reese Witherspoon) ved et tilfælde ind i Davids ynglings tv-serie *Pleasantville*, der foregår i 1950'erne, og erfarer på egen krop, hvor svært det er at udleve drømmen om det perfekte mini-samfund, hvor alt i bogstaveligste forstand er sort-hvidt og blottet for passion, konflikter og hjerte-smerte (se også Beukas analyse, 2004). Selvom hovedpersonerne i begge film gør op med den dominerende utopi og får bragt farver og liv ind i forstadsutopien, så illustrerer de, hvordan forstaden i mindre grad anskueliggøres som et levet, nuanceret sted, men som et totalitært, medieskabt værk med rod i middelklassens æstetik, livsstil og verdensanskuelse, som den formodedes at være i den amerikanske forstads storhedstid i 1950'erne (2004:13-15, 229-230). For det første illustrerer film som disse "the two-dimensional view of suburban life" (ibid), som har præget forestillingen om forstaden fra midten af forrige århundrede til i dag, og at den kulturelle fortolkning af forstaden er nogenlunde uændret. For det andet viser disse film et udpræget behov for, med den postmodernistiske tænker Frederic Jamesons ord, at "consume the past in glossy images", hvilket er med til at fastholde forestillingen om forstadens oprindelse i en fortid, som er konstrueret og fiktiv (Jameson 1991: 287). Denne konstruktion af en fortid, som ikke har været, men som stadig forfølger os, genfindes ligeledes i Jurcas idé om den stereotypiske forstadsmand som en fiktiv

opfindelse, der har fået sit eget sociologiske og reelle liv. Af samme grund synes disse overdeterminerede kulturelle forestillinger om forstaden at udgøre en paradoksal *oprindelsesfortælling* for de kulturelle forstadsstudier og et uomtvisteligt omdrejningspunkt, som studiet selv er med til at stedfæste og holde i live. Og som derfor har gjort det relevant og påkrævet at rette opmærksomheden mod forstadens lokale, materielle og sanselige sider i kulturproduktioner og æstetiske reproduktioner af stedkonstruktion og stedserfaringer.

Den sanse-topologiske forstadspoetik

Men hvad er en forstad, og hvad definerer den, hvis vi skal have hjælp fra den internationale videnskabskreds? I sin grundessens kunne en angloamerikansk forstadsdefinition lyde således: "affluent and middle-class Americans live in suburban areas that are far from their places of work, in homes that they own, and in the center of yards that by urban standards elsewhere are enormous" (Jackson 1985: 6). Denne definition, som knytter sig til Jacksons separationsargument, kan med Fishmans *Bourgois Utopias* (1989) udbygges med livsstilsargumentet, der, som allerede nævnt, går på, at der i forstaden hersker en unik livsstil, som gør, at den nok er økonomisk afhængig af byen, men kulturelt selvcentreret i forhold til familieværdier, selvforståelse og verdensopfattelse. Fishman tilføjer med sin definition desuden industri og indkøbsmuligheder til forstaden, ligesom som han gør den tilgængelig for lavere sociale klasser.

Selvom senere studier har vist, at denne beskrivelse aldrig har været dækkende for, hvordan den angloamerikanske forstad rent faktisk tog sig ud efter Anden Verdenskrig, så udgør den grundlaget for de første mange sociologiske undersøgelser, jf. Riesman, Whyte, Jackson m.fl. Når denne grunddefinition til stadighed er genstand for diskussion og revisionisme, så skyldes det flere forhold. For den amerikanske forstadsforståelse gælder det stærkt kritiserede aspekt af forstaden, at den fortrinsvis var for hvide beboere. Som en lang række forskere og kritikere påpeger, var den hvide egocentrisme direkte årsag til ekskluderingen af andre etniske folkeslag, eksempelvis afroamerikanere, både formelt, men i særdeleshed kulturelt (se bl.a. Spigel, Hayden). Bl.a. Lewitt & Sons indførte restriktiv salgspolitik for at garantere en homogen (hvid) beboergruppe (Hayden, Beuka). I takt med forstadsforskningens udbredelse og udvikling er andre beskrivelser dukket op, og særligt inden for de seneste 15 år har forstadsbegrebet ligesom i dansk kontekst decideret

været under opbrud. Således fordeler feltet af forstadsdefinitioner ifølge redaktørerne på *A Suburban Reader* sig mellem 1) revisionister, som mener, at denne gamle og anakronistiske forstadsdefinition må revurderes. Her lægges særligt vægt på nye familie- og jobmønstre, nye relationer mellem by og land, bl.a. pga. transport- og kommunikationssystemer, forstædernes størrelse og økonomiske uafhængighed[27], og 2) pessimisterne, som argumenterer for, at forstaden som historisk fænomen ikke længere eksisterer, og at nye bytypologier har taget over. Fishman er en af grundlæggerne af denne tradition, og lancerer afslutningsvis i sin legendariske bog betegnelsen 'teknoburbs, som ifølge ham har erstattet den klassiske, men historisk udlevede forstad. Andre har i kølvandet herpå bidraget til den apokalyptiske forstadsskildring med nye typologier som "exopolis", "post-suburbs", "urban fringe", "satellite sprawl", outer city" eller "megalopolis", som en hollandske byhistoriker definerer problemet[28], etc.[29] Over for denne skepsis forekommer den mere kulturelle forstadsdefinition langt mere optimistisk og bredtfavnende. Særligt urbanhistoriker Dolores Hayden er eksponent for 3) den anakronistiske retning. Hun tager fat i selve idealet om klasseseparation, familiedrømmen og naturbilledet som det bærende i sin forstadsdefinition (1984/2002, 2003). Hun forfølger her Fishmans idé om borgerlig utopi, og lægger sig i forlængelse af Silverstones og Ferber m.fl.'s skelnen mellem 'suburbia' og 'suburbs', når hun insisterer på, at det først og fremmest er i denne dobbelthed, at hemmeligheden bag forstadens succes ligger og skal forstås. Af samme grund er Haydens tekster også flittigt citeret inden for kulturstudier. Endelig må tilføjes en sidste retning, som 4) stiller spørgsmålstegn ved hele forstadsprojektet, idet der hævdes, at forstaden, som en slags syntese mellem by og land, er konstrueret gennem værdidiskurser, der ikke har meget historisk ballast, men mere må forstås som en misforstået opfattelse af byens autoritet.[30] Det har senest fået en række britiske by- og forstadsforskere til at stille det skæbnesvangre spørgsmål: "Do the suburbs exist?" (2009).

I dansk sammenhæng er definitionsspørgsmålet uden for kulturstudier yderst relevant. For det viser, at der også internationalt er stor uenighed om, hvad og hvornår noget kan betegnes som en (parcelhus)forstad. Faktum er, at det i dag måske mere end nogensinde er blevet vanskeligt at

[27] Her refereres til en bred, unavngiven vifte af byplanlæggere, historikere og sociologer, *A Suburban Reader* (2010:2).
[28] Fra konferencen European 7: The Suburban Challenge: Urban Intensity and Housing Diversity, Nai Publisher uden årstal.
[29] Se Sharpe og Wallards gennemgang i "Bold New Cities or Built-Up 'Burb? Redefining Contemporary Surbubia." (1994), Vaughan mfl. i "Do the suburbs exist?" (2009).
[30] Se bl.a. Richard Harris og Robert Lewis: "North American Crisis and Suburbs", 1900-1950: A New Syntesis, 2001, og Thomas Sugrue and Kevin Kruse, eds: The New Suburban History, 2006. Omtalt i *A Suburban Reader*, 2005: 8,10.

definere, hvad der kendetegner dette boligområde, nationalt som internationalt, ud over at enfamiliehuset spiller en afgørende rolle. William Sharpe og Leonard Wallord beskriver da også denne mærkværdige forskningssituation som "the name game", krigen om retten til navngivning (1994).

Definitionsdiskussionen falder sammen med kulturstudiets antagelse om forstadens hyperrealistiske oprindelseshistorie, og den kulturelle overdetermination i forhold til myter, fordomme og historier, som gør det vanskeligt at fastholde en neutral forstadsdefinition (Jurca 2004, Beuka 2004). Herved blotlægger feltet en voksende problemstilling, som internt har ført til en kritik af feltets "essential formlessness" (Vaughan m.fl. 2009:8). I denne kritik tager forskere afsæt i det transnationale aspekt og de stedsdifusse fortællinger og forestillinger, som knytter sig til kulturstudiets definition af forstaden som "let genkendelig, men aldrig helt familiær. Allestedsnærværende, men usynlig," som Silverstone siger (2001: 4, min oversættelse). En definition som fastholder feltet i en skepsis over for form og definition, lyder kritikken. I en redegørelse for forskellige verserende forstadsbegreber konkluderer Vaughan m.fl. da også følgende:

> "Scholars researching suburbia in the framework of different disciplines still have no easy overview of the different areas their subject has in common. There is, of course, no question that the suburbs *do* exit. Increasingly they are a theme of universal significance [...] However, the argument advanced in this article is that until the agency of suburban space as a distinctive domain [...] is acknowledged, then the notion of 'suburb' remains epistemologically fragile to carry the representation that it currently bears." (2009:10).

Har kulturstudier været gode til at forsvare forstadens socio-kulturelle overbygning, dens indbyggede borgerlige utopi og dystopi,[31] så synes det teoretisk vanskeligt at forbinde de kulturelle forestillinger og æstetiske analyser til den reelle forstadsmæssige bebyggelse. Implicit forstået, at fokus på det Ferber m.fl. benævner som "how discourses of suburbia both have formed, and been formed by, the literal space of the suburb" (1994: xiv), ikke har ført feltet nærmere en nuancering af de klichéer og stereotyper, men snarere har bekræftet forstadens

[31] Eksempelvis hævder forskere i tidsskriftet *American Quarterly*, at kulturstudier i deres analyser af populærkultur, litteratur og kunst giver det ultimative argument for, hvorfor forstaden må forstås som et konservativt forsøg på at fastholde essentielle egenskaber, som er transkulturelle, nemlig "a continuing resistence to heterotopia and a desire to remain apart" (1994:23).

kulturelle overbygning som *abstraktion*, dvs. som forstaden i bestemt form ental, jf. Schous distinktion (1996). Det er et sådan opgør med en påstået essentiel formløshed, der i øjeblikket være på vej i kulturstudier, og som gør erfaringen af *sted* vigtig, og stedsforståelsen essentiel. Gennem stedserfaring konkretiseres forestillingerne og bindes til et bestemt sted i en bestemt spatial kontekst.

Som antydet tidligere mener jeg, at den netop overståede konference *Peripheral Vision* på Centre for Suburban Studies viser, at relationen mellem lokale og materielle forhold og den transnationale forstad er kommet i fokus, og at lokale repræsentationer og perspektiver, herunder en pluralisering af temaer, medier og fagdiscipliner, vinder ind. Denne nye interesse kan ses som konsekvens af, at flere nationer verden over selv etablerer lokale og regionale forskningsprojekter og selv har fået interesse i at finde deres egen forstadsidentitet og historie[32], og som følge heraf, at forstadsbegrebet også inden for kulturstudier udfordres.[33] Endelig fremgik det på konferencen, at aktuelle kulturelle repræsentationer, både fra angloamerikansk kultur og andre steder, indtager nye mangfoldige udtryk, som udfordrer og nuancerer tidligere kulturelle manifestationer.[34] Ikke således at forstå, at kulturstudiet har udtømt det kulturelle-æstetiske felt, som drev opkomst-bølgen. [35] Men hvor fokus tidligere har været på den transnationale forstad og en nuancering og revurdering af den *som* en transnational overbygning af forestillinger og fortællinger, rettes opmærksomheden nu mod de lokale, sanselige stedserfaringers særegenhed i forhold til denne moderne anakronisme. Groft forsimplet kan man sige, at har kulturstudier i begyndelsen været optaget af forstaden som et globalt felt, ligger fokus i dag på forstaden som lokale, konkrete og identificerbare felter; bevægelsen går i mindre grad fra oppe mod nede, men fra nede mod oppe. Et paradigmeskift, som formelt knytter sig til etableringen af det internationale netværk *The Suburban Cultures Interdisciplinary Research Network*, og ganske symptomatisk for den nye

[32] Deltagerne til konferencen kom fra bl.a. Singapore, Irland, Spanien, Portugal, Tjekkiet, Sverige, Jamaica, Tyskland, Østrig, Holland, og naturligvis England, USA og Australien, og repræsenterede et endnu større geografisk genstandsfelt.
[33] Eksempelvis tematiserede én af keynote-speakerne, filmforskeren Carrie Tarr (Kingston University), den franske forstad, *banlieue*, et begreb, der fik lov til at fremstå i originalsproget, og som Tarr fastholdt ikke kunne oversættes, uden at man mistede vigtig information ("After the Riots: representations of the banlieue in French cinema after 2005", 18.6.2011).
[34] En stor del af de fremlagte præsentationer på konferencen tematiserede etniske fortællinger om forstaden fra Norge, Sverige, Frankrig og Storbritannien. Men også rapmusik blev fremlagt (NICHOLA SMALLEY, UCL, UK: 'The Cheapest Pen': Lyrical innovators in Grime and Swedish Hip-hop), popmusik (Rupa Huq: "Pop Goes Suburbia: Soundtracking the English suburbs", Kingston University).
[35] F.eks. præsenterede litterat Joanna Gill, University of Exeter, sit arbejde med forstadsrepræsentationer i efterkrigstidens angloamerikanske poesi: "The Twilight Zone, or, Reading the Poetry of the Post-War American Suburbs" (17.6. 2011). Gills arbejde forventes publiceret 2012.

tilgang til forstadens kulturelle aspekter er hensigten med første forskningsinitiativ i dette netværk "to provide a forum for explorations of the cultures of the suburbs, paying particular attention to our sensory engagements with the suburbs" i forbindelse med en forvarslet konference med titlen "The Sensory Suburbs" i december 2011 i Irland.[36] Her indledes formelt, hvad der kunne kaldes forskningsfeltets anden bølge, den sanse-topologiske forstadspoetik.

1.6. Hvorfor 'parcelhusforstaden'?

Når etableringen af en egentlig, selvstændig forskningstradition angående den danske æstetiske forstad implicerer historiske, kulturelle, genremæssige og topologisk vanskelige definitionsspørgsmål, så fordrer den, ligesom i international sammenhæng, en særlig opmærksomhed på den danske parcelhusforstads materielle, sanselige og erfaringsmæssige dimensioner i kunst og litteratur. Hvad er en parcelhusforstadserfaring? Hvordan overføres parcelhusforstadens sanselighed til kunsten, og hvordan forholder denne erfarede sanselighed sig til de verserende fortællinger, myter og fordomme, som også er del af parcelhusforstadens historie og identitet?

Uanset vanskeligheden ved at definere et dækkende forstadsbegreb, så er det et faktum, at der i dag bor mere end to en halv million danskere i omkring 1,1 million parcelhuse, hvilket udgør knap halvdelen af den samlede boligmasse (Kristensen 2007, 2008). Spørger man danskere, hvad deres foretrukne boligform er, svarede to ud af tre i 2008, at de foretrak eget hus med have frem for nogen anden boligform (Mandag Morgen 2003, Ærø 2002). Undersøgelser viser desuden, at ejerfolket er markant mere tilfreds med tilværelsen end lejere og andelshavere, og at de vurderer deres naboskab positivt bedre end andre boligformer (Mandag Morgen 2001). Det er tal som disse, der får Frans Rønnow til i et temanummer om hjem i Mandag Morgen at konkludere, at for en stor del af den danske befolkning er parcelhuset "selve meningen med livet – ved siden af en eventuel livsledsager og børnene, men med den væsentlige forskel, at de følelsesmæssige bånd til parcelhuset ikke er underlagt de samme udsving, som man ofte ser i de øvrige relationer." Herefter konkluderer Rønnow, at "kærligheden til ejerboligen er nemlig stedsegrøn" (2001: 16). Tilknytningen til ejerboligen er hverken økonomisk eller rationelt betinget. En overvægt af de

[36] Se detaljer på konferencens website: http://call-for-papers.sas.upenn.edu/node/43113

adspurgte forklarer, at fordelen ved at være "herre i eget hus" langt overstiger de økonomiske og investeringsmæssige fordele ved at være ejer (2008: 10-11). Det er altså drømmen om at eje sit eget lille stykke paradis, der vægtes langt højere end nogle andre fordele, og som for en efterhånden stor del af den danske befolkning resulterer i, at mange uden nogen form for tvang vælger at bo i dette "åndsforladte wasteland" og frivilligt investerer en stor sum penge, mange timer og resurser i dette "sted, hvor intet sker" og hvor folk tilsyneladende vantrives, jf. Schou.

Hermed være sagt, at nok hører der etagebyggeri til den danske forstadshistorie, særligt fra 1960'erne, og nok er de fleste danske forstæder vokset ud fra historiske landsbykerner: kirken, gadekæret, og i mindre grad fra en bar mark i periferien (selvom denne kerne de fleste steder er blevet reduceret til et perifert historisk mindesmærke i rækker af nye parcelhuskvarterer), akkurat som parcelhuset tegner en særlig dansk historie – boligpolitisk, sociologisk og kulturelt (Dragsbo, Kristensen m.fl). Men når den danske forstadshistorie *også* minder om den, der foregår alle andre steder i den moderne vestlige verden, så er det fordi, at enfamiliehuset med have symboliserer den samme drøm som alle disse andre steder, jf. Silverstones allerede citerede definition om, at den moderne forstad, trods den fysiske forskellighed fra land til land, region til region, forstad til forstad, med udgangspunkt i Fishmans borgerlige utopi er "... the embodiment of the same ideal and the same practical solution, imperfectly in both cases, and arguably unrealizable: the attempt to marry town and country, and to create for middle classes middle cultures in the middle spaces in middle America or Britain and Australia" (1997: 4).[37] Denne drøm indtager nok forskellige fysiske og arkitektoniske udtryk. Den kan centrere sig omkring et historisk centrum, ligge tæt op ad en større by (eksempelvis femfingre-byen) eller være grænseløs, som 100 km byen mellem Vejle og Århus. Men med fokus på enfamiliehuset refererer alle disse forstæder til det samme ideal og derfor den samme kulturelle overdeterminering, jf. Beuka, Silverston.

Når jeg argumenterer for, at vi også i Danmark bør anerkende det transnationale aspekt i vores forstadshistorie, bl.a. ved at lægge fokus på enfamiliehuset som materialiseringen af en utopi, snarere end på en byplanmæssig og arkitektonisk vanskelig definition af forstaden, så er det også med skelen til den blomstrende velfærdsforskning, som i disse år sætter fokus på Danmark som

[37] At Silverstone så demonstrativt insisterer på forstaden som middelklassens udtrykte boligideal, viser at Silverstone selv undervurderer dens popularitet. Nyere undersøgelser viser da også med alt tydelighed, at en overvægt af den lavere sociale klasse, ligesom det meste af middelklassen og overklassen for den sag skyld, ønsker at realisere drømmen om det gode liv på grænsen mellem by og natur. Eneste forskel er *om* og *hvordan* denne drøm realiseres, her spiller ressourcer, muligheder og smag ind (se bl.a. Mandag Morgen 2001, Hayden 1994/2002).

en velfærdsnation i opbrydning. Inden for den arkitektoniske kulturarvshistorie har parcelhusforstaden for længst etableret sig som omdrejningspunkt og symbol for den danske velfærdspolitik i kølvandet på Anden Verdenskrig. Det fremgår eksempelvis i Bygningsarv Danmarks rapport *Forstadens bygningskultur 1945-1989. På Sporet af velfærdforstadens bevaringsværdier* (2010). Her fremstilles (parcelhus)forstaden, tydeligt inspireret af Poul Bæk Pedersens *Arkitektur og plan i den danske velfærdsby 1950-1990* (2004), som en naturlig konsekvens af den velfærdspolitik, der resulterede i den særlige "danske" velfærdsmodel.[38] Målet med den var nemlig, lyder det om parcelhusforstaden, "at skabe lige adgang til velfærd for alle", og derfor blev en udvikling af "forstadens særegne bygningskultur" set som et direkte "led i velfærdssamfundet opbygning" (2010: 17).

Sideløbende med projekter som dette er også velfærdssamfundets mere kulturelle dimensioner blevet genstand for undersøgelser. Foruden en række enkeltstående artikler og tiltag[39] kommer denne nye tilgang til udtryk i antologien *Velfærdsfortællinger. Om dansk litteratur i velfærdsstatens tid* (2010), som selv betragter sig som et af de første forsøg på at samle kulturel historisk viden om æstetikkens rolle i velfærdssamfundet. Som Nils Gunder Hansen skriver i indledningen, udgør tekstsamlingen et forsøg på at belyse "hvilken rolle […] kunsten, kulturdebatten og kulturpolitikken har spillet i forhold til den danske velfærdsstats etablering og historiske udvikling" (2010: 7). Til sammenligning med Dansk Bygningsarv udgivelse, indtager de konkrete velfærds*steder*, herunder parcelhusforstaden, dog stadig kun en mindre rolle og synes at være underordnet en mere generel interesse for "aspekter ved det danske velfærdssamfund" (2010:8). [40] Eller som Tue Andersen Nexø udtrykker det i sin artikel til tidsskriftet Kritik (2009), så fokuseres der på relationen mellem "socialiteten, selvet og samtiden", og derfor ikke den stedserfaring og spatialitet, som knytter sig til de nye velfærdsformer efter Anden Verdenskrig (2009:53).[41] Samtidig kan man hævde, at dette fokus på Velfærdsdanmark frem for

[38] Her refererer jeg groft forsimplet til det indledende historiske kapitel i rapporten, som skitserer de økonomiske, politiske og byplanmæssige faktorer, som skabte forstaden (2010).
[39] Se bl.a. Tue Andersen Nexø (2009), Lasse Horne Kjærgaard (2009) samt adskillige analyser af Lars Frosts litterære trilogi om velfærdsformer samt radioprogrammer og seminarer, eksempelvis forskernetværket Velfærdsfortællinger på Syddansk Universitet under ledelse af Peter Simonsen.
[40] Her må jeg dog fremhæve Peter Simonsens artikel om "Plejehjemsfortællinger".
[41] I Lasse Horne Kjærgaards artikler (2009, 2010) er familien og hjemmet omdrejning for analyser af velfærdsformer set gennem en række danske værker fra Anders Bodelsen, Henrik Stangerup, Sven Åge Madsen m.fl., men til trods for disse temaer er den fysiske kulisse ikke genstand for opmærksomhed, ligesom familie- og hjemtemaet ikke sættes i relation til en særlig form for stedserfaring i velfærdsstaten. Sociolog Henrik Dahl får da også ved den lejlighed mulighed for at gentage sin pointe om, at "Kanoniseringen af Danmark" har en tendens til at overse typiske velfærdsteder, såsom forstæderne (2010). Kun i Johs. Nørgaard Frandsens analyse af

Parcelhusdanmark i mindre grad henter inspiration fra en angloamerikansk vidensdiskurs, men i højere grad dedikerer sig til en veletableret tradition for at se på "den skandinaviske model" som en unik og i internationale sammenhænge velrespekteret og idealtypisk velfærdsmodel, jf. Esping-Andersens legendariske definition fra 1993.[42] I forhold til den dansk-skandinaviske velfærdsforskning synes den angloamerikanske forstadsforskning ikke bare mindre oplagt, men i decideret opposition, politisk, socialt og økonomisk.

Den anden vej rundt bør en parcelhusforstadsforskning også trække erfaringer fra lignende, men veletablerede topologisk-æstetiske læsninger. Her tænker jeg først og fremmest på den forholdsvis veletablerede provinslitteratur og -kunst, som trækker tråde tilbage til den tidlige modernitet, hvor forfattere og kunstnere som Martin Andersen Nexø, Johannes V. Jensen, Steen Steensen Blicher, H.C. Andersen m.fl. drog ud i Danmarks periferi og undersøge det "glemte" danske i en opbyggelig kunstnerisk skildring af et udvidet Danmarkskort, sådan som Steen Bo Frandsen viser i sin afhandling *Opdagelsen af Jylland. Den regionale dimension i Danmarkshistorien 1814-1864* (1996), og som litterat Jørn Erslev Andersen benævner "Den danske Nations åndelige fødsel" (2008:6). En kunstnerisk retning, som senere kom til at hænge tæt sammen med hjemstavnsfortællingen, og som er kendetegnet ved at forstå provinsen som et værn mod internationale strømme og moderniseringsprocesser. Hvorfor denne ofte, men ikke altid, skrives ud fra en forfaldsretorik og oftest portrætteres gennem forfaldsmotiver i billedkunsten (Frandsen 1994, 2010, Andersen 2010). I en opdatering på provinskunsten – bl.a. i et temanummer i *Kulturo* 2008 – læner samme Andersen sig da også op af et provinsbegreb, der samtidig inkluderer parcelhusforstaden: "Tilbage er nu, i vor tid, ikke blot sovebyer, hengemte stationsbyer, lange og slunkne tyndtarme, små lokalsamfund med asfalterede veje, købstæder med gågade" (2006:3). Denne brede definition går igen i temanummeret, som behandler en variation af provins- og parcelhusmotiver, herunder Krass Clemens parcelhusfotomontage,

---

landbolivets forfald lurer parcelhusforstaden som en fremtid, der endnu ikke har indfundet sig og som ikke er genstand for refleksion i denne omgang (2010).

[42] Det er den danske sociolog Gøsta Esping-Andersen, der i værket *The Three Worlds of Welfare Capitalism* (1990) lægger navn til betegnelsen "den skandinaviske model". Denne model adskiller sig fra den angloamerikanske og liberale model, og den tysk-italienske og kontinentale model på tre væsentlige punkter: 1) universalisme; idéen om at statsborgerskabet alene udløser en række sociale rettigheder, 2) decommodification; ønsket om et samfund, hvor de enkelte medlemmers grundværdi ikke bygger på vareprincippet, dvs. på deres evne til at købe og sælge arbejdskraft, men på den enkelte borgers økonomiske uafhængighed af arbejdsmarkedet, f.eks. ved graviditet, sygdom, nedsat arbejdsfunktion, hvor staten derfor kompenserer, og endelig 3) Affamiliarisering, som bygger på princippet om, at staten varetager en lang række opgave, som ellers ville være pålagt den enkelte: børnepasning, ældreomsorg, hjemmehjælp etc.

forfatteren Jens Blendstrup parcelhusopvækst, tv-produktion fra provinsen og ophøjelsen af den stigmatiserede forstadsghetto i dansk hip hop (2006).

Når denne som andre beskrivelser af provinslitteraturen er interessant i forhold til mit sigte om at undersøge parcelhusforstaden som stedserfaring i kunst og litteratur, så er det pga. dens detaljerede beskrivelser af steder og topologiske særtegn (Frandsen 1994) og en "stilistisk sans for lokaliteternes særpræg", som Andersen konstaterer. Lokalkoloritten er vigtig, fordi den, fortsætter Andersen, lægger sig i forlængelse af almindelig konsensus, positionerer et sted i "landets udkant", hvor "de andre" og civilisationens idéer om 'det humane' og det (guddommeligt) skønne afklædes og anfægtes, konkluderer Andersen (2008:1, 8). Af samme grund er provinskunst og -litteratur fuld af "hakkede kanter", "skarp relief" og "direkte blik på tilværelsens hakkede orden", som det poetisk lyder, og Andersen konkluderer, da også at den er totalt blottet for besjæling af nogen art (ibid). Det er i denne afsjælede og brede definition af "et historisk ingenmandsland", at sovebyen tilsyneladende også hører til (2006:4). Spørgsmålet er dog, og det undlader Andersen selv at uddybe, om det nødvendigvis er alle sovebyer, der går ind under den definition. I så fald bør alle parcelhusforstæder stå i opposition til det bestående, være afsjælede og åbne for at indtage positionen som "det andet". Den anden vej rundt kan provinsreceptionens fokus på lokalitetens betydning bidrage med den spatiale indfaldsvinkel, som er fraværende i den kulturelle velfærdsforskning, og samtidig bygge bro mellem den æstetisk interne og den æstetiske eksterne forstadslæsning, som på nuværende tidspunkt præger den kulturelle forstadsforskning (se tidligere i dette kapitel).

Motivafklaring mellem kulturelle, sanse-topologiske og subjektiverede tilgange

Når jeg vil argumentere for at konceptualisere mit forstadsbegreb i denne afhandling som 'parcelhusforstaden', så er det et forsøg på at definere et motiv, der tager højde for både feltets indlejring i en kulturel kontekst af fortællinger og myter af transnational karakter, for det andet for at fastholde, at parcelhusforstaden også har en materiel og konkret form, som binder den til virkeligheden.

Med sammentrækningen af parcelhus og forstad, frem for blot forstad eller parcelhus*kvarter*, forsøger jeg at fastholde et transnationalt aspekt, idet 'forstad' her henviser til den

angloamerikanske pendant "suburbia", der dækker over en moderne vestlig drøm om at være herre i eget hus, dyrke familien og etablere identitetsskabende fællesskaber med folk, der ligner én selv. Således er det min hensigt, at jeg med begrebet 'parcelhus*forstad*' kan sætte fokus på et boligområde, hvor flertallets drøm om et mini-paradis er drivkraften (Fishman), og hvor et væld af æstetiske repræsentationer tager deres omdrejningspunkt. Ikke kun som en ekstern kontekst for vores liv, men som et "center of meaning", for at benytte kulturgeograf J. Nicholas Entrikins distinktion: "We live our life in place and have a sense of being part of place, but we also view place as something separate, something external [...] Thus place is both a center of meaning and the external context of our action" (1991:7).

Endeligt ligger der i begrebet '*parcelhus*forstad', at mit fokus er lokalt, dvs. rettet mod den danske version af den angloamerikanske forstad, sådan som den optræder i danske æstetiske repræsentationer og i en dansk kulturkontekst. Af samme årsag fravalgte jeg idéen om enfamiliehusforstaden, da netop 'parcelhuset' peger på en unik, dansk udgave af enfamiliehuset og viser, hvordan den moderne danske forstad kan siges at forene højborgerskabets villa med arbejdsklassens nyttehave på egen parcel (Dragsbo 2008). Parcelhuset betoner desuden et øget fokus på sted og materialisering. I modsætning til enfamiliehuset, som henviser til de individer, der bebor huset, dvs. husets socialitet, henviser parcelhuset til det jordstykke, der ligger som materialiserende fundament for den spatialitet, der knytter sig til denne livsstil, nemlig parcellen. Det demonstrerer samtidig et aspekt af dansk boligkultur, som er interessant for en dansk, hvis ikke skandinavisk, kontekst, nemlig betydningen af ejerskabet: Ideen om at eje sin egen jord som en særlig del af den danske velfærdpolitik, og som i dansk kontekst er bundet op på særlige rente- og ejerskabsforhold (Frandsen 2006, Kristensen 2007, 2009, Ærø 2006, Dragbo 2008 m.fl). Herved vil en konceptualisering af 'parcelhusforstaden' kunne bruges som en anden indfaldsvinkel til den kulturelle interesse for velfærdsstaten og velfærdpolitik i dansk kontekst.

Samtidig indskriver jeg mig med 'parcelhusforstaden' i forlængelsen af den i forvejen veletablerede tradition for at se på "lokale særpræg" i provinskunst og –litteratur. Det er denne subjektiverede topologi, som kan være relevant at have in mente i forhold til parcelhusforstaden i kunst og litteratur, men med den forskel, at mens provinslitteraturen og –kunsten synes at tage afsæt i en både topologisk og kulturel udkantsposition, er det spørgsmålet om det er det, der kendetegner kunst og litteratur om parcelhusforstaden. Særligt hvis vi fastholder, at parcelhusforstaden mere

læner sig op af forstadsbegrebet end provinsbegrebet. Kan provinsen som historisk bymiljø føres tilbage til den byform, der lå uden for byens administrative og kulturelle rækkevidde, henviser forstaden til det germanske *vorstad*, som betyder det, der ligger *før* eller *under* byen (på engelsk angivet i præfikset "sub", sub-urbia, under-byen), og derfor et område, der er under byens beskyttelse, dvs. inden for byens kulturelle, økonomiske og sociale rækkevidde. (Dragsbo 2008, Frandsen 2006, 2010 m.fl.).

Spørgsmålet er så, hvordan parcelhusforstaden manifesterer sig som stedserfaring i ny dansk kunst og litteratur, og hvordan sådan en stedserfaring med enfamiliehuset som omdrejningspunkt relaterer til de fortællinger, myter og stereotyper, som allerede er beskrevet, og til det faktum at parcelhusforstaden udgør en boligform, hvor de fleste mennesker har deres dagligdag, hverdagsrutiner og vaner, deres hjem. Det undersøger jeg i næste kapitel.

KAP 2. GEOKRITIK OG SOJAS TRIALEKTIK

Hvad er forskellen mellem det billede af en specifik parcelhusforstad, som en ven maler for dig på baggrund af et indgående kendskab, ejendomsmæglerens brochure og en film, hvor den samme parcelhusforstad udgør en central kulisse? Er det ene billede mere fiktivt end det andet, og har denne skelnen mellem det fiktive og det faktiske at gøre med graden af verificerbarhed, og i så fald, hvordan verificeres billedet? Dette kapitel handler om kunstens status i en interdisciplinær stedteori. Med udgangspunkt i kulturgeograf Edward Sojas genfortolkning af Henri Lefebvres stedtrialektik vil jeg i dette kapitel gøre rede for den tredelte stedsforståelse, der ligger til grund for min definition af parcelhusforstaden som sted i aktuel kunst og litteratur. Sojas fortolkning og hans begreb *thirdspace* vil gennemgås og modificeres i forhold til min hensigt om at placere kunsten i sin egen æstetiske trialektik, hvilket efter min overbevisning tjener det geokritiske perspektiv bedst og mest konstruktivt, og fordi jeg mener Soja selv, og i sidste instans Lefebvre, giver belæg for dette.

2.1. Referentialitetsspørgsmålet

Geokritikken kan anskues som et forsøg på at revitalisere betydningen af kunst og litteratur i interdisciplinære stedteorier og kulturstudier og skal ses i sammenhæng med den øgede fokus på sted og rum i humanvidenskaben, som igen kan ses som et opgør med eller en kommentar til globaliseringen, tegnets mobilitet og en transkulturel selvforståelse, og som går under betegnelsen *den spatiale vending* (Soja 1996, Gumbrecht 2004, Massey 2005, Warf 2009,m.fl).[1] Denne vending dækker over en bred vifte af fagdiscipliner, men kommer stærkest til udtryk inden for kulturgeografi, stedfænomenologi og kulturstudier, herunder geokritikken, og tager afsæt i en tilgang til kulturelle artefakter og fænomener som noget materielt og spatielt situeret (Warf 2009,

[1] På dansk vil jeg fremhæve Slagsmark Tidsskrift for Idéhistories temanummer *Vendingen mod rummet*, som netop forsøger at gøre rede for de teoretiske og idémæssige nyvindinger, der ligger i (gen)opdagelsen af rummets evne til at samle, situere og indramme menneskets liv. Bl.a. idéhistoriker Louise Fabian ridser i "Spatiale forklaringer" feltet op og giver en introduktion til de forskellige retninger (Sommer 2010). Også Anne-Marie Mai og Dan Ringgaards antologi *Sted* tematiserer den spatiale vending, og de har til lejligheden oversat adskillige teoretiske hovedtekster om den nye stedsforståelse, heriblandt af Edward S. Casey, Doreen Massey og Franco Moretti (2010).

Kritik 2010), hvor "mening konstitueres gennem igangværende aktivitet", som Louise Fabian udtrykker det (2010:28).

Begrebet 'geokritik' blev lanceret af Bertrand Westphal i artiklen "Pour une approche géocritique des textes" (2005), som anses for et manifest for geokritikken, og udfoldes senere i *La Géocritique: Réel, fiction, espace* (2007), som her i afhandlingens afsluttende fase er udkommet i oversættelse, *Geocriticism: Real and imagined spaces* (juni 2011). En geokritisk læsning er ikke uproblematisk og afstedkommer en lang række spørgsmål, som ønskeligt må besvares. Alene det faktum, at geokritikken dækker over en række undergenrer, fra kartografi, topopoetik, imagologi, og realismediskussionen mv., gør den vanskelig at orientere sig i. Hertil kommer de implikationer, der støder til, når stedsteorierne appliceres på forskellige former for æstetiske discipliner og de i forvejen eksisterende fagtraditioner og metodikker. Det er også temaet i en international antologi *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies* som forventes publiceret efter afhandlingens aflevering og som har til hensigt at samle forskellige geokritiske bud på en metodik til fremlæsning af sted og stedsreferentialitet inden for kulturstudier i bred forstand, men med fokus på de æstetiske objekter.[2]

Teoretisk er geokritikken udsprunget af *Comparative Literature*, men tager med Westphal en drejning mod det tværæstetiske, samtidig med at ikke-litterære stedsteorier inddrages i en udvidet undersøgelse af, hvordan "[t]he fictional place tales parts in variable relationships with the real" (2007/2011:99).[3] Hermed være stedfæstet, at geokritikkens ankerpunkt er at spørge til værkets referentialitet. Grundliggende bygger geokritikken videre på en realitetserfaring som for længst har opgivet forestillingen om objektivet, men snarere anerkender at alle videnskaber – og derfor alle former for erfaringer med verden – indeholder en vis form for fiktion. Derfor er den reelle verden polyfonisk og i princippet uafdækkelig, hvorfor "geocriticism confronts a referent whose literary representation is no longer seen as distorting, but as fundamental", som Westphal udtrykker det (2007/2011:113). Denne referentopfattelse giver ikke nødvendigvis kunsten en forrang, men virkeligheden tildeles *kunstneriske* kvaliteter, hvilket igen slører forholdet mellem

[2] At geokritikken nu forsøges at gøres til en formaliseret retning inden for kunst og kulturstudier generelt bygger nok på den franske litterat Bertrand Westphals værker, men udbredelsen af disse og initiativet til en egentlig læsning skyldes i langt højere grad den amerikanske litteraturforsker Robert Jr. Tallys engagement, bl.a. på baggrund af seminarer og netværk. Tally har desuden bistået oversættelsen af Bertrands hovedværk, som netop er udkommet og er desuden initiativtager til og redaktør på *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, forventet publicering ultimo 2011.

[3] Westphal er inspireret af Pavels *Fictional Worlds* (1996), Umberto Ecos *The Role of the Reader* 1979) og Dolezels *Heterocosmi*a (2000), som hver for sig arbejder med forbindelsen mellem det fiktive og det reelle sted.

fiktion og virkelighed (2011:84). Geokritikken fastholder dog, at her ikke er tale om en nivellering af forholdet mellem fiktion og verden, i den forstand at alle udsagn reduceres til litterære ytringer uden forbindelse til en ontologi uden for fiktionen, sådan som det f.eks. lyder hos den tyske kunstteoretiker Peter Bürger, der taler om en aktuel "derealization of the real" (1988, citeret i Westphal 2011:86). Virkeligheden har, som Westphal betoner "an essence that fiction cannot subsume" (ibid), men dog en essens - og dette er geokritikkens vigtigste pointe – som korresponderer med fiktionens sted og stedserfaring.

Det er omkring denne referentialitetsdialektik, at Westphal – og geokritikken – afslører sin lefebvreanske arv. Hans henvisning til den franske steds- og samfundstænker Henri Lefebvre som "the most important figure" og hans værk *La production de l'espace* (1974/ 1991, herefter henvises til den engelske oversættelse), som et "magnum opus" ligger da også som et underliggende teoretisk ankerpunkt i det meste hans beskrivelser af geokritikken. I *The Production of Space* introducerer Lefebvre sin berømte dialektik, der meget enkelt går på, at mennesket skaber rum og rum skaber mennesker (1974/1991:17). Det er dog først og fremmest i den amerikanske humangeograf Edward W. Sojas fortolkning, at Westphal – og mange andre inden for den spatiale vending i øvrigt[4] – finder det grundlag, der giver ham ballast til at gentænke Lefebvres stedsforståelse i forhold til de nye udfordringer, virkeligheden sættes under i form af globaliseringen, mobilitet og fiktionaliseringen af virkeligheden. Med sin idé om *thirdspace* åbner Soja op for " a theory quite distinct from those earlier debates over the relationship between reality and fiction, between the referent and the fictional representation"(2011:76). Et andet sted skriver Westphal, at Soja med sit thirdspace-begreb har skabt en ny forbindelse mellem æstetik og geografi, der ikke blot kan bidrage med nye indsigter i faktiske steder, men som kan skabe grobund for:

> "... the idea of opening up literature and all artistic representations, making them less peripheral and more pivotal, releasing them from their ivory towers fostering the positivist apportionment of knowledge – in short, restoring what they once were from the time of

4 Som Barney Warf og Santa Arias beskriver det, er Sojas nyfortolkning af Lefebvre og hans indgående udfoldelse af rummets betydning for menneskets aktivitet og selvforståelse med til at åbne op for den revitalisering af sted og rum, som præger humanvidenskaben i dag (2009). Også danske Louise Fabian tilskriver Soja en afgørende rolle i den ny stedforståelse og –metodik (*Kritik* 2010).

> Ancient Greece to the Middle Ages: a key to deciphering and understanding the world, the real world." (2009: 6).

Geokritikken kræver altså ikke kun, at kunsten "løsrives fra sit elfenbens tårn", men at vores stedsforståelse udvides, og at vi bliver i stand til at læse kunsten som en sådan anden æstetisk stedserfaring. Hermed sætter Westphal ord på min hensigt om at anlægge et perspektiv på kunst og litteratur om parcelhusforstaden, der bryder med den gængse opfattelse af repræsentation som noget, der er løsrevet fra den virkelige verden, og som derfor kan siges at indeholde en form for virkelighedserfaring. Spørgsmålet er så, hvordan en sådan læsning af virkeligheden og æstetikkens korrespondance konstrueres, og hvordan ideen om kunsten som formidling af en anden stedserfaring skal forstås. Dvs. hvad er det for en stedpoetik, der ligger implicit i en geokritisk analyse. Det vil jeg udfolde og problematisere i det følgende.

2. 2. Sojas thirdspace

I *Thirdspace.Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined Places* (1996) og sekundært i *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions* (2000) definerer Soja det lokale sted som en særlig konstellation af sociale, fiktive og kulturelle aspekter, som mødes og væves sammen, hvilket gør det umuligt at skelne det reelle sted fra det imaginære sted. Han gør i samme ombæring op med en statisk opfattelse af stedets essens. Dette betyder for det første, at stedet aldrig kan anskues i et definitivt, fastfrosset billede, og for det andet at tilgangen til stedet, i form af perspektiver, fagblikke og undersøgelsesfelter, i princippet er uendelig. Stedet kan med andre ord ikke endeliggyldigt udtømmes for mening, men er i konstant tilblivelse og derfor i princippet u-erkendelig. Man kan diskutere om Sojas stedsbegreb er utopisk. Noget han selv indledningsvis lægger op til ved at konceptualisere dette sted, også kaldet 'thirdspace', med Aleffen fra Jorge Lois Borges novelle af samme navn. Et punkt på størrelse med en nøddeskal, der indeholder alle steder, fiktive som faktiske, tabte som beboede, akkurat som evigheden indeholder fortid, nutid og fremtid simultant, hvor, som det lyder:[5]

[5] Soja henviser her til en central passage i novellen: "I det gigantiske øjeblik så jeg millioner af handlinger; men ingen af dem forbavsede mig så meget som den kendsgerning, at de alle befandt sig i samme punkt uden at ligge oven på hinanden eller være gennemsigtige. Det mine øjne så, skete simultant; det, jeg skriver, er successivt, fordi sproget er det," som det lyder i novellen, og endvidere: "jeg så Aleffen fra alle punkter, jeg så i Aleffen jorden og i

> "..all places are capable of being seen from every angle, each standing clear; but also a secret and conjectured object, filled with illusions and allusions, a space that is common to all of us yet never able to be completely seen and understood. " (1996: 56).

Når Soja har været med til at tegne geokritikken og stedsgenkomsten i kulturstudier generelt, så er det bl.a. fordi, som det fremgår her, at han sætter interdisciplinaritet som udgangspunktet for en postmoderne stedsepistemologi. Gennem en delvist poststrukturalistisk, delvist dekonstruktiv tilgang argumenterer Soja for, at Lefebvres stedstænkning kan anskues som en forløber for en radikal stedpluralisme, hvor kulturen/kreativiteten/æstetikken har en privilegeret rolle.

Sojas nyfortolkning af Lefebvres stedteori skal ses i forhold til en mere økonomisk-politisk læsning, som op igennem 1980'erne har præget Lefebvre-receptionen, bl.a. ved at betone en mere materiel-økonomisk tilgang til det sociale sted.[6] Over for denne neoliberale læsning har Soja åbnet op for en større interdisciplinaritet og derved gjort andre fagfelter, særligt kulturstudier, opmærksomme på den lefebvreanske stedteori.[7] Inden for det sidste årti er dog også denne tradition blevet udfordret af, hvad der kan betegnes som "den tredje bølge" af nyfortolkninger, fortrinsvis teoretikere inden for den kontinentale filosofiske retning, som plæderer for den "rigtige" læsning i et rekonstrueret filosofisk-historisk perspektiv. Denne bølge adskiller sig fra de forrige traditioner ved at forsøge at læse Lefebvre på hans egen historiske præmisser, og ikke – som kritikken går – som springbræt til en selvstændig, personlig stedsfortolkning, som Sojas reception kritiseres for.[8] Sojas begreb om thirdspace kan da også med rette ses som en postmoderne og tværdisciplinær fortolkning af Lefebvre, og Soja kalder også selv sin stedsteori for "radikal

---

jorden endnu engang Aleffen og i Aleffen jorden, jeg så mit ansigt og mine indvolde, jeg så dit ansigt og følte mig svimmel og græd, fordi mine øjne havde set denne hemmelige og formodede genstand, hvis navn menneskene har taget, men som intet menneske har set: det ufattelige univers." (Citater fra Jorge Luis Borges: Alef, offentliggjort første gang i "Les temps modernes", 1957).

6 Denne receptionstradition har primært været anført af den neoklassistiske marxist og samfundstænker David Harvey, som allerede i 1973 udgiver *The Justice and the City.* Han har i en lang række værker benyttet Lefebvre til at sætte fokus på relationen mellem urbanitet, kapital og politik. Se også *Social Justice and the City* (1988), *The Urbanization of Capital* (1985) og *The Urban Experience* (1989). Soja vedstår imidlertid selv sin arv fra Harvey, som ifølge ham var med til at sætte fokus på spatialitetens betydning for socialitet (se Warf 2010).

7 Her skal yderligere nævnes D. Gregory: *Geographical Imagination* (1994), som ligeledes benytter sig af en tværdisciplinær tilgang til humangeografi, og ligesom Soja inddrager teoretikere fra andre humanistiske genrer end geografien. Gregorys værk har dog ikke på samme måde vundet indpas i kulturstudier.

8 I *Space, Difference, Everyday Life* (2008) lægges åbenlyst afstand til den fortolkning både Harvey og Soja praktiserer, og der argumenteres for en læsning, der er mere tro over for de oprindelige tanker. Forfatterne lægger her vægt på, at Lefebvres marxisme byggede på en dialektisk forståelse, som fordrede et meta-filosofisk niveau (2007: 3- 17). Se også Rob Shields kritik af Soja i *Lefebvre, Love and Struggle: Spatial Dialectics* (1999) og Stuart Eldens i *Understanding Lefebvre* (2005). Af mindre bidrag kan nævnes Tim Unwin "A Waste of Space. Towards a Critique of the Social Production of Space"(2000), som ligeledes fokuserer sin læsning på en kritik af Sojas fortolkning.

postmodernisme" (1996:8). Det er imidlertid denne radikale postmodernisme, som i mit projekt åbner op for en anden indfaldsvinkel til parcelhusforstaden som en kompleks spatialitet af historier, utopiske som dystopiske, en varierende materialitet og en hverdagslokalitet for en stadig større gruppe af mennesker.

Før jeg forklarer, hvori Sojas nytænkning af Lefebvre ligger, og hvor min kritik af ham giver anledning til min modificering af ham, vil jeg dog indledningsvis give en mindre introduktion til Lefebvres omfattende og komplicerede stedteori.

Lebfebvres spatiale trialektik

I *The Production of Space* (1974/1991) argumenterer den franske samfunds- og stedsteoretiker Henri LeFebvre for, hvordan rum må forstås som en kompleks social konstruktion og produktion i samme og præsenterer her den stedsforståelse, der går igen – og som der eksperimenteres med – gennem hele hans forfatterskab. Som spatial marxist forfølger Lefebvre den påstand, at ethvert samfund producerer sit eget sociale rum, sin egen *spatialitet*, som rummer både en historisk og en social dimension.[9] Herved indsætter Lefebvre spatialitet som den tredje dimension i forståelsen af den menneskelige væren, hvoraf historien og socialiteten er de to andre. Spatialitet indgår altså i den humane epistemologi og deler mennesket i et historisk subjekt, et socialt subjekt, og et spatialt subjekt, som er hinanden uadskillelige og afhængige, men siger samtidig, at alle mennesker er spatiale mennesker, og at der ikke kan forestilles at være socialitet eller historie, uden at der er rum at gøre det i (1974/1991). Dette punkt er et vigtigt ankerpunkt for Sojas læsning af ham, fordi Lefebvre her insisterer på at alle sociale relationer er sociale, fordi, og kun fordi, de er "inscribed … and in the process producing the space itself" (1974/1991:129). Når jeg fremover benævner spatialitet, er det i forståelsen af sted, historie og socialitet, der henvises til.

Den konsekvente insisteren på det spatiales betydning – som også Westphal erklærer sig til – eksemplificerer Lefebvre selv gennem forskellige analyser af historisk-socialiserede rum fra den antikke by over den russiske revolutions steder, som efter hans mening udgør et af de mere

9 Lefebvre erklærede sig som marxist, men var skeptisk over for den økonomiske strukturalisme, som ifølge ham undervurderer det spatiale aspekt i den historiske, sociale udvikling. Hans stedsfilosofi er derfor et forsøg på at råde bod på den fejl hos marxisterne.

slagkraftige eksempler på, hvad der sker, hvis man underkender materialiteten i forsøget på at omvælte det sociale. I et centralt citat lyder det:

> "Change life! Change Society! These ideas lose completely their meaning without producing an appropriate space. A lesson to be learned from soviet constructivists from the 1920s and 30s, and of their failure, is that new social relations demand a new space, and vice-versa" (1974/1991:59).

Lefebvre bygger igennem hele sit forfatterskab på sin stedsteori, men det er i *The Production of Space* at han beskriver, hvordan tre erfaringsbaserede og semiotiske aspekter af rum tilsammen danner en trialektik, *un dialectique de triplicité*.[10]

1) *Det første rum* dækker over perceptioner, sanseindtryk af det fysiske og konkrete rum. **Det perciperede rum** er ikke kun det, der konkret forefindes (eksempelvis bygninger, veje og selve den konkrete organisering af rum og steder), men alt det, der opfattes med sanserne: Synet, ørerne, lydene, smagen, taktiliteten etc. og relaterer direkte til materialiteten af de elementer, der konstituerer rum. På det epistemologiske plan bliver det perciperede plan til ***Spatial Praksis*****:** Den materielle dimension af social aktivitet og interaktion, igen: alt hvad der kan perciperes og sættes i verificerbart system. Dette niveau omhandler produktion og reproduktion og peger på de egenskaber, som holder spatialiteten sammen gennem rutiner, bevægelsesmønstre og systemer, eksempelvis mellem arbejde, fritid og bolig. Hvordan bevæger flertallet sig igennem rummet? Hvad er det for en socio-økonomisk gruppe, der bebor ét sted? Hvordan er alders-, køns- og indkomstfordelingen geografisk fordelt? Og hvordan inviterer nogle steder til én form for adfærd, andre til en anden? *Normalisering* er derfor et kodeord, når man taler spatial praksis, og det er da også her informationer om et samfunds økonomiske, kulturelle og adfærdssociologiske fremtrædelsesformer tager sit afsæt (Soja 1996, Merrifield 1993,2005).

2) *Det andet rum* repræsenterer **det tænkte rum**, dvs. det der på det epistemologiske plan bliver til det diskursive rum, **rummets repræsentation**. Lefebvres pointe er, at et rum ikke kan perciperes uden at det allerede på forhånd er tænkt, geometrisk, ideologisk eller intentionelt. Det betyder, at alle rum har et "immaterielt niveau", som henviser til designet bagved, til den

[10] Der vil i min gennemgang af Lefebvres trialektik blive trukket flittigt på forskellige fortolkninger, herunder Shields (1999) Merrifield (1993, 2005), Schmidt (2008) foruden Sojas egen (1996). Hvis ikke andet er nævnt, har jeg i min udlægning tilstræbt en fortolkning, der synes at være konsensus i den gængse Lefebvre reception.

bagvedliggende fortælling eller ideologi, der styrer materialiteten. Systemet er opretholdt gennem kontrol over viden, tegn og koder, dvs. over måden det perciperede rum dechifreres og forstås, og er altså det rum, som vi konstituerer gennem viden, begreber og ideologier (Soja 1996: 67). Det tænkte rum udspringer derfor, som Lefebvre siger, på diskursens niveau, i sproget (”a system of verbal signs”) og består af definitioner, idealer og særligt stedteori (Schmidt 2008). Lefebvre kategoriserer desuden kort og planer, billedinformationer og tegn inden for det tænkte rum, ligesom han fremhæver arkitektens og byplanlæggerens arbejde (1991:38-39).

3) *Det tredje rum* er ”the space of ’inhabitants’ and ’users’”, som Lefbvre siger (1991:39). Dette **levede rum** er på den ene side forudsat af første og andet rum, men er også væsensforskelligt fra disse, og kan måske bedst beskrives som hverdagens erfaring med det materielle rum og idéen bag. Det er kendetegnet ved emotionen, begæret og den komplekse kropslige erfaring, og omhandler værdier, diskurser og symbolisme. Den viden, der udspringer af det levede rum bliver på det epistemologiske niveau til **repræsentationernes levede rum**.[11] Rummet ”overlays physical space, making symbolic use of its object,” siger Lefebvre og betoner herved, at elementer fra det perciperede rum godt kan få (en ny) symbolsk betydning, når det indgår i dette niveau (1974/1991: 39). Således repræsenterer dette rum ikke rummet som sådan, dvs. 1:1, men henviser til betydningsskabelsen gennem brugen af (materielle) symboler, f.eks. landskaber, grænsedragninger, artefakter, bygninger eller monumenter. Endnu vigtigere for forståelsen af det levede rum er, at det er her rummet vækkes til live. Det er ” ... alive: it speaks. It has an affective kernal (noyau) or centre: Ego, bed, bedroom, dwelling, house; or; square, church, graveyard. It embraces the loci of passion, of action, of lived situations, and this immediately implies time.” (1974/1991: 43). Rummet ’taler’, det handler, gør noget, hvorfor temporalitet og performativitet går hånd i hånd på dette niveau. Repræsentationernes levede rum er derfor central for Lefebvres spatialitet, da det er her, at dialektikken mellem socialitet og faktisk rum knyttes sammen: Det er her, mennesket skaber rummet, akkurat som rummet (i form af det tænkte og perciperede) skaber mennesket.

Lefebvres trialektik skal forstås som selvstændige, men hinanden afhængige komponenter inden for det samme lukkede system, som er det sociale, historiske rum, materielle rum, dvs.

[11] I den engelske oversættelse benævnes dette rum som ’representational spaces’, mens Soja insisterer på ’Spaces of representations’ for at fastholde muligheden for at sætte et ”lived” foran, som Lefebvre selv gør (1996:68-69). Jeg har valgt samme fortolkning, hvorfor dette rum i min oversættelse benævnes som ’repræsentationernes levede rum’, eller slet og ret ’det levede rum’ på det ontologiske niveau.

spatialiteten. Således kan spatialitet ikke alene beskrives gennem den konkrete materialitet og fremtoning (det første rum), eller gennem konceptet og ideerne bag rummet (det andet rum), eller alene gennem hverdagserfaring med rummet (det tredje rum), da rum netop produceres og skabes gennem de indbyrdes forhandlinger, konflikter og kampe mellem de tre modaliteter. Det perciperede rum kan ikke eksistere, før det anskues gennem de forestillinger, der forudsætter og kontrollerer dem, eller uden det levede aspekt, som investerer følelser og mening i materialiteten, vanerne og omgangen, dvs. kropsliggør det perciperede rum. Akkurat som det tænkte rum (det andet rum) må forblive en ren abstraktion, hvis det ikke sættes i relation til det morfologiske, materielle andet rum, og det symbolske, meningsfyldte tredje rum. Og endeligt er en "ren erfaring" af det levede rum reduceret til filosofisk mysticisme, ud fra tesen om at erfaring knytter sig til kroppen og derfor til det fysiske rum, ligeså vel som til de tanker og idéer, der strukturerer kroppen i rummet og gør den kulturel (medmindre man fastholder idéen om barnets rene erfaring, jf, Rosseau, men den er på videnskabens niveau en utopi).[12] Derfor er trialektikken først interessant, når de tre aspekter spiller sammen, og derfor er hverdagslivet ofte den metafor, Lefebvre benytter, når han skal beskrive det samlede sociale, historiske rum.

Lefebvre er ikke den eneste, der arbejder med forskellige rumperspektiver på det samme rum. Det gør hans senere franske kollega, fænomenologen Michel de Certeau eksempelvis også.[13] Det, Lefebvre gør i modsætning til de Certeau, er at splitte den strategiske rumerfaring i to og derved bryde den naturlige dialektik, der ligger i de Certaus tænkning mellem taktik og strategi, mellem forgængerens og voyeurens perspektiv på rummet. Groft forsimplet er de Certeaus strategiske perspektiv ækvivalent med det perciperede rum hos Lefebvre, mens det tænkte rum i princippet kendetegner *alle* de utopier og forestillinger, som præger vores tilgang til rum *som sådan*. I de Certeaus tilfælde vil hans observationer fra det distancerede udsigtspunkt over New York – i et lefebvreansk perspektiv – altid være farvet af de allerede eksisterende fortællinger om by, modernitet, kapitalisme og fænomenologi, som beskueren (de Certeau) ikke nødvendigvis selv er bevidst om, men som vil præge og kontrollere hans observationer. Lefebvres pointe er, og her

[12] Se Schmidt 2008, Merrifield 2005, som begge giver glimrende analyser af Lefebvres trialektik og aspekternes indbyrdes karakteristika og sammenhæng.

[13] I hovedværket *The Practice of Everyday Life* (1980/1984) beskriver de Certeau, hvordan stedserfaringer kan opdeles i en 1) strategisk, voyeuristisk erfaring, og 2) en taktisk, indlevende erfaring, hvoraf sidstnævnte har lighedspunkter med Lefebvres levede rum. I begge tilfælde er det levede, taktiske rum bygget på et subjektiveret perspektiv, hvor det overordnede system så til gengæld tabes af syne (1980/1984). Også på det voyeuristiske og strategiske niveau er der ligheder mellem de Lefebvre og de Certeau, idet begge ligeledes opererer med et stedsperspektiv, der forudsætter distance fra det levede rum, hvorved bevægelsesmønstre, vaner, ritualer toner frem og blotlægges, men på bekostning af det levede rums erfaring.

viser trialektikken sin styrke, at disse fortællinger ikke blot farver tilgangen til og produktionen af det perciperede, men også det levede liv på hverdagsniveau.[14] Lefebvres trialektik er da også gennemsyret af idéen om magt. I et centralt citat hedder det:

> "Power is everywhere; it is omnipotent, assigned to Being. It is everywhere in space. It is in everyday discourse and common place notions, as well as in police batons and armoured cars. It is in objects d'art as well as in missiles. [...] It is in things as well as in signs (the signs of object and the object-signs). Everywhere, and therefore nowhere. [..] [P]ower has intended its domain right into the interior of the individual, to the roots of consciousness, to the "topias" hidden in the folds of subjectivity" (1976: 86-87, ligeledes Soja 1996: 32).

Magten er uadskillelig med det tænkte rum, som derfor defineres som "the dominant space in any society (or mode of production)" (1974/1991:38-39). Det er her magten udtænkes, her kontrollen udspringer og her verden forsøges transformeret gennem utopier, strategier og idéer. Men den virkelige magt*udøvelse*, det domine*rede* sted, er *det levede rum*. Det levede rum er der, hvor idéerne, hensigten, eksekveres gennem materialiseringen (det perciperede rum), som opdrager og inviterer til en bestemt form for adfærd (men altså ikke altid gør det). Derfor er det levede rum, lyder det hos Lefebvre:

> "..the dominated – and hence passively experienced – space which the imagination seeks to change and appropriate. (1974/1991: 39).

Hverdagslivet synes på overfladen (fra det perciperede perspektiv) at være passivt og domineret. Først og fremmest fordi balancen mellem de tre aspekter i spatialiteten for det meste synes stabil. Overgangene fra det ene rum til det andet sker ofte langsomt og er næsten umulige at registrere. Men af og til, som f.eks. ved den russiske revolution, sker der deciderede brud, som åbenbarer

[14] Ideen om at føje et tredje aspekt ind i dynamikken var for Lefebvre et bevidst forsøg på dels at komme ud over den marxistiske-hegelanske dialektik, som han var skeptisk overfor, men også et forsøg på at komme ud over den bipolaritet, som ifølge ham kendetegner det moderne. Som Lefebvre siger: "Reflexive thought and hence philosophy has for a long time accentuated dyads. Those of the dry and the humid, the large and the small, the finite and the infinite, as in the Greek antiquity. Then those that constituted the Western philosophical paradigm: subject-object, continuity-discontinuity, open-closed, ect. Finally, in the modern era there are binary oppositions between signifier and signified, knowledge and non-knowledge, center and periphery. [But] is there ever a relation only between two terms? One always has Three. There is always the Other."(*La Présence et l'absence*, 1980: 143. Sojas overs. 1996: 53). Som Schmidt noterer sig, er triadetænkning et gennemgående motiv i Lefebvres værker, og han sammenligner Lefebvres spatiale triade med paradigmatisk, syntaktisk og symbolsk i hans lingvistiske forståelse, melodi, harmoni og rytme i hans rytmeanalyse, og rum, tid og energi i hans fortolkning af rum-tid konstellationen (2007).

trialektikkens tre rum, og det giver en anden indfaldsvinkel til hverdagslivet. Det er i disse signifikante tilfælde, at hverdagslivet, som knudepunkt for det tænkte, det perciperede og det levede liv, kan anskues som "the supreme court where knowledge, wisdom and power are brought together"(Vol. 1, 1991:6).[15] I disse brud åbenbarer trialektikken sin magtfordeling og forholdene mellem de tre niveauer lægges åbne. Af nyere eksempler inden for Lefebvre reception har optøjerne i de franske socialstigmatiserede forstæder, *banliues*, i efteråret 2005 resulteret i en række genfortolkninger af forholdet mellem det tænkte, det perciperede og det levede rum i den franske selvforståelse (Kipfer, Goonewardena, Schmidt, Milgrom 2007).

Bruddet vil ske, fordi der under den passive og dominerede overflade på det levede niveau, eksisterer en umiddelbart skjult underside, som har at gøre med forholdet mellem brug og "imagination", kreativiteten. Brugen og kreativiteten gør det muligt for brugeren at bebo, at appropriere stedet, dvs. gøre det til sit. Approprieringen sker gennem kreativt brug af de fysiske objekter, de konkrete rum og den tilgængelige materialitet, som så tillægges værdi, it "overlays physical space, making symbolic use of its object", som Lefebvre siger (1974/1991: 39). Som Schmidt uddyber i sin Lefebvre-læsning, så er dette aspekt hos Lefebvre inspireret af Frederic Nietzsches idé om *poesis*: En forståelse af det levede livs trang til tilblivelse; en konstant, kreativ drift, som driver mennesket frem, ikke bare mod sin egen overlevelse, men som en *vilje til magt* (2008: 32-33).[16] Her ligger hos Lefebvre et vigtigt marxistisk kort, nemlig idéen om at samfundsomvæltningen i sidste ende må ske fra hverdagslivet, ikke arbejdspladsen, sådan som Marx forudså. Lefebvres trialektik kan da også læses som en marxistisk kritik af kapitalismen. Med kapitalismens opkomst forflytter magten i trialektikken sig fra et indbyrdes ligeværdigt afhængighedsforhold over til det tænkte rum, som derefter dominerer det levede og det perciperede. Kapitalismen vil med sin dominans i det tænkte rum forsøge at eliminere eller udligne forskelle, konflikter og særegenheder i forhold til pengeøkonomien, forbrugsgoder og materiel værdisætning, som er dens indbyggede drivkraft; "The spectacular primacy of the concieved", som Lefebvre siger (1974/1991: 33- 34).

15 Her forstås hverdagslivet i en udvidet form, altså ikke kun som vaner, ritualer og brugerens hverdagssysler, men netop det sociale liv i en hverdagskontekst, hvor kontinuiteten, det faktum at rummet dels producerer socialiteten, akkurat som socialiteten genskaber rummet, er i fokus. Se. bl.a. Merrifields analyse (1993), men også Soja (1996).

16 Lefebvre er selv inde på sin arv fra Nietzsche i værket *Metaphilosophie*, (2000:49, 129).

Sojas nyfortolkning af Lefebvre

Soja tillægger, som titlen på hans værk *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined spaces* (1996) illustrerer, det tredje rum, Lefebvres det levede, symbolske rum, størst betydning. Mens det perciperede rum hos Lefebvre i Sojas terminologi er ækvivalent med *firstspace*, og det tænkte rum med *secondspace*, danner det levede rum grundlag for hans teori om *thirdspace* (erfaringens rum mellem det reelle og det imaginære). Soja er af flere blevet kritiseret for hans favorisering af dette ene aspekt af Lefebvres komplekse sociale stedteori. Kritikken går på, at Lefebvre aldrig selv betragtede disse perspektiver som uafhængige, selvstændige dimensioner eller bevægelser, altså som første, andet og tredje rum, og på ingen måder fremhævede ét af dem som mere signifikant eller indsigtsfuldt end de andre (Schmidt 2008, Elden 2004, Shields 1999, Merrifield 2005). Sojas betoning af Lefebvres levede rum er da også et vigtigt argument i hans egentlige ærinde: At bygge bro mellem, hvad han identificerer som to separate hovedtraditioner inden for geografien: 1) en fokusering på den fysiske materialitet og stedet som overflade, og som analytisk tilhører den tradition, der forstår rummet som en platform, som samfundspraksisser udspringer og forstås på baggrund af, altså som Lefebvres perciperede rum – og 2) en fortolkning af sted, hvor menneskelig spatialitet indtager konceptuelle og kognitive former, ofte i form af et design eller en bagvedliggende ideologi, herunder kognitiv geografi, kartografi og immateriel arkitektur, dvs. det, der henviser til Lefebvres tænkte rum.

Den første tradition undervurderer, ifølge Soja, de komplekse mentale og ideologiske aspekter af stedet, som er med til at tegne den socialitet, der kendetegner et sted (den kan f.eks. ikke forklare, hvorfor helt nye sociale rum opstår), mens den anden har en tendens til at gøre det fysiske sted sekundært i forhold til ideer og design (dvs. den gør virkeligheden til et resultat af tanken, og derved subjektet overlegen materialiteten). Sojas læsning af Lefebvre har altså et fag-politisk sigte, som i modsætning til Lefebvres marxistiske kritik ikke går på samfundsniveauet, men på det forskningsmæssige plan: På tilgangen til rummet i en postmoderne problematisering af traditionernes manglende forståelse for stedets kompleksitet og dynamik mellem det tænkte, det perciperede og det levede.

Det er på den baggrund, at Soja ser Lefebvres levede rum som en metode til at arbejde meta-filosofisk, dvs. insistere på et refleksivt blik, der kan se igennem eller på tværs af den binære

tænkning mellem det perciperede og den tænkte geografi, men uden – og her taler Soja faktisk for en anden fortolkning af den tredelte topologi, end den han ellers er blevet beskyldt for at praktisere – at her er tale om en syntesetænkning i Hegelansk-marxistisk forstand ud fra idéen om, at tese danner anti-tese, som fører til syntese.[17] Snarere er trialektikken, eller 'thirding-as-Other', som Soja kalder sin tænkning, en slags kritisk position, som kritiserer, ikke syntetiserer, gennem sin 'otherness'. Det betyder, at metafilosofien besidder dekonstruktionens egenskab; den er altid åben for det, der ikke indeholdes i oppositionen, og den er altid kritisk over for sin egen position. Soja siger: "Thirding produces what might most be called a cumulative trialectics that is radically open to additional otherness, to continuing expansion of spatial knowledge" (1996: 61). Men uden her er tale om en nihilisme, for denne trialektik "builds cumulatively on earlier approximations, producing a certain practical knowledge production" (Soja 1996: 61). Soja bygger da også sin fortolkning af Lefebvre op over en visualisering af trialektikkens samhørighed og dynamik, men føjer så selv sine begreber, first-, second- og thirdspace til, samt undertitlerne 'imagined', 'real' og 'real-and-imagined' for at betone, hvordan dette tredje rum indeholder de to forrige aspekter.

Det er måske nok heller ikke så meget den egentlige (mis- eller over-) fortolkning af Lefebvre, som har været en torn i øjet på flere kritikere.[18] Snarere kunne kritikken bunde i det faktum, at Soja bevidst – dog noget eklektisk – kombinerer Lefebvres definition på det levede rum med forskellige teorier og begreber hos en række moderne og postmoderne stedstænkere. Her spiller den franske poststrukturalist Michel Foucaults begreb om *heterotopia* i artiklen "Des Espaces autres" ("Of other Spaces", 1967) en central rolle[19]. Det samme gør Jean Baudrillads idé om

[17] Kritikere er uenige om, hvorvidt Lefebvre anså det levede rum som et privilegeret sted at anskue produktionen af rum udfra, eller om det perciperede og tænkte rum blev betragtet som ligeværdige, nødvendige aspekter af trialektikken (Shields, Elden, Merrifield). Her går diskussionen på, om Lefebvres trialektik skal forstås som en udbygning af den klassiske Hegelanske dialektiske bevægelse, hvor dialektikken både anskues som en verdensanskuelse og en metodik til at organisere denne verden i et analytisk og forskningsøjemed. I den forståelse er dialektikken en forklaringsmodel på, hvordan bevægelse, udvikling og her særligt konflikter kan begribes inden for et samlet system. Pointen med dialektikken er, at alle konflikter og modsætninger anskues relationelt inden for en internt holistisk rammesætning. Derfor er det ikke muligt at forstå et enkelt element i dialektikken uden at forstå dets betydning som del i et større dynamisk spil (Merrifield 1993: 517-158).

[18] Der kan desuden argumenteres for, at Lefebvre også selv opererer med en form for selvstændige topologiske aspekter. I et centralt citat i *The Production of Space* siger Lefebvre:"The fields we are concerned with are, first, the *physical* – nature, the Cosmos; secondly, the *mental*, including logical and formal abstractions; and thirdly, the *social*. " (1991: 11- 12).

[19] Kieper, Goonewardena, Schmidt og Milgrom nævner bl.a., at det er sammenstillingen mellem Foucault og Lefebvre i Sojas *Postmoderne Geograhies*, der trækker læsningen i en retning, hvor Lefebvre fejlagtigt bliver eksponent for en holdning, der, ifølge dem, "privilege[s] space at the expense of time", og som fejlagtigt læser Lefebvre som en foregangsmand for en postmoderne stedforståelse (2008: 9). Jeg vil dog i samme ombæring

hyperrealisme, ligesom forskellige former for køns- og marginaliseringskritisk humangeografisk videnskab, herunder bell hooks, Gayatri Spivak, Edward Said og Homi Bhabha.[20] Soja genlæser med andre ord Lefebvres trialektik for at argumenterer for dette ene aspekt af den, det levede rum, som han så gør central for en anden, mere (selv)kritisk, men selvstændig stedsteori. Han er hverken som den neoliberale Lefebvre-læsning interesseret i at udvikle en økonomisk-samfundsmæssig kritik, eller at bruge Lefebvre på Lefebvres præmisser. Snarere er hans ærinde en ny metodik, der kan bygge bro mellem fastfrossede epistemologiske traditioner, og som i udgangspunktet er selvkritisk, processuel og kreativ. Fordi thirdspace indeholder både det perciperede og det tænkte, det reelle og det forestillede, og fordi thirdspace aldrig helt kan udtømmes for mening, men konstant er i tilblivelse, bliver behovet for interdisciplinære og selvkritiske stedsanalyser evident.

Spørgsmålet er så – og her begynder min indvending mod Sojas fortolkning – om det er muligt at forstå Lefebvres levede rum som genstand for en selvstændig epistemologi uden at inddrage second- og firstspace på deres selvstændige præmisser i trialektikken. Eller om Sojas metodik kun bør og skal betragtes som en kritisk, supplerende teori til i forvejen eksisterende traditioner, dvs. som en positionering af et kritisk perspektiv.

Kunsten og det transgressive

Når Soja fremhæver det levede rum som udgangspunkt for sin thirdspace-teori, så synes det at være på baggrund af rummets transgressive egenskaber: *Thirdspace*'s performative karakter, der får trialektikken vækket til live, og dens nære sammenhæng med kreativiteten/approprieringen, som ikke kan adskilles fra det potentielle oprør. To egenskaber, som Soja ser som udgangspunktet for det (selv)kritiske og "radikalt åbne" perspektiv, der kendetegner hans thirdspace-position.

Først det performative aspekt: Fordi dette rum i trialektikken er beboet af de levende, er det også her tegnets bagvedliggende betydning og materialitetens tyngde vitaliseres og kommer til sin ret. Et centralt citat hos Soja er da også Lefebvres beskrivelse af det levede rum som "... alive: it

---

hæfte mig ved, at forfatterne her, som Soja i øvrigt, ikke sammenholder Foucaults tekst om sted med hans øvrige produktion af tekster. I så fald havde fortolkningen sandsynligvis været en anden.

[20] Sidstnævnte har i øvrigt selv lanceret sit eget begreb om thirdspace i *The Location of Culture,* som netop er kendetegnet ved en form for anti-repræsentationel site i form af en gennemgående "radical openess", "hybriditet" og en ny slags marginaliseret identitetspolitik (1994).

speaks.[...] It embraces the loci of passion, of action, of lived situations, and this immediately implies time." (1974/1991: 43). Det, der er dødt i firstspace og abstrakt i secondspace, vækkes her til live gennem de levendes begær, passion og følelser, deres omgang med tingene og rummene. Det gør det levende rum til et rum, der altid er på kanten til et nyt liv og en ny fortolkning. Det levende rum er i forhold til first- og secondspace altid beboet med *potentialitet*. Og sat på spidsen: stedet for mulige oprør, hvorfor en thirdspace videnskab må være særligt årvågen overfor, hvor dette mulige opgør kan finde sted, da det er her trialektikken åbner sig og magtfordelingen lægges blot, jf. Lefebvre idé om højesteret som et særligt punkt. *Thirdspace* er, siger Soja "the terrain for the generation" og "counterspaces", fordi "spaces of resistance to the dominant order arising precisely from the subordinate, peripheral and marginalized position" (1991: 68). Thirdspace har altså til hensigt at give ordet til det marginaliserede, det undertrykte og de ikke-identificerbare aspekter og elementer, som står i opposition til det etablerede, og som derfor repræsenterer en "anden" indfaldsvinkel til en given spatialitet. En indfaldsvinkel, som kan afsløre "a remembrance-rethinking-recovery of spaces lost ... or never sighted at all," som Soja siger (1996: 81). Inspirationen fra Foucaults magtbegreb[21], Homo Bhabbas egen thirdspace-teori, og bell hooks beretninger fra det marginaliserede træder her tydeligt igennem og efterlader indtrykket af, at det er her Soja først og fremmest her thirdspace træder igennem som selvstændig typologi. Og her han finder ammunition til at anlægge det kritiske perspektiv på den geografiske praksis og dikotomitænkning, som han indledningsvis ønsker at gøre op med.

Det er desuden i et sådant perspektiv, at geokritikkens Westphal læser ham. I sin gennemgang af stedsteoretikere, som forsøger at inkorporere marginaliserede stedserfaringer, fremhæver Westphal Sojas genlæsning af Lefebvre som en stedsteoretiker, der eksplicit forsøger at "breaking up binary systems" gennem idéen om thirdspace. Westphal siger: "Soja concieves a trialectic as an antidote against any effort to build up grand narratives, permanent constructions, or totalizations." (2011:71-72).[22] Et andet argument, der imidlertid er lige så vigtigt i Sojas thirdspaceteori, er

[21] Som jeg vil argumentere for, mener jeg ikke, i modsætning til Soja, at Foucaults idé om heterotopia er ækvivalent med Sojas thirdspace (1996: 145-163). Snarere har Sojas thirdspace teori mere genklang med hans generelle magtteori, der netop er funderet i tanken om, at magten først og fremmest kommer til syne i modstanden mod den, implicit forstået, at magten forudsætter modstand, akkurat som modstanden kun kan lade sig gøre inden for magtsystemet. Hans begreb om heterotopia indeholder ingen mulighed for modstand eller oprør og derfor ingen platform for en thirdspace-erfaring. Det er kun som udblik til det tænkte rum fra det perciperede (og ikke omvendt), at Foucaults begreb synes anvendeligt. Se i øvrigt min analyse af Lars Bent Petersens installation *Verdensbilled*e, hvor heterotopia spiller en central rolle (kap. 4).

[22] En sådan inddragelse af transgression som et element i en stedsteori, mener Westphal, korresponderer med Delueze og Gauttaris idé om territorialitet. Ideen om at der under ethvert normativt rum (stribet rum) ligger

kreativiteten, som hos Soja kommer bedst til udtryk i kunsten. Når Soja fremhæver kreativiteten, så er det fordi den som sagt har at gøre med menneskets evne til at skabe sit eget rum *på trods*. Dette på trods er essentielt, idet kreativiteten ækvivaleres med en form for oprør. I kreativiteten approprieres "the dominated – and hence passively experienced" rum gennem en aktiv bearbejdning, som "overlays physical space, making symbolic use of its objects," som Lefebvre siger (1991:39). Det er i den ånd, at Soja fremhæver kunsten og kreativiteten som et særligt medie til at forstå, hvordan det levede rum skaber mening, den magtdominerede first- og secondspace til trods. Som antydet er også her tale om en form for "anden" epistemologi.

For Soja synes kunst, i modsætning til traditionel videnskab, sociologi, humangeografi mv., at være bedre i stand til at begribe og formidle den kompleksitet, der er på spil i topologiens tredje rum. Soja uddyber ikke til fulde hvorfor, men henviser til centraler steder hos Lefebvre, hvor kunsten eller kunstneren fremhæves, som her, hvor Lefebvre beskriver det levede rum som et rum, der først og fremmest er for brugerne, men også et rum beboet og benyttet af kunstnere, forfattere og filosofer, og andre "students of such [lived spaces]" (1974/1991: 39). Disse alternative beboere er nemlig ikke interesserede i at dechifrere verden, som videnskabsmænd af firstspace/det perciperede rum gør, forlyder det, eller transformere den, som tænkere af secondspace/det tænkte rum ønsker. Kunstnere forsøger ene og alene at *fortolke* [describe] den verden, vi lever i (1974/1991:39). Det er vigtigt her at notere, at Lefebvre skelner mellem at dechifrere, transformere og fortolke, som de vidensformer, der knytter sig til hver af trialektikkens aspekter, hvoraf det levede rum er genstand for *fortolkningen*. Denne fortolkning har, i følge Lefebvre, en særlig status, da den netop er en kode, der er særegen for det levede rum, thirdspace. Grunden er, siger Lefebvre, at det levede rum er "linked to the clandestine or underground side of the social life, as also to art", og så følger en interessant parentes: "(which may come eventually to be defined less as a code of space than a code of [lived spaces])" (1974/1991: 33). Parentesen er væsentlig for Lefebvres kunstforståelse, da den *ikke* placerer kunsten i det levede rum, men i den *kode* eller epistemologi, der knytter sig til denne modalitet. Denne lille, men væsentlige distinktion er overset i Sojas ellers grundige fortolkning af Lefebvres kunstsyn.

---

muligheden for overskridelse, flux og nyskabelse (glat rum). (Se også Delueze og Gauttari: *Tusinde Plateauer*, 2005).

Når kunsten spiller en central rolle i Sojas fortolkning, så er det fordi kunsten, som det eksemplificeres flere gange i *Thirdspace*, selv en er en form for epistemologi (den er kodet/en mediering), der selv er genstand for fortolkning, og selv uudtømmelig, mystisk og undvigende. Hvorfor Soja med tvivlsom succes selv forsøger at inddrage – og skabe! – kunstneriske stedserfaringer i sine analyser.[23] Sojas indledende og gennemgående metaforisering af thirdspace med Aleffen i Louis Borges kortprosa af samme navn, en reference han udfolder bl.a. ved at citere en stor del af teksten, er endnu et eksempel på den status kunsten har i hans thirdspaceteori, samtidig med at den definerer thirdspace som skabende, udefinerbar og "radical open". Afslutningen på *Thirdspace* er samtidig et "prose poem" fra Sojas egen hånd, hvor han i poetiske vendinger beskriver sit begreb og lader det ende med et åbent, uafsluttet "TO BE CONTINUED" (1996: 319-320).

Alligevel vil jeg risikere den påstand, at Sojas forståelse af thirdspace ikke er radikal nok til at kunne være en epistemologi i sig selv. Bl.a. er hans analyser af Los Angeles, Orange County og Amsterdam lidet sensibel over for den fænomenologiske, subjektive (levede!) side af rummet, og for de taktikker og kreative manøvrer de enkelte mennesker sætter i værk i deres appropriering af rummene mellem det imaginære og det materiale. Således er der f.eks. ikke en eneste analyse med fokus på det sociale rum set fra en subjektiveret hverdag, som det forstås og erfares af de mennesker, der bebor de tre rum, der er genstand for hans analyser.[24] Der er med andre ord en kløft mellem thirdspace som ontologi (levede rum) og thirdspace som epistemologi (repræsentations levede rum), jf. min introduktion til Lefebvre.

---

23 Soja benytter både i sin teoretiske og sin praktiske gennemgang af thirdspace eksempler fra kunstens verden, fortrinsvis den narrative. Hans analyse af Citadel-LA er bl.a. bygget op omkring en analyse af en udstilling på UCLA, som markerede 200-året for den franske revolution, og som i Sojas bog er gengivet i billeder, en optegning af installationer og kort. Soja citerer ligeledes store dele af bell hooks fortælling om sit hus i "An Aesthetic of Blackness" (1990), en mindre del af performancedigtet "Punctured Tire" (1988), dele af det kunstneriske manifest "The Border is (A Manifesto)" (1993) samt et større uddrag af den poetiske performance "Border Brujo" (1993), og Homi K. Bhabhas værk "Twilight #1" (1992), en telefonsamtale med teaterkunstneren Anna Smith, som er gengivet i fuld længde uden egentlig at blive fortolket på eller forklaret (1996: 103-104, 132-133, 316).

24 For det første tager Soja afsæt i det reelle rum (bygninger, kvarterer, områder og udstillinger), mens det imaginære først og fremmest er noget han læser frem af de fysiske monumenter, arkitektur, landskab, pladser og topologiske ankerpunkter, som synes at have en æstetisk, historisk, politisk kvalitet, der kan være med til at udbygge, nuancere og problematisere den reelle beskrivelse af et sted. Han gør altså ikke brug af fortællinger, film, litteratur etc., men har en forkærlighed for arkitektur, erhverv og byplanlægning. For det andet er hans læsning af Orange County, en forstad, som han, ud fra Baudrillards teori om hyperrealitet, benævner som en *exopolis*, bemærkelsesværdigt uopdateret på state-of-art inden for forstadsforskning, men også æstetik, antropologi og etnologi, og tilføjer ikke forestillingen noget særlig nyt eller anderledes med sin thirdspacelæsning Måske fordi Soja her, som i hans læsning af Los Angeles, glemmer det faktum, at en by ikke kun er offentlige steder, hvor mennesker (her, med kun få undtagelser, benævnt i tredje person 3. ental) mødes på deres rejse gennem byen, men også er et sted de bor, slår rødder og har deres helt almindelige dagligdag. Dette gælder for LA, men i særdeleshed for Orange County, som er et boligområde for tusindvis af amerikanere.

Når kunsten i Sojas teori formidler thirdspace og thirdspace alene, er det kun muligt, fordi thirdspace i Sojas terminologi beskrives som det sted, hvor det perciperede rum (firstspace) og det tænkte rum (secondspace) bliver til perciperet-og-tænkt, *real-and-imagined* (thirdspace); altså et punkt, hvorfra hele triaden kan erfares, opleves og kritiseres. Og den er, som Soja betoner igen og igen, utømmelig, i konstant bevægelse og i princippet utilgængelig. Denne slutning betyder imidlertid, at Sojas thirdspace enten 1) ikke er sammenlignelig med Lefebvres levede rum, da et sådant privilegeret udsigtspunkt ikke ligger her, men *vedgår alle aspekter* af en trialektisk stedserfaring. Eller også, og det er den eneste anden mulighed, at 2) kunsten knytter sig til det levede rum, gennem den kode, dvs. epistemologi, der "overlays physical space, making symbolic use of its object", men med en teknik, der er forbeholdt kunsten, og den alene (1974/1991: 39). Herved er vi tilbage ved udgangspunktet for dette kapitel, nemlig forbindelsen mellem kunstens rum og virkelighedens rum.

2.3. Soja modificeret

For Lefebvre udgjorde kunsten en platform, hvorfra han kunne kommentere vanskeligheden ved overhovedet at producere en adækvat viden om spatialitet i al almindelighed. Derfor er Lefebvres kunstforståelse mere bygget på en kritik af epistemologi som sådan, frem for kunstens evne til at formidle det komplekse levede rum.[25] Lad mig atter vende tilbage til Lefebvres citat om, at det levede rum, ligesom kunst, er forbundet til "the clandestine and the underground side of social life" (1974/1991: 33), som efter min overbevisning kan bruges til at adskille Lefebvres kunstforståelse fra hans definition af det levede liv, og dernæst Sojas thirdspacebegreb fra hans kunstforståelse (1974/1991: 33).

Fordi Lefebvre i dette citat ikke sætter lighedstegn mellem det levede liv og kunsten, men betoner, at kunsten bruges til at sige noget om det mere skjulte sociale liv, men ikke det alene, kan der ikke sættes lighedstegn mellem det levede liv og kunsten. Det kunsten kan, er, at den benytter et andet tegnsystem (vidensformidling) end det system, som knytter sig det tænkte rum, som ellers

25 Når Lefebvre alligevel placerer (non-verbal) kunst i det levede rum, skyldes det sandsynligvis arven fra Marx. Ifølge Marx var kunsten selv en forbrugsvare og derfor indlejret i produktionsforholdet, der tilhørte "basis" (Marx/Engels: Udvalgte Skrifter, bind 1, Forlaget Tiden, Kbh.1973).

traditionelt indeholder videnskaberne. Lefebvre skelner her, som andre steder, mellem sproglige og non-sproglige kommunikationskoder/vidensformidlingssystemer. Gentagne gange knytter Lefebvre det tænkte rum (secondspace) til sproget og det sproglige tegnsystem: ”Conceptions of space tend … towards a system of verbal (and therefore intellectually worked out) signs” (1991:39), lyder det. En fortolkning, der ifølge Soja referer til tekster i bredest forstand som en slags nedarvet logos (1996: 67). Men det verbale system kan desuden forstås som den mediering, eller fordobling af den fysiske verden i sproget eller i repræsentationen, som gør, at den for det første løsrives fra sin spatiale kontekst, og for det andet bliver til et tegn, der refererer til et system, snarere end den konkrete genstand eller fysikalitet, dvs. den bliver del af det tænkte rum. Det levede rum tenderer, som vi har set det, over mod ”more or less … coherent systems of non-verbal symbols and signs”, fordi dette rum, snarere end at pege på eller symbolisere, er ”lived through its associated images and symbols”, som ”overlays physical space, making symbolic use of non-verbal objects” (1974/2009: 38-39). Med andre ord: Erfaringer i denne modalitet er altid stedsbundne, og de symboler og meninger, der er, er uadskillelige fra objekterne og rummet. Pointen med det non-verbale system, skriver Lefebvre et andet sted, hvor pointerne uddybes, er nemlig, at den non-verbale kode forudsætter en form for konkretiseret rum, og her nævner han selv en række foretrukne kunstarter:

> ”Among non-verbal signifying sets must be included music, painting, sculpture, architecture, and certainly theatre, which in addition to a text or pretext embraces gesture, masks, costume, a stage, a mise-en-scène – in short, a space. […] Non-verbal sets are thus characterized by spatiality which is in fact irreducible to the mental realm” (1974/1991: 62).

Hermed giver Lefebvre umiddelbart non-verbal kunst en forrang – alene fordi det indeholder *sin egen form for rum*, jf. citatet. Når Lefebvre favoriserer den non-verbale kunst, så er det ikke som sådan for at plædere for et særligt kunstsyn (i så fald lader dette kunstsyn meget tilbage at diskutere), men fordi Lefebvre i noget kunst ser muligheden for at fortolke det spatiale liv uden at forfladige det til tegn og abstrakte meninger, og fordi denne kunstform – lige som det levede rum – kan formidle betydninger sammen med en sanselighed, der aktiverer kroppen og rodfæster meningen til rummet. Dvs. fastholder hans grundlæggende idé om, at historien og det sociale liv først får mening, når de sættes i sammenhold med spatialiteten, det konkrete, fysiske rum.

Optakt til en æstetisk stedpoetik

Er kunsten som en særlig form for *epistemologi* snarere end det levede rum som *ontologi* grundlaget for Sojas thirdspace, så giver det mening, hvorfor den forstås som en kombination af det reelle (firstspace) og det tænkte og er real-and-imagined, jf. titlen på værket.[26] Hvorfor den er tværdisciplinær, "radical open" og i princippet utømmelig for mening, og hvorfor Aleffen i Borges novelle igen og igen bruges til konceptualisere teorien (1974/1991: 11). Kunsten bevæger sig, lige som hverdagslivets appropriering på grænsen mellem det tænkte og det materialiserede, og er lige som det levede liv, radikal åben for fortolkning. Men samtidig er kunsten også en epistemologi, dvs. en kode, der evne at formidle det levede liv, men uden at forflade det til tegn eller sprog. Det er denne dobbelthed mellem at være epistemologi og ontologi, der gør kunsten radikalt åben for fortolkning, samtidig med at den også selv er en fortolkning af spatialitet.

En sådan genfortolkning af Sojas læsning mod en radikaliseret kunstforståelse synes også allerede at ligge latent i Westphals tentative henvisning til både Lefebvres og Sojas stedsforståelse i *Geocriticism* (2007/2011). Først og fremmest fordi Westphal i lighed med Soja fremhæver, at kunsten kan formidle en anden tilgang til stedet end traditionel videnskab kan, fordi den netop taler ud fra et *subjektiveret* perspektiv, der ikke foregiver at være objektivt. Kunsten er indlejret i et felt, der formidler en erfaring, ikke en objektiv kendsgerning, siger Westphal:

> "Of all the instances that capture the "real", it is without a doubt the most honest, because it alone does not indiscriminately posit its own objectivity, its own reality, or even its own quest for the truth" (2011:131).

Selv om grundantagelser som disse gennemsyrer hans værk om geokritik og underbygger idéen om, at kunsten benytter et andet sprog end andre videnskaber, et sprog, der godt kunne teoretiseres som et lefebveansk levende rums sprog, så har også Westphal problemer med at placere kunstens i en lefebvreansk trialektik (2007/2011: 76-77). Som litterat ser Westphal litteratur som en slags rummets repræsentation, og altså en kode, der er forbeholdt det tænkte rum. Med Westphals egne ord: " ... Lefebvre sought to demonstrate that 'space is never produced in the sense that a kilogram of sugar or a yard of cloth is produced', but that representation, and therefore the result of a correlation, itself initiates a comparison," og derfor er en "description of

[26] Selvom man på det retoriske niveau må spørge til, hvor det levede rum er i reel-and-imagined, ud fra antagelsen om at i så fald burde hedde "the real-and-imagined-and-lived".

place" ikke det, der "reproduces a referent, it is a discourse that establishes a space" (2011:76, 80), dvs. sætter grænserne for, hvordan et rum erfares.[27] Denne "spatial imagination", som Westphal kalder det, er i Westphals læsning sammenlignelig med "urban planners, mapmakers, others", dvs. at litteratur er med til at forme verden, ligesom arkitektur, kortlægning og byplanlægning (2011:76). Selvom Westphal ligesom Soja fremhæver Lefebvres det levede rum (se også kap. 3) som det egentlige fokuspunkt, så er det i Westphals optik ikke, fordi det er her kunsten er placeret (Soja), men fordi det er dette rum, kunsten som det tænkte rums aktør *producerer*.[28] Problemet med Westphals læsning, som gør, at heller ikke han får ligningen til at gå op, er, at også han undervurderer trialektikkens interne dynamik og afhængighedsforhold. Hos Westphal kommer det til udtryk i hans vanskelighed ved at sætte det perciperede rum i relation til en æstetisk erfaring, hvorfor han behandler den noget stedmoderligt ved at konstatere, at dette rum udelukkende har at gøre med "den virkelige verden", dvs. den fysiske realitet:

> "Lefebvre's first category of space is obvious, in that people manage to walk down the street without bumping into walls" (2011:76).[29]

Sat på spidsen kan man hævde, at Soja og Westphal forsøger at læse kunsten som en integreret del af Lefebvres trialektik og samtidig insistere på, at den har sin egen logik: En evne til at producere rum, for Westphals vedkommende, metafilosofi for Sojas. Skal kunsten læses som et selvstændigt "medie" til en udforskning af spatial erfaring, er det min tese, at det kræver at hele trialektikken gentænkes og gøres til genstand for en forskudt og uafhængig æstetisk spatialitet, en kunstnerisk "højesteret", hvor alle tre modaliteter spiller ind på kunstens præmisser.

I forhold til min hensigt om at analysere udvalgt kunst og litteratur om parcelhusforstaden, åbner denne tese op for en genovervejelse af, hvordan parcelhusforstadens reelle perciperede, tænkte og symbolske rum indgår og fremtræder i de æstetiske fortolkninger af parcelhusforstaden. Kan

27 I et andet centralt citat lyder det: "representation reproduces the real or, better, an experience of the real. For we must not forget that human space only exist in the modes of this experience, which, now becoming discursive, is the creator of the (geocritic) world" (2011:85).
28 Det er for alvor her korrespondancen mellem den reelle verden og den fiktive verden viser sig som et nødvendigt forhold, jf. Westpals idé om de to verdeners gensidige afhængighedsforhold, men adskilthed.
29 I en regibemærkning kan man undre sig over, hvorfor Westphal ikke her introducerer sin idé om "den fiktive verden" og værkets polysensoriske kvalitet, der på mange måder giver belæg for at se på værkets som, ja, en repræsentation af et reelt, fysisk sted. I et centralt citat sætter Westphal direkte lighedstegn mellem litterære sansekvaliteter og reelle sansekvaliteter: "Human space is a sensory space whose nuances are defined by the group, and this group includes literary community" (2010: 135).

en æstetisk trialektik give svar på nogle af de spørgsmål, som også andre videnskaber interesserer sig for? Og kan en æstetisk trialektik sige noget om sammenhængene mellem de forskellige gængse perspektiver på parcelhusforstaden: De divergerende definitioner på parcelhusforstaden som et materielt, historisk bymiljø (Dragsbo), som en borgerlig utopi (Fishman), og brugen af det, som har ændret sig i et historisk forløb? Og i så fald: Hvordan forholder disse modaliteter sig til hinanden, som til de forskellige kunstformer, der er genstandsfeltet i analyserne?

KAP 3. DET TRIALEKTISKE ANALYSEDESIGN

Det, der forudsætter og er betingelsen for en æstetisk spatialitet, er, hvis vi forfølger Lefebvres egen kunstforståelse, at kunsten indeholder "a stage, a mise-en-scène – in short, a space", altså en form for en spatialitet eller materialitet, som kan gøre det ud for det reelle sted (1974/1991 :62). Tager vi denne argumentation et skridt videre, må kunstens sted, akkurat som det reelle sted, have sin egen trialektik, der fungerer på samme vis som det reelle steds trialektik. Det er min hensigt i denne afhandling at se på parcelhusforstaden som stedserfaring i et tværæstetisk perspektiv. I denne hensigt ligger implicit et ønske om at komme bagom den klassiske distinktion mellem tekstlig og ikke-tekstlig kunst ved at argumentere for en transæstetisk spatialitet, noget jeg i dette kapitel vil forsøge via stedfænomenologen Edward S. Casey (1993, 2002,2004) og geokritikeren Bertrand Westphal (2007/2011, 2009), hvis teorier vil danne baggrund for mit forsøg på at udvikle en egentlig æstetiske trialektik. Herved skriver jeg mig væk fra den tradition, der fastholder non-verbal kunst som materiel, alene fordi her indgår fysiske materialer eller et reelt rum, f.eks. en teaterkulisse, hvorfor denne retning har et dramaturgisk fundament, jf. Lefebvre. Men jeg distancerer mig ligeledes fra den grundholdning, at spatilitet kun er noget, der er forbeholdt non-verbal kunst, mens kunstformer, som benytter sig af sproget eller malingen, eksempelvis ikke på samme måde kan siges at manifestere et materielt rum. Her trækker jeg på en række teoretikere fra Merleau-Ponty, Deleuze/Gauttari og tyske Gumbrecht, som fra hver sin vinkel er optaget af kunstens evne til at generere sanselighed. I forhold til det tværæstetiske aspekt inddrager jeg ligeledes den hollandske teoretiker Mieke Bals (2002) tværæstetiske metodik for ad den vej at give ballast til et analysedesign, der ønsker at gå på tværs af faggrænserne, men som stadig vil bevare respekten for kunstformernes særegenhed og materialitet.

3.1. Værket mellem den unikke og den fælleskulturelle stedserfaring

Den litterært funderede geokritik tager, som beskrevet i forrige kapitel, afsæt i en opfattelse af litteraturens evne til at repræsentere verden, men modificerer denne tolkning på to væsentlige punkter: For det første ved at insistere på, at der er forbindelser mellem litteraturens sted og

virkelighedernes steder, eller for at gentage litterat Søren Schou, mellem litteraturens forstad, i bestemt form ental, og de uendeligt mange konkrete forstæder (1996, se kap 1). Det, der i geokritikken forbinder fiktionens sted med virkelighedens sted, er den fænomenologiske erfaring, og det, der adskiller dem, er ontologien. Eller sagt på en anden måde: Menneskets tilgang til verden går gennem erfaring – kropsligt, mentalt, rationelt, følelsesmæssigt, kulturelt. Vi kan ikke begribe virkeligheden uden at gøre det med det perceptionsapparat, som vi har til rådighed. Her bygger geokritikken videre på den forståelse af den litterære tekst, som bl.a. Umberto Eco er eksponent for, og som i *The Role of the Reader* defineres som et udvekslingsforhold, hvor den litterære tekst indgår og indlejres i læserens forståelse af verden (1979). Eco siger bl.a.: "A fictional text abundantly overlaps the world of the reader's encyclopedia" (1979: 221).[1] Det fiktionen kan, mener geokritikken, er, at den "reproduces the real, or, better *an experience* of the real", og derfor eksisterer "human space only ... in the modes of this experience, which, now becoming discursive, is the creator of the (geopoetic) world" (2011:85, min kursivering). Det betyder, at ethvert værk, uanset hvor meget det adskiller sig fra den umiddelbart genkendelige verden, altid er del af denne verden. Westphal refererer til denne fælleskulturelle stedserfaring som en form for fælles referent: Når "real spaces and fictional spaces coexist on a basis of a common referent", så er det fordi, de begge er forankret i et fælles erfaringsgrundlag, den menneskelige erfaring med rum (2011:97). Et andet sted lyder det:

> "The literary place is a virtual world that interacts in modular fashions with the world of referent" (2011: 101).

Westphal skelner her mellem ontologiens rum (det reelle), erfaringens rum ["human space" eller "world of referent"/"common referent"] og fiktionens rum, hvorved erfaringens rum forbinder de to andre. Denne parallelitet mellem den reelle stedserfaring og den fiktive erfaring med rum forklarer samtidig, siger Westphal, hvorfor historieskrivning, ud over beskrivelser af begivenheder i en temporal dimension, bygger på divergerende steds- og rumopfattelser. Og hvorfor postmoderniteten er kendetegnet ved et fiktionaliseret verdenssyn: Alle steder i verden er allerede beskrevet som erfaringer i fortællinger, kort og videnskab, og besidder ikke "the still-empty world of Homer", hvor forholdet mellem nye stedserfaringer og nye steder var sammenfaldende.

[1] Eco opererer med idéen om "mulige verdener", hvoraf den litterære verden er én. Han giver dog ikke en uddybende forklaring på, hvordan den fiktive og den reelle verden forholder sig til hinanden, ud over at forholdet etableres i læserens bevidsthed.

Præmissen for dagens kunstnere og forfattere er, siger Westphal, at de bebor en "too-full world of literary geography", hvorfor forholdet mellem realistisk litteratur og litterærvirkelighed bliver stadig mere sløret (2011: 83, 91).[2] Når Westphal i sin lefebvreanske tolkning sætter litteratur i samme bås som videnskaben, kartografien og "urbanplaner", så er det fordi alle disse fagdiscipliner er med til at forme reelle erfaringer med rum, jf. Lefebvres tænkte rum. I dette perspektiv vil en litterær stedbeskrivelse ikke blot *re*producere en reel referent, dvs. være en repræsentation af den, men snarere pege på og *producere* den diskurs, der konstituerer referenten og den fælleskulturelle stedserfaring (se kap. 2, 2002:76).

Værkets bagvedliggende spatiale diskurs

For det andet insisterer Westphal – helt i tråd med Soja – på, at litteraturen (og kunst i bredere forstand) alligevel er anderledes end andre former for referentproducerende videnskaber. Her bygger geokritikken videre på Roman Jakobsens idé om, at litteratur i modsætning til almindelige hverdagsytringer og tekster indeholder en selvreferentialitet, som adskiller dem fra udelukkende at være et medium for informationer. F.eks. argumenterer litterat Thomas Pavel, i en viderefortolkning af Jakobsen, for, hvorfor litteraturens sted " is not merely a set of stylistic and narrative conventions, but a fundamental attitude toward the relationship between the actual world and the truth of literary texts" (1996:46). Det gør, at litteratur og kunst ifølge Westphal er bygget op af to faktorer, som tilsammen udgør den æstetiske stedserfaring. Stedserfaringen i et værk er nok formidlet af den enkelte forfatteren (kunstneren) og er unik i den forstand, at den har et "point of view", som kan divergere i stil, genre, intention og udsigelseskraft. Den er, for at bruge fænomenolog Eugen Finks ord: "a choice made according to the interest of signification", og derfor et udtryk for en stillingstagen "in the open infinity of the phenomeological problematic." (1974: 52-53). Pointen er, at i den geokritiske optik falder selv den mest unikke stedserfaring tilbage på en underliggende og (re)producerende diskurs, der forener det singulære (forfatteren/kunstneren) med det fælles kulturelle, fordi "human space is a sensory space whose nuances are defined by the group" inden for en given spatial periode, lyder det med tydelig henvisning til Lefebvre (2010: 135). Westphal skelner i sin teori for den geokritiske læsning

[2] I denne argumentation for en fiktioneret verdenserfaring skinner Thomas Pavels værk *Fictional Worlds* (1996) tydeligt igennem, det samme gør Brian McHales *Postmodern Fictions* (1987).

mellem "point of view", som en slags individuel autoritær perception (forfatteren), og den diskurs, der tegner en fælleskulturel stedserfaring. Relationen mellem de to er kompliceret, men ikke desto mindre essentiel for geokritikken. Som det lyder:

> "..one must first understand the point of view of the author who perceives the world subject to his or her own cultural inscriptions, and then one must identify the different modes of representation (re-presentation) of that point of view *in the work*. Therefore, one must question the link between authorial perception on the one hand and artistic representation on the other (2011:127, min kursivering).

Hermed forstået, at der *under* eller implicit i værkernes "point of views" ligger en erfaret spatialitet, som ikke nødvendigvis er formet bevidst af forfatteren, men som så at sige går igennem forfatteren og dennes fælleskulturelle forståelse af det sted, han behandler. Westphal kalder et andet sted dette inter-æstetiske punkt eller "confrontation of subjective points of views" for "the heart of a common space": Ideen om, at der i værker omhandlende det samme reelle sted, eks. New York, eksisterer et overlap imellem de forskellige perspektiver, reaktioner og strategier, som "enable a peaceful confrontation" (2010:130-131). Konfrontationen åbner op for et uendeligt antal perspektiver og transformerer det singulære perspektiv til et spørgsmål om en singulær spatial og tidsbestemt erfaring, en "human space", som er konstituerende for den givne "World of referent"/"common referent". Denne referent eller menneskelige rum blotlægges og træder frem i form af det, han kalder "a kind of architext", en repræsentationernes arkitektur (ibid).[3] Det er denne inter-værkernes arkitektur, der er geokritikkens interessefelt. Som det enkelt og slagkraftigt lyder, så er geokritikken interesseret i at undersøge, "[w]hat ... the network of point of views offers", når det kommer til undersøgelsen af en spatial erfaring (ibid).

Westphal baserer sin distinktion mellem det unikke litterære perspektiv og en implicit fælleskulturel stedserfaring på den menneskelige perception af steder. Inspireret af Paul Rodaways værk om *Sensous Geographies. Body, Sense and Place* (1994) og Yi-Fu Tauns *Space and Place* (2002) er en af Westphal grundantagelser bundet op omkring forestillingen om, at steder primært er konstrueret gennem sanserne. Med fokus på sanseperceptionen udfordrer

[3] Westphal giver selv en række eksempler på fiktive steder og "points of view", og sammenligner de enkelte perspektiver i forhold til den fælleskulturelle stedserfaring som en øgruppe i et lokaliserbart hav. Hvorfor det både giver mening at se de forskellige værker som unikke (litterære) øer med særegne kendetegn og identitet, men også at se dem som en samlet øgruppe med fælleskulturelle karakteristika (2009: 5, 2011:39).

særligt Rodaway den almindelig antagelse, at sanseperception udgør den fysiske basis for forståelsen af verden, og foreslår i stedet, at den må ses som en integreret del af den geografiske videnskabs kulturelle definition (1994). Det vil sige: Sanserne er ikke objektive erfaringsmekanismer, men del af den kulturelle dannelse. Rodaway gennemgår i sit værk sansernes forskellige karakterer. Lugt, smag og berøring som passive kropslige sansekvaliteter, synet og hørelse som mere aktive og distancerede i perceptionen, og derfor mentalt orienteret, som Rodaway beskriver det. Rodaways gennemgående tese er da også, at disse sanser underbygger perceptionen, idet der her modtages information, som bevidstheden bruger til at identificere og associere med. Hans *Sensous Geography* har derfor en dobbeltbetydning: Det refererer til sanserne, men det referer ligeledes til den engelske term 'making sense', skabe mening i. Hermed forstås sanserne som ledet mellem perceptionen og den kulturelle geografi (1994:3-5). Af samme grund er det gennem sanserne, at individet normaliserer sig selv i verden. Som Rodaway beskriver det:

> "The senses are geographical in that they contribute to orientation in space, an awareness of spatial relationships and an appreciation of the specific qualities of the different spaces, both currently experienced, and removed in time" (1994:37).[4]

Når polysensorisme er en kvalitet ved den menneskelige erfaring med verden, altså "a quality of all human spaces", så er det også en erfaring, den geokritiske læser må være særligt årvågen omkring (2011: 137). Westphal siger: "Since the polysensoriality is thus a quality of all human spaces, it is up to the geocritic to take a fresh look, to listen attentively, and to be sensitive to the sensory vibration of the text and other representational medias" (2011:122). Af samme grund er den geokritiske læsning "... less a study of different types of perception than the *effects*, in term of representations, of the intersecting points of views" (2011:129). Er stedsbeskrivelsen auditiv? visuel? og/eller taktil?, og hvordan forholder sanserne sig til hinanden, som til det sted, der beskrives? Er de kooperative, hierarkiske eller sekventielle? En analyse af litteraturens "sensory landscape" vil antageligt bidrage med vigtige informationer, som går uden om det specifikke point of view i et værk (2011: 131-134).

[4] Et andet sted lyder det, at hans studie må forstås som "the senses both as a relationship to a world and the senses as in themselves a kind of structuring of space and defining of place" (1994:4).

Mens den fælleskulturelle stedserfaring optages i værket gennem forfatterens egen rod i en spatial betinget kontekst, som farver og påvirker den måde et sted fremtoner på i en tekst, er værkets singulære perspektiv samtidig der, hvor eventuelle nye erfaringer udspringer. Af samme grund må den geokritiske læser være særligt opmærksom på forholdet mellem de to, og af samme grund kan inddragelse af flere værker, gerne i forskellige genrer, være med til at pege på, hvor de singulære perspektiver overlapper hinanden så meget, at her er tale om en ny fælleskulturel stedserfaring i sin vorden (2011:73,130,145). Eller, alternativt om værkerne tenderer til en udpræget stereotypisk stedsopfattelse, en opfattelse Westphal kritiserer og benævner som *topo koinos*, det generaliserede sted (2011: 144-145). En sådan stedsopfattelse dækker ifølge Westphal og andre (Massey 1996, 2004, Soja 1996, Bhabha 1994 m.fl.) over opfattelsen af sted som et stabilt, fikseret og identitetsskabende sted, som kan isoleres i tid og rum, og som er essentielt i sig selv. [5] Det stereotypiske sted bygger på "[t]he monilithic conception of space and its habitant" og vil føre til et "institutionalized image", som i bedste fald kan beskrive den magtfulde diskurs, der ligger bag ved, i værste fald udelukke og eksludere alt, der ikke passer ind i den hegemoniske, monofokale og monokroniske tale (2011:144-145). Westphal uddyber ikke med eksempler, men det antydes flere steder, at en sådan spatial stereotyp i lige så høj grad har at gøre med læseren, der går til bogen med sin egen stereotypiske opfattelser af steder: "Stereotyping is not confined to stories we read; it also affects the commentator. To be truly safe from stereotyping, the critic should live outside the world, using some otherwordly metalanguage", siger han med indirekte henvisning til Lefebvre og det faktum, at også læseren er placeret i sin egen fælleskulturelle steddiskurs, som farver og påvirker hans læsning. Derfor må læseren konstant "point to the role of stereotype in any spatial representation and question the (permeable?) boundaries of otherness" (ibid). Igen fremhæves forholdet mellem værkets unikke perspektiv og den implicitte fælleskulturelle diskurs. I ånd med Sojas thirdspace definerer også Westphal forholdet mellem de to aspekter i værket som et sted for *de*territorialisering og *re*territorialisering, idet han ser dette felt som et *in-between*: Dér hvor en stedidentitet/stedserfaring opløses for at etablere sig på ny i

[5] Eksempelvis udvikler Massey, hvad hun selv betragter som et progressivt stedsbegreb, som fokuserer på relationer mellem lokale og globale processer og rejser spørgsmålet om, hvordan man kan fastholde forståelsen af rumlig diversitet, men samtidig lægge afstand til en essentialisering af det konkrete steds særlige karakter. Det lokale/globale samspil er centralt for Masseys definition af steders specifikke karakter, det samme er konstellationen af sociale relationer, som mødes og væves sammen. Når steder således defineres i forhold til de sociale relationer globalt, så betyder det, at stedet ligeledes er en proces og ikke en statisk enhed. Steder skal ikke begrebssættes ved hjælp af grænsedragning, men i højere grad defineres gennem deres forbindelse med det, der er udenfor, og som kan defineres som en del af det, der konstituerer stedet (Massey 1994).

en anden form, dvs. der, hvor man fanger ”human space in their movement, in their navicular essense.” (2011:73, 145). Det er præcis Sojas fortolkning af Lefebvre, han fremhæver, når han siger: ”Third space, which asserts itself in the abandoned territory, potentially frightening and with stupefying force, embodies transgression in action.” Thirdspace er “a priori in flux because it is outside the capabilities of perception and reaction of the individual, and yet extend to the world,” og gør herved kunsten til en priviligeret indfaldsvinkel til nye stedserfaringer:

> “We always return to literature and mimetic art in our explorations, because, somewhere between reality and fiction, the one and the others know how to bring out the potentialities of space-time without reducing them to stasis” (2011:73).

Det er Westphals idé om at se kunsten som udtryk for unikke, subjektive erfaringer af en bagvedliggende diskurs, der gør, at kunsten aldrig kan beskyldes for at postulere en objektiv eller fikseret stedsformidling, men netop må forstås som subjektive fortolkninger, der ” does not indiscriminately posit its own objectivity, its own reality, or even its own quest for the truth,” som han siger (2011:131). Og som i modsætning til andre former for stedsepistemologier og stedsdiskurser tager udgangspunkt i en subjektiv erfaring, dvs. en erfaring, der knytter sig til den kode, der er forbeholdt Lefebvres tredje rum, Sojas thirdspace. Det, Westpahl gør i sin geokritiske tilgang, er, at han flytter det traditionelle fokus på forfatteren som bindeled mellem fiktionen og virkeligheden (den traditionelle biografisme), gennem ideen om den biografiske dimension, over på det fiktive steds synæstetiske kvaliteter (eller mangel på samme), og illustrerer i samme ombæring, hvordan geokritikkens idé om litteraturens referent kan siges at alludere et forhold mellem Lefebvres tænkte og levede rum, Sojas second og thirdspace gennem distinktionen mellem den dominerende fælleskulturelle stedserfaring og værkets unikke ”point of view”: Mellem et æstetisk-subjektivt perspektiv på en referent og en implicit spatial diskurs.

Men hvordan kunstens subjektive stedserfaring så alligevel får en eller anden form for myndighed, som kan kvalificere den som en anderledes, troværdig erfaring, er Westphal ikke afklaret med. Når værket indeholder både sin egen såvel som en fælleskulturel stedserfaring, så bygger det på et aspekt i værket, Westphal definerer som værkets “re-presentation”, med betoningen af ”*re”* som en måde at gøre opmærksom på værkets evne til at fordoble den fælleskulturelle stedserfaring ind i en fiktiv verden, der er værkets eget (”in the work”, jf. min kursivering i citatet). Når en kunstner ”paints, or films, one inscribes the texts into a scheme that is visual, olfactory, tactile or auditory,

a scheme whose extreme variability is narrowly determined by the point of view." (2011: 122). For det polysensoriske sted optræder "a second time" i værkets "re-presentation" (ibid), som Westphal siger. Westphal beskriver forholdet således: "This "something" [værkets sensorisme] could be a realm in a proper sense (the referent available from sensory reality), but it can also be an aesthetic referent (a text, still images, or film)", og han bryder her med det gængse mimesisbegreb. *Re-presentation* er dog ikke en term, der som sådan danner grundlag for et egentligt operativt begreb i geokritikken, hvorfor den æstetiske gestaltning, altså transformationen af den reelle stedserfaring over i en singulær æstetisk sammenhæng, forbliver delvist ubehandlet og en inkonsekvent betegnelse i Westphals teori (et andet sted omtales denne dimension af litteraturen som *presentification*, 2011: 137). Her må anden teori inddrages.

3.2. Det æstetiske værks fornyede sted: *re-implacement*

Den filosofiske stedsfænomenolog Edward S. Casey har i en række værker været med til at sætte fokus på stedets betydning i en filosofisk-historisk kontekst og i forhold til kunst og kartografi, og han giver et mere velfunderet bud på den æstetiske transformation af virkelighedens polysensoriske kvaliteter. Også for Casey er kunsten (lige som kartografien i øvrigt) en kombination af noget singulært, unikt (sig selv) og noget "enviromental"; det vil sige indlejret i en reel stedserfaring (2005:268). Det gør kunsten til et komplekst æstetisk konstrueret 'sted', hvor mennesket har mulighed for at finde og værdsætte "a delimited middle region where place and space, the singular and the universe, earth and world meet and conjoin", som det så poetisk lyder (2004:269). Hermed bekræfter Casey Westphal idé om, at i dette kunstneriske 'land i midten' bliver vores stedserfaringer tilgængelige, åbne, blottede, fordi kunsten "presents our experience of the natural and builds an environment to us in novel suggestive ways that bear instructively on how we are to manage our life on earth", som Casey formulerer det (ibid). Arven fra Heidegger er tydelig og ekspliciteres da også hos Casey, som bruger den tyske fænomenolog til at placere kunsten i et *matrix*, landet i midten, et forbindelsesled mellem Heideggers "jord", hvor væren er iboende, men fortrængt, og "verden", som er historisk, kulturel og en kampplads for sproglige

handlinger og aktiviteter (2005).[6] Fordi alle menneskelige erfaringer er stedsbundne og rodfæstede i en skjult jordisk væren (”every human experience is so -scaped”), og fordi denne væren i sin natur er skrøbelig og altid uartikuleret, ”kalder den på” at blive konsolideret gennem et kunstnerisk sprog: ”It is as if the intersection of the lived body into the perceived lived world, its fragile position on earth, calls for the work of painting or mapping to consolidate and configurate what would be at once too confined and to confused to count as an artwork or mapwork at this most primitive level of human experience” (Casey 2004: 267). Når Casey fremhæver kunsten som en særligt sensitiv formidler af menneskets stedsbundethed, så skyldes det kunstværkets iboende dobbeltkontrakt mellem værkets repræsentative *og* performative dimension, som han pointerer er to sider af samme sag. Selvom han i følgende citat specifikt udtaler sig om landskabsmaleriet, har definitionen en tværæstetisk karakter:

> “A painting that represents something at once *stands for* and *stands in for* that which it represents. As standing *for*, it serves as a sign of its represented content or subject matter: in this regard, it is a semiological entity. As standing *in for*, it is received object, a material object in its own right that has taken the place of something else material (even, at the limit, a landscape as an embracing detotalized totality). As a sign, painting participates in a nonphysical relationship of signification; as a perceived object, it is undeniably physical and it is prized as such” (2002: 17).

Med dobbeltniveauet mellem værket som tegn og værket som materiel-æstetisk objekt, genindskriver Caseys æstetiske værkbegreb sig centralt i den geokritiske læsning og diskussionen om kunstens evne til at generere en adækvat stedserfaring. Casey kalder den æstetiske transformation af stedserfaring for *re-implacement*, et begreb der på flere områder korresponderer med Westphals noget overfladiske begreb *re-presentation* (2011: 122, 127,131-136), men er også forskelligt fra det. Her skal det i en bibemærkning noteres, at når jeg har valgt at lade Caseys begreb optræde i sin oprindelige anglosaksiske form, i stedet for, som det har været min hensigt igennem hele afhandlingen, at oversætte begrebet til danske udtryk, så er det, fordi det i dette tilfælde ikke har været muligt for mig at finde et adækvat dansk ord uden at ende med meget

6 Landet hos Casey ”turns earth inside out, as it were, putting its material contents on display, setting them out in particular places, so as to become subject to articulation in languages and to play a role in the history of those who live on it” (2004: 263). Det er landet, der, ifølge Casey, tillader jorden at blive synlig i kunsten.

kluntede ordsammenstillinger. Derfor refererer jeg konsekvent til *re-implacement*, ikke genindsættelse eller genindplacering.

For Westphal, og den tradition inden for litteratur, der interesserer sig for værkets mimiske dimension (Hal, Pavel, Bruce m.fl.), er forbindelserne mellem fiktion og virkelighed traditionelt bygget op omkring en kategorisering, der har den ydre virkelighed som målestok, dvs. der fastholder en naturalistisk repræsentationsform, som nok kan gradbøjes, men dog er udgangspunktet.[7] Selv om man ligeledes kan anfægte det kunstsyn, Casey selv definerer som værende naturalistisk i sit udgangspunkt, synes hans tre former for re-implacements snarere at kategorisere bevægelsen fra et ydre genkendeligt til et erfaret, indre udtryk.[8] De er: 1) Place-at kendetegner den typografiske fremstilling og er den, der er tættest på den græske forståelse af mimesis: let genkendelig, ofte med en ambition om præcision, detaljeforståelse og en realistisk repræsentation. Denne *eikoniske* produktion, som Casey kalder denne *standing in for*, transformeres i 2) Place-of til en *phantastic* produktion. Her er stedet stadig genkendeligt, men tydeligt fortolket, og her er nu tale om en repræsentativ sandhed. Denne sandhed resulterer i 3) Place-for, som har kontemplationen for øje. Genkendeligheden er her formindsket, mens den poetiske skildring er sand. Med poetisk sandhed mener Casey en skildring af stedet, som ikke længere har den ydre genkendelighed (place-at) eller den transformerede virkelighed (place-of) for øje, men den indre. Her skildres stedet i sin essens, som en sanset, indre erfaring, og kan være helt blottet for en genkendelighed til den ydre verden, hvorfor denne tredje form for re-implacement også omhandler abstrakt kunst, som i samme ombæring bliver "environmental" (2005).

[7] I *Postmodern Fiction* (1987) introducerer Brian Mchale fire fiktive stedsbetegnelser, som han betegner som postmoderne forsøg på at gøre op med mimesis som et korrelativt begreb, de er a) *juxtaposition* (sammenstillingen af flere steder), b) *interpolation* (et udefinerbart specifikt sted i et velkendt område), c) *superimposition* (sammensætningen af to eller flere steder i én, hvorved virkeligheden "tabes") og d) *misattribution* (et urealistisk sted), (1990: 36-47). Ligeledes omtalt i Westphal 2011: 101-108). Westphal selv skelner i sin teori mellem a) Homotopisk konsensus, som er kunst, der gengiver et alment konsensusbillede af en given lokaliserbar virkelighed, b) Heterotopisk interference, som betegner forbindelser, der bevidst (eller ubevidst) bryder med den mimiske kontrakt ved at sammenstykke, forskyde eller slette forskellige verificerbare elementer i den fiktive tekst, som peger på virkeligheden, og endeligt c) Utopian Excurses, som repræsenterer ikke-steder i Marc Augés forstand, steder, der genetisk peger på ikke konkretiserede steder, som den ideelle by, himlen, helvede etc. (2011: 101-110).

[8] Her vil særligt Caseys indvende, at den sidste kategori netop i sin evne til at formidle en indre erfaring, fraviger min synspunkt. Når jeg alligevel hævder det modsatte, så er det fordi Casey i denne distinktion fastholder forholdet mellem en ydre virkelighed og en indre, erfaret sandhed, og i samme ombæring underordner den indre sandhed under den ydre, om end den er mere sand og poetisk.

Det, der gør kunst spatial, ræsonnerer Casey, er, at den indeholder variationer af disse tre former for re-implacement. I en sådan triple re-implacement forståelse kan værket ikke udelukkende forstås som en repræsentation af et givent, reelt sted; det bliver ligeledes til *sit eget sted.* Det er her, Casey ser kunstens særegne evne til at producere en særlig stedserfaring:

> "This happens, however, only in the place of another: *in the place-of-representation* that is the manifest content of the [artwork]." (2002:31, 23-31).

Her er altså ikke tale om et nyt sted, men om et *fornyet* sted. Forbindelsen til det oprindelige sted, det reelle, faktiske sted, går igennem værkets evne til at repræsentere steder på sine egne præmisser. Derfor vil selv det mest poetiske værk besidde et ekko af den reelle verden: "Without this echo, it would fall into deadly literalism on the one hand, or merely tenuous sublimity on the other" (ibid).[9] Casey kalder da også det æstetiske sted for "a place to the second power", implicit forstået, at denne anden magt er kunstens, ikke virkelighedens (2002:31).[10] Sammenholdt med Lefebvres opfattelse af kunsten som en anden slags epistemologi, kan man hævde, at Caseys 'anden magt' netop er det, der gør den æstetiske transformation af et sted til en form for æstetisk spatialitet. I et centralt citat lyder det, at det reelle sted

> "... is taken up in the representation that both stands for this place and *stands in for it*. In this way, place is at once signified and reinstated, reinstated-as-signified, *assigned* in an [artwork] that represents it. Place is not replicated but transmuted in the work. It is also re-placed, given a place of its own – a place to the second power that is none other than its own place in the very place of another. If this is still a matter of representation, it does not occur as representation, but *re-implacement*, that is, by means of finding another place in the [artwork] that represents it." (2002:19).

Denne dobbelthed i værket mellem værkets referentielle og selv-referentielle bevægelse skaber altså den æstetiske stedskonstruktion, som er særlig for kunsten som "en anden magt" ("a second power", jf. citatet). Ved at kunsten tager pladsen fra det reelle sted, sker den transformation, som får stedet til at fremstå mere sandt, i sin væren, for at bruge Heideggers terminologi: "Instead of

9 Denne skepsis over for litteraturen er formentlig ikke tilsigtet. Ikke desto mindre vil jeg i næste kapitel knytte et par kommentarer til denne stigmatisering af litteraturens evne til at konstruere en spatial æstetik.
10 Et andet sted lyder det: "... being moved into this work, it moves to a place more nuanced, more fully differentiated, power." (2002:23)

being diminsihed in this relocation, landscape comes into its own" (2002:23), eller i den Heidegger-skeptiske udlægning: Re-implacement transformerer verdens materialitet over til kunstens sted, hvor den fungerer på sine egne præmisser ("den anden magt"), men uden at den oprindelige forbindelse til virkeligheden mistes; kunsten fornyer det referentielle sted. Derfor er kunstens sted både sit eget og forbundet til verden. Af samme grund spiller polysensorisme også her en central rolle. Men i modsætning til Westphal trækker Casey på pointer fra den æstetiske teori og videnskabshistorie, nemlig omkring kunstens æstetiske-materielle kvaliteter, sådan som det er blevet formuleret af Heidegger, Merleau-Ponty, Derrida, Delueze og Gautarri, og som senest er blevet revitaliseret i teoretiske og analytiske værker.[11]

Kunstens 'anden magt'

Bl.a. baner den franske fænomenolog og teoretiker Maurice Merleau-Ponty med idéen om sansernes betydning for al erfaring vejen for idéen om kunstens evne til at bryde repræsentationsformen. Ligesom Heidegger mener Merleau-Ponty, at vores eksistens har rod i en pre-refleksiv væren (hos Merleau-Ponty benævnt som "Gestalt"), og at denne væren refererer til den kinæstetiske, præ-videnskabelige kropserfaring af verden, som er tæt forbundet med den kunstneriske skabelse. Denne erfaring "is the expressive operation begun in the least perception, which amplifies into painting and art," siger Merleau-Ponty (1952/1993:106-107, citeret i Quinn sin datum: 2). Det kunsten kan, fortsætter han, er, at den "resembles the object of perception", som om "its nature is to be seen or heard". Den kan, med andre ord, etablere – eller reetablere – en forbindelse mellem det kropslige subjekt og væren ("Gestalt") og på den måde, som han siger, "trust us once again into the presence of the world of lived experience". Herved forstås kunst som sanseproducerende snarere end formidlende (1948/2008: 69, 71, se også Moslund 2011). Et andet sted sammenligner Merleau-Ponty med filosofien som en udtryksform ("second expression"), der ligesom kunsten bibringer verden en ny forståelse ved at frembringe tingenes væren bag om perceptionen: "[p]hilosophy is not the reflection of a pre-existing truth, but like art, the act of bringing truth into being" (Merleau-Ponty 1945, citeret i Carman 2008:xxiii). Hermed gør Merleau-Ponty – og i ånd med Casey – kunsten til en anden slags erfaring af virkeligheden, men en

11 Se også Sten Pultz Moslunds endnu ikke publicerede artikel "The Presencing of Place in Literature. Towards an Embodied Topopoetic Mode of Reading", Tally (ed.) (ultimo 2011), som dette afsnit trækker flittigt på, og som Moslund venligst har givet mig mulighed for at læse.

erfaring, der appellerer til vores sanser på en formende måde, som var det her og nu. Også Deuleuze og Gauttari taler i *What is Philosophy?* (1991) om kunstens evne til at producere det, de benævner som "the presentness of its sensation", kunstens sanselige umiddelbarhed, og trækker ligesom Merleau-Ponty på en forståelse af kunst som en særlig form for transformator af den virkelige verdens essens:

> "Even if the material lasts for only a few seconds it will give sensation the power to exist and be preserved in itself in the eternity that coexists with this short duration … Sensation is not realized in the material without the material passing completely into the sensation, into the percept of affect" (1991:467).

Det er derfor en underdrivelse at sige, at kunst aktualiserer en sanseoplevelse, kunsten *bliver* sanseoplevelsen: "Art undoes the triple organization of perceptions, affections, and opinions in order to substitute a monument composed of percepts, affects, and blocs of sensations", lyder det (1991:472). Et andet sted beskrives kunsten som det, der bringer "not the resemblance but the pure sensation" til live (1991:166). Når man i deleuzeansk terminologi taler om eksempelvis billedkunst, refererer "materialitet" derfor til malingen selv, dens farver, taktilitet, bevægelse over lærredet, mens det i det litterære sprog henviser til de brugte ord, lydenes mønstre og musikalitet, og de uendelige associationer, der løber igennem dem (ibid). Når den materielle-æstetiske kunstreception inden for de sidste ti år har fået en renæssance, så skyldes den dens revitalisering ikke blot inden for den spatiale vending, men også af hvad der af andre defineres som den performative vending, (Warf 2009, Sørensen 2009, Thobo-Carlsen 2009, Fabian 2010 m.fl), og som er kendetegnet ved performativitet som et hermeneutisk omdrejningspunkt for forståelse af menneskelig interageren med ting, rum og andre mennesker. Eksempelvis hos den tyske litterat Hans Ulrich Gumbrecht, som eksplicit efterlyser "languages that open up and that are shaped by the specific places that we call ours" (2009:204). Gumbrechts overordnede projekt er at lancere en tværdisciplinær metodik, der netop fokuserer på stedserfaringens performative aspekt i forhold til en polysansende kropserfaring, som Gumbrecht mener er blevet fortrængt gennem århundreder. Også Gumbrecht plæderer for en "presence-based" forståelse af kunsten, som har den sanselige erfaring af verdens materialitet i fokus, og er ligesom Merleau-Ponty interesseret i de værker, hvor "moment of intensity" kan bidrage med en øget erkendelse af, hvordan et værk – i ordets bogstaveligste forstand – producerer en sanselighed, en "presence effect" (2004:9,

ligeledes omtalt i Moslund (2011, sin pagina)). For Gumbrecht, som for Casey, Westphal m.fl., er denne sanseeffekt en lige så betydningsdannende dimension som den mening, et værk udsiger *som tegn*, hvorfor et øget fokus på den æstetiske spatialitet er påkrævet.

Genplaceringpunktet: den spatiale fundering af et "point of view"

Generelt for denne *topopoetiske* forståelse af kunsten, som Casey plæderer for[12], er altså, at den antager, at sted ikke kun er noget, der repræsenteres, men noget der får fornyet liv gennem den kunstneriske transformation. Det *præsenteres*, som Casey siger. En anden effekt af re-implacement – og af teorien om kunstens materialitet i øvrigt – går derfor på beskueren/læserens rolle. Når værket går fra at være udelukkende en repræsentation, der kan afkodes til en mening, over til også at være et æstetisk-materielt objekt, der præsenterer sit eget sted gennem polysansende kvaliteter, transformeres beskueren/læseren fra at være en passiv størrelse til indgå i værkets stedsskabelse. Kunsten frembringer en æstetisk virkelighed, der er sanselig, taktil og som appellerer til beskueren/læserens sanseapparat gennem lyde, lugte, lys, kulde, varme, former, udtryk. Det gør sansningen af værket til en polymorf erfaring, som får værket til at "stretch *towards* us and even go *under* us", som Casey beskriver det i sine billedkunstneriske analyser af stedspræsentationen (2002: 29). Denne privilegerede rolle i re-implacement gør beskueren/læseren til en medskabende faktor og er bundet op på idéen om re-placement, på dansk *genplacering*.[13]

Caseys begreb om genplacering optræder i *Representing Place* (2002) og "Mapping the Earth in Works and Art" (2005) og omhandler selve den kunstneriske transformation af det reelle sted og den reelle stedserfaring. Casey benævner ikke som sådan genplacering som et greb, men ser der som et nødvendigt aspekt af re-implacement-teorien.[14] Når jeg har valgt at trække dette aspekt særskilt frem, så er det fordi det har lighedstræk med det litteraturvidenskaben kalder "perspektiv" og det Westphal forstår med "point of view", akkurat som det henviser til

12 Begrebet topopoesi bruger Casey om den tredje form for re-implacement, 'place for', som beskriver den spatiale sandhed i et værk. Begrebet er oprindeligt Gaston Bachelards, mens benyttes efterhånden af en række forskere, som er interesseret i værkets evne til at skabe sit eget sted, se bl.a. Moslund 2011.
13 Som den kvikke læser vil bemærke, er der i Caseys sprogbrug overensstemmelse mellem re-implacement og replacement. Den fonetiske relation falder desværre bort i min oversættelse af replacement til genplacering.
14 Således dækker 're-implacement' (og re-placed og re-placering) over forskellige former for genplaceringer, heri blandt fysiske objekter, billeder, ord. Se Caseys liste over begreber 2002: 352.

kunsthistoriens "point of view" eller "gaze" (Bal 2002). Men i modsætning til de klassiske læser/beskuer-positioner skal denne genplacering forstås som en del af en æstetisk-materiel syntese med værket, dvs. det er et spatialt funderet point of view. Herved fremhæver jeg et aspekt af Caseys teori og gør det til et selvstændig greb med de teoretiske svagheder, en sådan fremhævelse naturligt risikerer at medføre.

Som allerede beskrevet handler reimplacement om, at ethvert værk opererer med en form for tredimensionel æstetisk-materiel verden, der "stretch *towards* us and even go *under* us" (2002: 29). Denne tredimensionelle verden minder om den reelle verden ud fra princippet om, at også det erfares fra et punkt, hvorfra der tegnes "whole segments of the surrounding worlds" (1993/2007: 152). Disse aftegninger markeres ofte med præpositionelle angivelser som 'helt derovre', 'helt deroppe', 'dybt derunder' og giver ekko af en "extended exchange between body and environment" (ibid). Her skelner Casey mellem de orienteringspunkter, som findes i nærmiljøet, og som markerer relationen mellem kroppen og eksempelvis bygninger eller lignende, altså, det som markerer hvor vi er i forhold til det nære, et forhold Casey kalder 'dyads' (1993/2007). Over for 'dyads' findes 'triads'. Triads markerer en horisontal og vertikal akse, som går ud over det nære, og som angiver en slags grænse for verden (ibid). Det er her Caseys særlige fænomenologi for alvor sætter sig igennem. For disse markeringer "take us *out* of our body and building and *into* the natural world," siger han og henviser til, at der uden om alt bygget (kulturskabt), ligger en natur, som man mere eller mindre eksplicit forholder sig til, men som altid vil være til stede, og som appellerer til vores virtuelle krops forestillingsevne (1993/2007: 153).

Et andet sted beskriver Casey forholdet mellem perception og sted som to sider af samme sag, forstået på den måde, at der ikke er nogen perception uden sted, men at der er heller ikke noget sted uden perception, hvorfor dette forhold defineres som to afhængige "epicenters" (19993.29).[15] I værket transformeres dette forhold mellem perception og sted over i forholdet mellem re-implacement og genplacering, men med visse modifikationer.

I det æstetiske værk er punktet, hvorfra den æstetiske verden bliver tredimensionel, punktet for værkets genplacering. Genplacering har at gøre med de forbehold eller "vigtige begrænsninger", som gør sig gældende for beskuerens adgang til den æstetiske stedspræsentation og som gør, at adgangen på forhånd er "dictated by the painter" (2002: 29). Landskabsmaleren har gennem sin

[15] Se også Dan Ringaards læsning 2010.

organisering af komposition, farver, penselstrøg, lys og mørke, bestemt, hvilken "position that he allows, indeed requires us to take" (ibid). Denne organisering af en beskuerposition i den æstetiske stedskonstruktion, orkestreret af kunstneren, får os til at træde ind i værket "by making us feel part of a place that is situated", akkurat som den åbner værket op for en offentlig reception (Casey 2002:29). Det tydelige performative aspekt i genplaceringspunktet danner en fælles grund [common ground] med det repræsenterede, en relation "shared by the scene as represented and by ourselves as its appreciative spectators", siger Casey (2002:29). Pointen er, fortsætter han, at der mellem beskueren/læseren og værket indtræder en symbiose, som gør punktet til "our place", en performativ enhed, hvor kunstneren træder ud af værket og erstattes af beskueren/læseren. Heraf betegnelsen 're-placement', gen-placering, "for the artist has invited us into his place of perception and put us in that place". Vi har "replaced him in the scene of his own creation" (ibid).

Som fænomenolog er Casey, ligesom den fænomenologiske tradition i øvrigt, optaget af, hvordan alle erfaringer udspringer og falder tilbage på den sansende og perciperende krop, og han betragter af samme grund værket som en æstetisk konstruktion af en "bodily engagement" eller ligefrem en "bodily performance" i visse ekstreme tilfælde (2005:268-269).[16] Her ekkoer Caseys Deluezes idé om, at "the artist is already in the canvas" (*Logic of Sensation*1969/1990: 293). I sin ny-heideggianske læsning er krop og øje central for værkforståelsen, og Casey udvider samtidig genplaceringsbegrebet med idéen om, at stedet først og fremmest fremmanes og tilegnes gennem værkets sensoriske elementer, der tegner omridset af den krop, der erfarer (eller har erfaret) stedet, så at sige.[17] Men i modsætning til klassisk fænomenologi er kroppen og øjet i Caseys tilfælde i lige så høj grad kulturelt formet af skikke, vaner, fortællinger og habitus, jf. Bourdiers idé om, hvordan opdragelse, sociale og kulturelle kår præger vores handle- og tankevirksomhed. For Casey er forholdet mellem krop og sted ligeledes et forhold mellem krop, sted og *kultur*. Forstået således, at både stedet og kroppen "are always already imbued with cultural determinants" (1993:30), dvs. kroppens bevægelser og perceptioner er farvet af den kultur, denne krop er

16 Se hovedværket *Getting Back into Place. Towards a renewed understanding of the Place-World* (1993), hvor Casey gør rede for sin grundlæggende fænomenologiske stedforståelse.

[17] Her taler Casey specifikt om abstrakt ekspressionisme, hvor "the artist body seems to be spread out over the landscape, reinstating it by its very motions, and thereby giving us a sense of what land (or water) feels like close up, as the body caresses the surface of earth". Bevægelsen er dobbelt: "The artist's body displays its sense of the place it paints, first in its gesticulations and then in the ensuing motions", og den anden vej: "this landscape is retraced in bodily motions, so these same motions leave traces on the canvas that, rather than representing the landscape's precise contours, *reimplace* them on the pictorial surface" (2004: 260 – 261).

indlejret i, samtidig med at stedet er formet og farvet af den kultur, det indgår i (eksempel bygningsværker, kultivering af landskabet etc). En pointe, der ikke er uforenelig med Westphals idé om den fælleskulturelle spatiale erfaring og Rodaways sanseperception. Vi erfarer nok verden gemmen vores sanser, men denne perception er som udgangspunkt allerede formet og inficeret af kultur. Som det lyder:

> ”Seeing is accomplished by the seeing *eye*, however culturally informed this eye may be; and working [den konkrete proces at skabe et værk] is effected by the skillful body, however much a creature of *habitus* this body always is” (2005:268).[18]

Det er ligeledes, hvad Casey taler om i ”How to get from space to place in a Fairly Short Stretch of Time” (2003), hvor han argumenterer, for at perceptioner er lige så konstituerende som det konstituerede selv, eller sagt på en anden måde: det kulturelle sted og det fænomenologiske sted er ækvivalent konstituerende for meningen, idet de danner en ”dialectic of perception and place” (2003: 19). Herved knyttes an til Westphals distinktion mellem det unikke perspektiv (point of view) og den underliggende fælleskulturelle perception af steder. Ikke sådan at forstå, at de to er identiske. Med idéen om æstetisk genplacering som det unikke aspekt i et værk, tilbyder Casey en anden indfaldsvinkel til det æstetiske sted, som udelukkende går på det æstetisk spatiale niveau, og som i princippet kan kombineres med et mere traditionelt *point of view*, uden at nogle af delene udelukker hinanden: Mens point of view går på hvordan et sted opfattes/erfares/tilegnes inden for værkets rammer, handler genplacering om, hvor denne erfaring/tilegnelse sker. Vi har i begge tilfælde at gøre med, hvordan det æstetiske sted erfares, det vil sige, hvordan den performative dimension i værket, dets re-implacement, vækkes til live og får en sanselighed.

I forhold til min tese om at udvikle et analysedesign baseret på forestilling om en æstetisk spatialitet, kan Caseys begreb om re-implacement og genplacering bruges til at argumentere for, 1) hvordan kunst skaber sit eget sted. Ikke et nyt sted, men et parallelt, *fornyet* sted ” in the place of another: *in the place-of-representation* that is the manifest content of the [artwork].” (2002:31, 23-31). Herved får Westphals fiktive sted sin egen form og udtryk, der er ækvivalent med det reelle sted, men uden at her er tale om ren efterligning. For det andet kan begrebet om genplacering være med til at fundere Westphals singulære perspektiv med et mere æstetisk

[18] Det er værd at bemærke, at både Bal og Casey fortrinsvis lader eksempler fra non-verbale kunstarter illustrere deres pointer, mens litterære eksempler kun indtager en sekundær eller perifer rolle i deres analyser.

spatialt funderet indhold, og derved indtage en mere kongruent relation til den lige så spatialt funderede fælleskulturelle erfaring, som er det singulære spatiale perspektivs dialektiske modsætning.

Inden jeg forsøger at placere Westphals idé om den fælleskulturelle erfaring over for point of view, og Caseys begreber om re-implacement og genplacering i en æstetisk trialektik og analysedesign, er det dog nødvendigt at rette opmærksomheden mod det faktum, at de repræsenterer hver deres faglige tradition og mediespecifikke forståelse. For Caseys vedkommende billedkunsten (landskabsmaleriet og kartografien), for Westphals litteratur.[19] Dette afstedkommer en række problemstillinger, som ønskeligt må løses. For det første gælder det, at forskellige kunstarter opererer med væsensforskellige former for reimplacements, dvs. møder, hvor værket fornyer det referentielle sted, og, for det andet, væsensforskellige former for genplaceringer, afhængig af om vi har at gøre med litteratur, installation, tegninger eller noget helt andet. Som jeg indledningsvis nævnte, så kvalificerer disse forbehold inddragelsen af en metodik til at arbejde tværæstetisk.

3.4. Bals mis-en-scène: det tværæstetiske greb

Vender vi et øjeblik tilbage til Lefebvres egne ord, og Sojas fortolkning af dem, så har kunsten en forrang som spatial epistemologi, fordi den indeholder sin egen særlige spatialitet, "a stage, a mise-en-scène – in short, a space", som Lefebvre siger (1974/1991: 62). Begrebet mise-en-scène er netop et af de centrale koncepter i den hollandske teoretiker Mieke Bals *Travelling Concepts In the Humanities: a rough guide* (2002). Hendes pointe er, at til trods for at mise-en-scène knytter sig til teatret som profession, kan det i et større perspektiv bruges til at nuancere og komme dybere til bunds i *alle former* for kunstnerisk praksis set i tid, hvor kunstformerne vanskeligt kan opretholdes. To aspekter er her interessante at fremhæve: For det første tilbyder Bal med mise-en-scène et koncept, der går på tværs af både teori og praktik, og altså en metodik til at arbejde tværæstetisk og tværdisciplinært, hvilket i denne sammenhæng vil gøre det muligt for mig at sammenligne den spatiale erfaring fra forskellige værker uanset deres mediespecifikke og

[19] Selvom begge hævder, at deres teori kan bruges som afsæt for en tværæstetisk stedsforståelse. Westphal betoner bl.a., at man i den geokritiske læsning bør inddrage "the other mimetic arts to better understand the world" (2011: 145), mens Caseys idé om re-implacement i princippet kan appliceres på al slags spatial kunst.

formmæssige forskellighed. For det andet synes mise-en-scène, pga. dens rod i en kunstnerisk organisering af et rum eller en scene, at kunne åbne op for en dybere forståelse af den spatiale organisering i kunsten, særligt hvis vi fastholder, at denne organisering har et performativt og et æstetisk-materielt niveau.

Det er Bals ærinde med mise-en-scène at plædere for en undersøgelse af "the theatrical nature of artistic work" ud fra antagelsen, at de fleste kunstformer i dag opererer med en form for fiktiv "setting", der åbner subjektivitet op for en offentlig reception. Undersøgelsen er da også del af et større projekt, der omhandler kulturanalysen og kunstarternes pluralisme, og som tilskrives, hvad der er andre betegnes som den performative vending inden for humanvidenskaberne (selvom hun med mis-en-scène ligeledes giver et bidrag til revitaliseringen af sted og rum i æstetiske analyser).[20] I *Travelling Concepts In the Humanities: a rough guide* (2002), og sekundært "Semiotics and Art History" (1991) begået sammen med den engelske litterat Norman Bryson, præsenterer Bal en metode til at arbejde tværfagligt med teorier og objekter, og placerer sig derved i feltet af nykomparative teorier, der har til hensigt at undersøge forskellige kulturartefakters komparationsmuligheder.[21] Således forsøger Bal at transformere en narratologisk forståelse af det tværdisciplinære aspekt mod en generel post-semiotisk metodik. Som det rammende lyder, så er her ikke tale om "a linguistic turn" men "a semiotic turn" (Bal/Bryson 1991: 176).

Det er omkring 'konceptet' (concept), at Bal ser mulighed for at udvikle en slags videnskabelig konsensus inden for kulturstudiet, der er sammenlignelig med den paradigmatiske tyngde, som holder traditionelle discipliner vitale. Konceptet er, siger hun, et tilpas fleksibelt redskab, som ikke

[20] Bl.a. Louise Fabian argumenterer for lighedspunkterne mellem den performative vending og den spatiale vending i "Spatiale Forklaringer", Kritik 2010. Bl.a. er begge interesseret i at tale om affekt frem for mening, præsentation frem for betydning. Se også Sørensen m.fl.'s gennemgang af den tredje bølge inden for kulturstudier, som ligeledes benævnes den performative bølge (2009).

[21] Mens fællesværket "Semiotics and Art History" var et første forsøg på en fornyelse af den postsemiotiske læsning inden for nykomparatismen, må *Travelling Concept* betragtes som yderligere betoning af en værkforståelse, der til stadighed bevæger sig væk fra den lingvistiske baggrund, der er Bals og til dels Brysons.[21] I *Travelling Concepts* fremhæves ligeledes den angloamerikansk litterat Jonathan Culler som en af de store inspirationskilder, og der refereres flittigt til hans forsøg på at udvide den snævre litterære selvforståelse ud fra et mere bredt kulturbegreb. Se bl.a. Cullers *Framing the Sign. Critisicm and Art Institutions,*1988 og *Literary Theory: A very Short Introduction* (1997), hvori bl.a. indgår artiklen "Performative Langauge", som af Bal omtales som et mønstereksempel på en ideel analyse af et rejsende koncept mellem fagdiscipliner (2002: 4-5). I artiklen beskriver Culler, hvordan konceptet 'performance' indtager forståelsespositioner og definitioner både i tid og rum; først inden for sprogfilosofi, dernæst litteraturvidenskaben, hvorefter den igen får betydning inden for sprogfilosofien og så fremdeles.

'lukker sig om sig selv', men må forstås som del af en dynamisk treenighed, der lyder: koncept, værk og analyse(2002:24). Hun siger:

> "No concept is meaningful for cultural analysis unless it helps us to understand the object better *on its* – the object's – *own term*". (2002: 8). Et andet sted lyder det, at man må tillade objektet "at svare igen" (2002: 45).

Således er Bals metode på den ene side en genoplivelse af close-reading-traditionen. Genetableringen af objektet er hos Bal også en implicit kritik af poststrukturalismen, som har en tendens til at glemme genstanden for analysen gennem en "cultivation of object" (2002:8). Konceptet er på den anden side det, der forhindrer analysen i at lukke sig om sig selv, idet konceptet, i modsætning til 'ren' close-reading, er værkets forbindelsesled udadtil og til kontekstuelle dogmer, myter og aksiomer. Således er Bals konceptbaserede analyse en kombination af close-reading *og* poststrukturalisme.

Generelt for Bals konceptbaserede metode er pointen, at den demonstreres frem for at defineres. Derfor må en definition sammenstykkes af flere, ofte divergerende udsigelser, som ikke sjældent indtager eksemplets karakter. Flere steder sammenligner Bal konceptet med teori og kalder det "theories in miniature". Hun henter inspiration fra den franske koncept-teoretiker Isabelle Stenger (1987 og 1991), som anskuer konceptet som en slags epistemologi, som "serve the purpose of organizing a set of phenomena, determine the relevant questions to be asked about them, and determine the meaning of the possible observations concerning them." (2006: 157, 158). Denne aktivbetonende forståelse af konceptet udfolder Bal i *Travelling Concepts*. Her er konceptet

> "... part of a framework, a systematic set of distinctions, not oppositions, that can sometimes be bracketed or even ignored, but that can never be transgressed or contradicted without serious damage to the analysis at hand." (2002: 22-23).

Parallellen til teoribegrebet eksisterer stadig, men nu med en vigtig nuance. For det `framework', som konceptet er del af, kan bestå af flere teorier, værdisæt etc. Dvs. at konceptet, i modsætning til traditionelle metoder, som oprinder i én teori, er fler-teoretisk. Den kalder så at sige på en række perspektiver, som kan forklares med forskellige teoretiske indfaldsvinkler, der ikke ses som konkurrerende, men som meningsudvidende. Denne pointe er særligt interessant i forhold til Sojas

tværdisciplinære trialektik og min modificering af den, og kan altså underbygge behovet for at inddrage en række supplerende underteorier i selve analysearbejdet. Inddragelse af flere teorier er da også det, der underbygger konceptets 'produktive potentiale' og gør det sammenligneligt med "imaging and imaginative metaphors", der er velkendte betydnings- og meningsudvidere (2002: 53). Hvad er det så *mise-en-scène* kan som koncept, og hvorfor er dette koncept interessant i forhold til min modificerede trialetik og Caseys dobbeltsidede værkforståelse?

Mise-en-scène i den æstetiske spatialitet

Mise-en-scène er et fransk begreb og betyder 'placering på scenen'. Begrebet stammer også oprindelig fra teaterverdenen og dækker over instruktørens sceniske tilrettelæggelse af et dramatisk indhold, sådan som det optræder i regibemærkninger om scenografiens visuelle design, karakterernes skuespil, lys og andre dramatiske effekter. Det er dog i filmvidenskaben, at mise-en-scène bliver et egentlig videnskabeligt, *operativt* greb, som bruges til at analysere de effekter, der er med til at skabe filmens emotionelle stemning og meningsniveau, herunder lyssætning, kostumer, set design, kameravinkel, skuespil og komposition – det der i dag går under betegnelsen *production design*.[22] Når Bal lader mise-en-scène "vandre" fra sin oprindelige kontekst i teaterverden og filmen over operascener, installationskunst og -video, psykoanalyse og drømmetydning for at ende i en diskussion af postmoderne kulturproduktion som fænomen, så er det for at kunne separere de elementer af mise-en-scène, som transformerer det fra at være et fagspecifikt begreb inden for én disciplin til at være et operativt konceptuelt værktøj, der er tværæstetisk og -disciplinært, og som i princippet kan bruges til at åbne op for en hel række af kunstformer. Som Bal analyserer sig frem til, kan dette koncept bruges til at forstå, hvordan nutidige æstetiske og kulturelle værker arbejder med "an aesthetic of staging subjectivity beyond private/public divide" (2002: 196-132). Bal benytter altså dramaturgiens sceniske kulturpraktik til at illustrere, hvordan den på visse områder kan gøres ækvivalent med drømmetydningens arbejde mellem subjektivitet og ego, altså med det kunstneriske greb i en drøm (og altså kultur generelt). Men med den pointe in mente, at hvor mere traditionelle fortolkninger benytter psykoanalysen til at henvise til arketypiske symboler (Jung) eller arketypiske komplekser (Freud), åbner mise-en-

[22] "Her lyder den mest gængse definition af mise-en-scène, at det er "the contents of the frame and the way they are organized", John Gibbs *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*, London: Wallflower, 2002: 14. Se desuden Bordwell, David; Thompson, Kristin (2010). *Film Art: An Introduction, 9th ed.* New York: McGraw-Hill.

scène op for en subjektiv betydningsdannelse, der er værkets eget.[23] Herved og derfor bliver subjektivitet teatraliseret, dvs. æstetiseret i forhold til mise-en-scène.[24]

Som koncept er mise-en-scène det greb, der bearbejder følsomme informationer eller emotioner i metaforiske scenarier, der på én gang er performative og formidlende, altså både sceniske *og* fortællende (2002: 108-109, 111-112, 129-130). Herved trækker Bal på en forståelse af mise-en-scène, der overskrider instruktørens personlige fortolkning af en tekst (et passivt indhold) for i stedet at lægge vægt på den kunstneriske aktivitet i et(hvert?) værk, som producerer 'scenen', "the fictional realm" for værkets unikke udsigelse og meningspotentiale (2002: 97).[25]

Når mis-en-scène spiller en så central rolle i Bals konceptmetodik, så er det fordi hun mener, det forklarer, hvordan kunst, litteratur og kulturobjekter i dag opererer med fiktiv kontekst, som er ladet med subjektivitet og dramaturgiske virkemidler, bl.a. fordi kunstarterne påvirkes af billeder fra film og visuel kultur, som netop har tradition for at lade den fiktive setting med betydning af semiotisk art (2002: 97,99, 131-132). Eller sagt på en anden måde: Når spatialitet har fået en betydning i alle former for kulturproduktioner, så er det fordi disse kulturproduktioner mere end tidligere benytter den fiktive spatialitet som betydningsskabende dimension. Herved anlægger Bal et værkbegreb, der anerkender, at alle kulturobjekter er indlejret i en fælles kulturel virkelighed,

---

[23] Således citerer hun den britiske psykoanalytiker Christopher Bollas' kommentar til den mere traditionelle dramaturgiske definition af mise-en-scène som a) organiseringen af skuespillere, rekvisitter, og sceniske elementer i en teatralsk produktion, og b) omgivelserne eller den setting, hvorved noget sker: "I often find that although I am working on an idea without knowing exactly what it is I think, I am engaged in thinking an idea struggling to have me think it" (2002: 96/Bollas *The Shadow of the Object* 1987: 10). Bollas insisterer på, konkluderer hun, at det er egoet, ikke subjektet, der instruerer og iscenesætter drømmen, hvorved at egoet bliver subjektets "anden".

[24] I et centralt citat lyder det: "... we can now see, in a somewhat more literal sense, how and why the sleeper is both subject of the dreams – the dreamer as well as the subject-matter – and emphatically not the dreams' subject: not the narrator, its director, or its writer/painter," konstaterer hun (2002:130,131).

25 Bals brug af mis-en-scène er på flere punkter sammenlignelig med Caseys tre former for re-implacement, men hensigterne hos de to er forskellige og det samme er perspektivet: Casey er interesseret i at undersøge, hvordan steder bliver æstetisk transformerede, og vinklen er fænomenologisk-filosofisk med fokus på beskueren som omdrejningspunkt for den æstetiske transformation af et sted, mens Bal, som post-lingvistisk semiotiker, er interesseret i mise-en-scène som et transkulturelt begreb, der har kulturanalysen for øje. Når det alligevel giver mening at argumentere for, at Caseys re-implacement kan siges have fællestræk med Bal, så skyldes det hendes benævnelse af "fictional realm"; den æstetiske virkelighed, der er resultatet af værkets subjektivering af det æstetiske materiale gennem mise-en-scène. Her er Caseys begreb om 'genplacering' essentiel. Igennem sin organisering af komposition, farver, penselstrøg, lys og mørke, har kunstneren – mere eller mindre bevidst – bestemt, hvilken "position that he allows, indeed requires us to take" (ibid). Denne organisering af en beskuerposition i den æstetiske stedskonstruktion, orkestreret af kunstneren, har mise-en-scène'ske egenskaber. Det er den, der får os til at træde ind i værket "by making us feel part of a place that is situated", akkurat som den hos Bal åbner en subjektivitet op for en offentlig reception ved at tillade beskueren at træde ind i et "fictional realm" (Casey 2002:29, Bal 2002:97).

hvor billeder, figurer og æstetiske virkemidler flyder frit fra det ene fagområde til det andet, og endvidere, at de enkelte kunstformers tematiske og motiviske gestaltninger derfor har relation til en bredere kulturel offentligheds italesættelse af selvsamme. Denne pointe er vigtig at notere sig i forhold til Westphals idé om værkernes "common ground" og min overordnede tese om, at det er muligt at sammenligne forskellige værker om parcelhusforstaden til trods for deres mediespecifikke og udsigelsesmæssige forskellighed.

3.5. Spatialitet i nykomparativt perspektiv

Bal fastholder den mediespecifikke dimension i sin konceptbaserede metodik, men indskriver den i en treenighed mellem koncept-objekt-analyse. Fordi konceptet, i dette tilfælde mise-en-scène, er del af en ramme (framework), som farver dens værdi og dens måde at organisere et objekt på, er konceptet ligesom objektet afhængig af den analyse, der konstituerer den. I Bals terminologi forklares denne egenskab ved konceptet, at konceptet 'rejser' og indtager forskellige 'for-forståelser', afhængigt at hvilken kontekst, det optræder i. Hun siger:

> " ... concepts are not fixed. They travel – between disciplines, between individual scholars, between historical periods, and between geographically dispersed academic communities. Between disciplines, their meanings, reach and operational value, differ. These processes of differing need be assessed before, during and after each 'trip'." (2002:24).

Det betyder, at når kulturobjektet i triaden skiftes ud, f.eks. fra et billedkunstnerisk objekt til en installation, ja, så gør det noget ved konceptet såvel som ved analysen. Eller sagt på en anden måde: Inddragelsen af forskellige discipliner betyder ikke, at deres forskellighed ophæves eller nivelleres, men snarere at forskelligheden *inkorporeres* i konceptets anvendelse på det enkelte felt, altså i konceptets evne til at åbne/analysere inden for de rammer, der sættes af det enkelte kunstneriske objekt eller teoretiske felt. Det er derfor en forudsætning for analysernes gennemførelse, at konceptet hver gang genovervejes inden for den specifikke fagtradition og i forhold til det enkelte værk. Denne distinktion bliver yderligere skærpet i indeværende afhandling, hvor kunstværket anskues som punkt i et komplekst netværk af historiske, spatiale og kulturelle betydningslag, i dette tilfælde som æstetisk spatialitet i en radikaliseret trialektik.

I mit tilfælde, hvor installationskunst, en serie tegninger og to litterære værker skal analyseres, kræver det altså, at jeg læser værkerne inden for de mediespecifikke kunstformer, de nu er en del af, og anerkender at mis-en-scène tager sig væsensforskellig ud, afhængigt af hvilket objekt det appliceres på, og afhængigt af den teoretiske og analytiske rammesætning, de enkelte værker kalder på. Fordi Lars Bent Petersens *Verdensbillede* er en installation, og ikke en tegning eller en bog, giver det nogle analytiske perspektiver, som tager sig anderledes ud i forhold til Morten Scheldes tegninger, der igen adskiller sig fra de to litterære værker, som ligeledes er forskellige fra hinanden i forhold til genrer, abstraktionsniveau, stilleje. Uden at gå ind i de specifikke værkanalyser, kan man sige, at afhandlingen præsenterer tre forskellige fagspecifikke mis-en-scènes.

Installationskunst

Etymologisk henviser installationskunst til idéen om at anbringe noget på et sted, hvilket selvsagt afstedkommer overvejelser om relationen mellem objekter, materiale og kontekst. Installationskunst betyder, at værket altid må forstås i den specifikke spatiale kontekst, det er udstillet i, som når Casey taler om, at gulvet i udstillingsrummet gør det ud for "the surrogate of the land without" (2005:268). Dertil kommer, at installationskunst i modsætning til anden kunst ofte er organiseret i sammenhænge, der er tidsbegrænsede og ofte valgt med henblik på inddragelse af det valgte rum. Et andet aspekt af installationskunsten, som er værd at påpege, er installations rum, som ofte har en dobbeltfunktion: Dels fungerer det som værkets rum, dels beskueren rum, og det er ofte kendetegnet gennem fraværet af ramme eller "afstandsmarkør" (Ring: 2009: 42). Det vil sige, at beskueren kan gå ind i værket. Derfor spiller konteksten en vigtig rolle, da den er med til at definere, hvordan beskueren går til værket, med hvilke forudsætninger og med hvilke perceptoriske og receptive egenskaber, værket forstås i. I forhold til en re-implacement teori lægger det et langt større ansvar på beskueren og vedkommendes evne til at indgå i relationen med værket, idet symbiosen mellem de retningslinjer værket stiller, og som tilskynder vedkommende til at bevæge sin krop og sit blik i forskellige retninger, først realiseres, når og hvis beskueren er i stand til at følge værkets anvisninger. I den forstand falder genplacering sammen med den fysisk tilstedeværende beskuer, men er samtidig også prisgivet vedkommende. Derved indgår tid og sted som en betydningsbærende del af værket, og af samme

grund fremhæves installationskunst ofte som en af de kunstformer, der kraftigst og med størst succes udfordrer den moderne forestilling om kunstens autonomi (Gade 1994). Denne performative akt gør installationskunsten til en kunstform, hvor beskueren og objektet tilsammen danner den scene, der udgør selve værket. Kunsthistoriker Anne Ring Petersen er netop interesseret i den erkendelsesteoretiske praksis i forhold til særligt nyere installationskunst, og hun argumenterer for, at installationskunsten kan ses som en "værkkategoriel materialisering af det udvidede kunstbegreb og den beskueraktiverende receptionsæstetik" (2009:40), dvs. som et eksperimentarium for en ny kunstbevidsthed, hvor kontekst og beskuer har en langt større rolle i betydningskraften. Som jeg vil illustrere i min analyse af Lars Bent Petersen, er netop forholdet mellem beskuer, rum og værk særlig interessant i forhold til den re-implacement, dette værk iværksætter (se kap. 4).

Tegningen

Tegningen er traditionelt blevet betragtet som en underkategori af billedkunsten, og her er Caseys analyser af landskabsmaleriets evne til at generere spatialitet relevant. Tegningen opererer lige som maleriet i feltet det genkendelige og det ugenkendelige, mellem det naturalistiske og det abstrakte motiv, men fastholder re-implacement gennem farver, lys/skygge, malingens (eller blyantens) struktur og bevægelse over lærredet/papiret og en komposition, som alt sammen giver værket en performativ karakter. Her ophører værket med at være en repræsentation af et sted og bliver sit eget sted. Brugen af lys, eller i dette tilfælde med Morten Schelde, hvor lærredet spiller ind som en del af værkets re-implacement, er ligeledes essentielt for den æstetiske transformation af det reelle sted på grund af sin dobbeltfunktion, der "makes visible *things in a place*", og samtidig "creates *places for things*", som Caseys siger (2002:33).

Samtidig har tegningen også det tilfælles med billedkunsten, at den er resultatet af et udpræget "hand-work", som Casey siger (2005:254). Kunstneren har været fysisk tilstede på lærredet/det tomme papir med sin pen eller pensel og har efterladt et "bodily" indtryk, som ligeledes ikke kan adskilles fra den re-implacement-effekt, denne kunstform bibringer, og som indskriver kunstneren i værket på en anden måde end ved litterære produktioner, der ofte går igennem flere medier. Maleriet og tegningens genplacering af kunstneren med beskueren definerer det sted, hvorfra

værket anskues. Fra dette punkt træder værket ud af sin ramme, rækker ud mod os, hvorved beskueren og værkets spatialitet mødes i en symbiose af sanseindtryk. I modsætning til non-verbal kunst, som f.eks. installationskunst, er maleriet/tegningen ikke afhængigt af den fysiske kontekst, det perciperes i. Som en site-*u*specifik kunstform kan det i princippet generere den samme identiske re-implacement-effekt, uanset hvor og hvordan den beskues. Det er f.eks. det Casey praktiserer, når han i sine værker gengiver sine analyseobjekter i mindre, ofte farvemæssigt forringede reproduktioner, som så gør det ud for det reelle kunstværk. Her må man dog fra et fagspecifikt synspunkt indvende, at malingens struktur på det hvide lærred og dybden i malingen går tabt i reproduktionen, ligesom en reproduktion ofte skalerer motivet ned, beskærer det (f.eks. fjernes rammen ikke sjældent), hvilket har konsekvenser for genplaceringen og beskuerens perception af værket.

Inden for de sidste årtier har tegningen dog fået en mere selvstændig position i kunsthistorien, og betragtes i dag som en selvstændig kunstform på lige niveau med billedkunsten. Særligt nye tegnere arbejder med tegningen som et medie ”no longer defined only by terms of form, finish and execution”, som kunsthistoriker Laura Haptman observerer (2002:167). En anden kunsthistoriker, Emma Dexter, tilkendegiver ligeledes tegningens øgede indflydelse, men mener imidlertid, at tegningens underkendte position netop er med til at give denne kunstform den frie, løsslupne karakter, som er karakteristisk for tegningen i det nye millennium. Fordi den generelt har været “undervalued and undertheorized” og derfor ikke som maleriet været erklæret død og genopstået, er den heller ikke på samme måde tynget af offentlighedens teoretisering og kategorisering (2005:8). Derved repræsenterer tegningen en kunstform, som i princippet er mere fri og ukonventionel i form og indhold end andre genrer, også når det gælder formidlingen af en stedserfaring (Kold 2002). Som det vil fremgå af min analyse af Morten Scheldes serie af tegninger *Best of Children of Suburbia*, gælder det i særdeleshed her.

Litteraturen

Selv om Westphal tager sit geokritiske udgangspunkt i litteraturens steder, er en undersøgelse af litteraturen som en spatial performance kun i mindre grad udfoldet og har kun antydelsesvis karakter af at være noget, der kan betragtes som et casey’sk sted i sig selv, jf. hans vage idé om

re-presentation og litteraturens formidling af sanseperceptioner. Ikke desto mindre er litteraturens evne til at genere en performativitet et felt, som synes at vinde kraftigt frem på studiet af litteraturens steder og stedernes litteratur. Som allerede nævnt plæderer den tyske historiker og litterat Gumbrecht for en fænomenologisk læsning af bl.a. litteratur ud fra idéen om, at også litteratur præsenterer – ikke repræsenterer – en erfaret materialitet, som bringer verden frem i det litterære værk og "close to our skin" (2004: 106). Derfor vil det litterære værk, akkurat som virkelighedens verden, af og til byde på "moments of intensity", som dels knytter os til stedet, dels påvirker vores opfattelse af verden og os selv. Som Gumbrecht argumenterer for, vil en sådan læsning kunne supplere den mere traditionelle meningsfokuserede analyse med en kropsligt baseret betydningsdannelse, der er ækvivalent med det "bodily" aftryk, som kunstneren efterlader på lærredet eller tegningen, og som er naturligt indskrevet i installationskunstens fysiske og site-specifikke kunstform (2004). Idéen om litteraturens performativitet i forhold til den spatiale erfaring har desuden ført til en række genlæsninger af teoretikere og litteraturtænkere. F.eks. arbejder den danske migrantlitterat Sten Pultz Moslund med en idé om den topopoetiske læsning, som "not a reading for the plot", men en læsning efter stedserfaring, hvilket Moslund beskriver under betegnelsen "landscape", litteraturens evne til at genere sit eget sted gennem sproget, heraf kombinationen af 'language' og 'landscape' i ét (publikation *in press*, 2011). Moslund anskuer det litterære sted ud fra et performativt perspektiv, og betragter derfor det litterære sted som "the primary events of the story and any action experienced as being shaped, at least partially, by the event of the story" (2011: 2).[26]

Den performative litteraturkritik bygger på genlæsninger af en række teoretikere og sprogtænkere, som interesserer sig for sprogets evne til at generere en effekt, heriblandt Ricouer, Merleu-Ponty, Deleuze og i særdeleshed Heidegger. For Heidegger er litteraturen ligefrem den kunstform, der kan "kalde" væren frem i tingene og stederne. I stedet for at mediere verden gennem sproget, mener han, at særligt poetisk sprog kan navngive verden, og derved gøre nærværet af den præsent. Sproget "clears and illuminates and causes [...]", siger han, hvilket gør at " [t]ree and grass, eagle and bull, snake and cricket enter into their distinctive shapes" (1935:41). Dette navnekald gør, at vi, som også Moslund illustrerer, ikke blot oplever sproget som en mimisk kopi af verden eller en sand refleksion af objektet, men som en "triggering of the sensation of that object". Derfor kan et simpelt stednavn, f.eks. et bynavn eller en region, udløse

[26] Der trækkes flittigt på Moslunds idé om en topopoetisk læsning i dette afsnit.

en række "presence-effects", som farver vores forståelse af teksten. Det samme gælder for benævnelsen af dyr, fauna, vejrfænomener etc. Navnekald, som former læserens oplevelse af den fiktive virkelighed, og som knytter an til en litterær re-implacement. Den anden vej rundt vil teksten være påvirket af den synæstetiske erfaring, der knytter sig til et specifikt sted (Moslund 2011: 4,7-8). Moslunds artikel kan da også læses som et argument for, hvordan litteratur i lige så høj grad som "non-verbal kunst", jf. Lefebvre og Soja, producerer sanseligheder, som er med til at farve ikke blot læserens reception af værket, men værkets egen stedsbundethed gennem sproget.

Fælles for de forskellige kunstformers grundlæggende re-implacement-teknikker er et udtalt performativt niveau og beskuerens/læserens inddragelse på forskellig vis. Det er dog også her, re-implacement viser sin svaghed. Som Moslund ligeledes erkender, ligger der en begrænsning i den litterære læsning af stedserfaring i forhold til læserens fortrolighed med det sted, der præsenteres. For en læser, der ikke er bekendt med storbyer, f.eks. en mand, som måske aldrig har rejst, men hele sit liv opholdt sig i som landlige omgivelser, vil re-implacement-effekten i Paul Austers *New York Trilogi* forekomme anderledes og eksotisk, end hvis der var tale om en re-implacement af et velkendt område, som ligger indlejret i læserens kropsligt forankrede minder. På sin vis er her tale om læseren/beskuerens eget bagvedliggende fælleskulturelle perspektiv på den æstetiske spatialitet. Og den er, som Westphal betoner det, ikke fri for sin egen stereotypiske forståelse af verden (2011: 145).

3.5. Den æstetiske trialektik: En analysemodel mellem værkintern og værkekstern læsning

Som jeg beskrev i forrige kapitel, gælder det princip for Sojas – og andres – fortolkning af Lefebvre, at den spatiale trialektik dækker over tre modaliteter eller rum, som både kan bruges til at definere rummets ontologi og samtidig fungere som metodik til at organisere denne verden i et analytisk og forskningsøjemed (se kap. 2). I den forståelse er trialektikken en forklaringsmodel på, hvordan bevægelse, udvikling og her særligt konflikter kan begribes inden for et samlet system. Pointen med trialektikken er, at alle konflikter og modsætninger anskues relationelt inden for en internt holistisk rammesætning, der er spatialtieten. Derfor er det ikke muligt at forstå et enkelt element i dialektikken uden at forstå dets betydning som del i et større dynamisk spil (Soja 1996,

Merrifield 1993: 517-158).[27] Soja illustrerer denne grundliggende pointe hos Lefebvre gennem en grafisk præsentation af hans trialektik, som jeg har valgt at gengive i sin grundessens, se model 1, bilag 1 (Soja 1996:74). Her fremgår det, hvordan alle aspekter af trialektikken på en gang er konstituerende for spatialiteten som sådan, men også indtager deres eget selvstændige felt. Den centrifugale bevægelse, som er indskrevet i den cirkulære model og felternes spirale placering, er samtidig med til at underbygge det progressive element i Lefebvres teori ved at understrege, at en fiksering af spatialiteten er umulig, da spatialitet kun kan begribes i bevægelse, i sin vorden. Det er denne enkle, men illustrative model, jeg nu vil forsøge at transformere til en æstetiske trialektik på baggrund af Casey, Westphal og Bal. Således kan en æstetisk trialektik på baggrund af Caseys idé om re-implacement, genplacering og Westphals idé om kunstens fælleskulturelle erfaringsbetingelse give teoretisk ballast til en trialektik på kunstens vilkår alene, mens Bals tværæstetiske metodik vil fungere som det greb, der skal afsløre, hvordan de enkelte værker opererer med en mis-en-scène, der har et tredelt fundament.

1) **Det første rum:** Det perciperede rum er hos Lefebvre og Sojas fortolkning af ham perceptioner, sanseindtryk og omfatter synet, ørerne, lydene, smagen, taktiliteten etc. Det relaterer direkte til materialiteten af de elementer, der konstituerer rum, det der på det epistemologiske plan forstås som *spatial praktik*, herunder vaner, bevægelsesmønstre og samfundsmæssige karakteristika knyttet til rummet. I en æstetisk trialektik taler dette niveau til værkets polysensoriske dimension, som ifølge Westphal og Casey m.fl. konstruerer den fiktive setting, og som er grundlaget for værkets re-implacement, der af samme grund vil underbygge dette felt i min æstetiske version af en spatialitet. Her kommer værkets 'standing in for' til syne (Casey), her materialiserer det æstetiske sted sig selv, indtager det fornyede sted gennem værkets mise-en-scène og gør det ud for den reelle virkelighed. Uden dog at forbindelsen til dette sted helt kappes, jf. værkets dobbelthed mellem repræsentation og selvreferentialitet (Casey).

Akkurat som det gør sig gældende med Lefebvres perciperede rum, kan vi som læsere eller beskuere ikke trække informationer ud af dette niveau i værket, som ikke på forhånd er tilgængelige, jf. kravet om verificerbarhed (se kap. 2). Den æstetiske materialitet er i dette perspektiv det, værket tillader os at erfare. Det og ikke andet. Det betyder for det første, at en

[27] Her nedtoner jeg Sojas prioritering af det tredje rum som et overset, privilegeret omdrejningspunkt for metarefleksive analyser, og fastholder hans generelle indfaldsvinkel til Lefebvre, som den lyder i første del af værket *Thirdspace* (1996).

æstetisk trialektik ikke præsenterer andet end det reduktive udsnit af verden, som ligger i dens natur som æstetisk *fortolkning*. Vi har altså ikke, som i tilfældet med den reelle trialektik, "the open infinity of the phenomeological problematic" (jf. Fink) som genstand for vores undersøgende arbejde, jf. Lefebvres idé om spatial praksis, men et subjektivt udvalgt stykke verden, som nu optræder i sin fornyede æstetiske "anden magt". Her er den uendelige virkeligheds pluralisme allerede fortolket for os. På den anden side får vi i kunstværket et andet privilegeret indblik i det perciperede niveau og de informationer, der knytter sig til kunstværkets re-implacement af en allerede erfaret sanselig virkelighed (Rodaway). Dette niveau gør det ud for Lefebvres spatiale praksis.

2) **Det andet rum:** Det konciperede rum omhandler værkets implicitte fælleskulturelle erfaring, som styrer konstruktionen af det første rum, det perciperede, æstetiske sted, og bestemmer hvad og hvordan dette sted kan præsenteres. Mens det perciperede rum udelukkende handler om det, der præsenteres inden for værket, er det konciperede rum i en æstetisk spatialitet en dimension, der peger ud over værket og ud mod de fortællinger, diskurser og forestillinger, som gennemsyrer idéen om det sted, der skildres. Lefebvre-kritiker Christian Schmidt giver en fortolkning af forholdet mellem de to ud fra Lefebvres sprogteori, og beskriver det som et forhold mellem den syntagmatiske og den paradigmatiske dimension i sproget, jf. Roman Jacobsens sprogsystem, som Lefebvre var inspireret af (2008: 34-36).[28] Som Schmidt fortolker det, er det første rum det, der henviser til syntagmatisk artikulation, dvs. forskellige reelle artikulationer, mens det andet rum, det konciperede rum, udgør systemet af mulige sammensætninger, der alle peger på samme kategori. Det betyder – overført til en æstetisk trialektik – at forskellige værker godt kan præsentere forskellige udgaver af den samme verden, eller i mit tilfælde, forskellige versioner af parcelhusforstaden, og samtidig korrespondere med og pege på samme bagvedliggende fælleskulturelle stedserfaring, et identisk konciperet rum.

Den største forskel mellem en reel trialektik og en æstetisk trialektik er på dette niveau karakteren af de forestillinger, der kan bebo et værks konciperede rum. I den æstetiske trialektik vil den æstetiske spatialitet i princippet også kunne gennemsyres af et uendeligt antal fortællinger, der cirkulerer om et sted; dvs. andre værker, almene holdninger, videnskabelige eller religiøse overbevisninger, alle de idéer og forestillinger, som påvirker og strukturerer den tidstypiske

[28] Schmidt sammenligner her Lefebvres *Le Langage et la societé* (1966) med hans stedtrialetik i øvrigt.

fælleskulturelle forståelse af et sted, og som derfor overføres – bevidst eller ubevidst – til værket, hvorfor Westphals idé om den fælleskulturelle stedserfaring som bindeledet mellem virkelighedens og kunstens verden, giver dette felt en teoretisk fundering.

3) **Det tredje rum** er som Lefebvres levede rum, der hvor det konciperede rum og det perciperede rum får en *affekt* og derved vækkes til live. Når dette rum også omtales gennem sin performativitet, så er pga. af den levende og begærlige krop, som bebor dette rum, hvor den "overlays physical space, making symbolic use of its object", som Lefebvre siger, hvorved rummet 'taler' tilbage (1974/1991:43, se kap. 2). Overført til en æstetisk spatialitet er her tale om forskellen mellem det konstiuerende og det konstituerede, mellem det præsenterede fornyede sted og den effekt, hvorved det er konstiueret. Dette performative rum omhandler altså "the dialectic of perception and place", dvs. forholdet mellem præsentationen og effekten af de sansestilumi og perceptionserfaringer, et sådan bibringer (Casey 2003: 19). Når det performative rum har at gøre med *affekten* af værkets re-implacement, er det på det analytiske niveau, genplaceringen er interessant: Det sted, hvor beskueren/læseren møder værket, og hvor værkets latente polysensorisme vækkes til live gennem beskuerens empatiske indlevelse. Det sted, hvor værkets unikke fortolkning af et sted kommer til syne mellem de dogmer og diskurser, som allerede er indlejret i det konciperede rum/den fælleskulturelle erfaring, og som gennemsyrer måden det perciperede rum er konstrueret på. Genplacering har ligheder med litteraturens/kunstens point of view, bl.a. ved at definere det punkt, hvorfra forfatteren/kunstneren ønsker vi skal opleve værket, men genplacering har, i modsætning til den mere traditionelle forståelse af point of view, fokus på den spatiale dimension, stedets tilsynekomst og effekten af den på værkets mening (se tidligere diskussion i dette kapitel).

Det konciperede rum er ligeledes her, hvor Sojas oprør befinder sig, og her Westphal ser en mulighed for at arbejde med en stedserfaring, der modarbejder, står i opposition til eller overskrider frem for at bekræfte konventionelle stedserfaringer (2011: 71-78). Med det performative rum åbnes op for singulære stedserfaringer (genplaceringer), som kan gå på tværs af både det første og andet rum og tilbyde nye betydninger ud fra idéen om, at dette tredje rum – særligt i en æstetisk spatialitet – er et *in-between*: Dér hvor en konventionel stedidentitet eller stedserfaring opløses for at etablere sig på ny i en anden form, dvs. der hvor man fanger "human space in their movement, in their navicular essense." (2011:73, 145). Når jeg her slutteligt

fremhæver det tredje rum i min æstetiske trialektik, så er det ikke, fordi jeg favoriserer dette rum frem for de to andre, og derfor alligevel bekender mig til Sojas læsning af Lefebvre, men fordi Sojas, og delvis Westphals, definition på thirdspace illustrerer, hvordan dette rum læses i forhold til de to andre, bl.a. ved at betone transgressionen og tilblivelsen.

Sat op i min egen grafiske model fremgår det, hvor og hvordan den reelle trialektik og den æstetiske trialektik ligner og er forskellig fra hinanden, se model 2, bilag 2. Akkurat som i Sojas gengivelse af Lefebvres trialektik, har jeg i min egen model forsøgt at visualisere, hvordan de forskellige æstetiske rum forholder sig til hinanden, og hvordan de alle er med til at konstituere den æstetiske spatialitet. Det første rum peger på værkets perciperede niveau og har at gøre med værkets re-implacement. Her peges på værkets materielle-æstetiske niveau, både som et fornyet sted i repræsentationen, samtidig med at forbindelsen til det reelle sted (uanset om dette kan identificeres eller ej) bevares. Det andet rum i min grafiske model (2, bilag 2) omhandler den æstetiske spatialitets konciperede rum og de bagvedliggende idéer og forestillinger, der gennemsyrer værkets erfaring med sted. Det performative rum henviser til værkets affektive niveau i re-implacement-processen, og er betydningsskabende for værkets mening. Her er genplaceringens position i fokus, og værkets fortolkning af/opgør og/eller forhandling med de bagvedliggende idéer og det konstruerede æstetiske sted.

Den æstetiske trialektik vil samtidig fungere som et analysedesign til at arbejde struktureret med forskellige spatiale værker på tværs af de æstetiske faggrænser. Modellen udgør ikke som sådan det teoretiske ankerpunkt for mine analyser af parcelhusforstaden i kunst og litteratur, men en teoretisk abstraktion til at arbejde med forskellige forståelser af parcelhusforstaden inden for de enkelte værker, og i særdeleshed værkerne imellem. Således er det min hensigt, at trialektikken som analysedesign kan bruges til at danne sig et overblik over, dels de unikke måder de enkelte værker fortolker parcelhusforstaden på gennem deres singulære mis-en-scènes, som konstruerer værkernes egne trialektikker, der er mediespecifikke, dels sammenstillingen af de forskellige trialektiske erfaringer i en ”peaceful confrontation”, jf. Westphal. Interdisciplinariteten er her et kodeord. Jf. Sojas krav om at benytte flere indfaldsvinkler til en analyse af steder og Bals krav om konstant genovervejelse af konceptets ramme, kalder trialektikken på et uendeligt antal supplerende teorier og støttebegreber i sin søgen efter værkernes spatialitet. Således vil mine

analyser inkorporere forskellige supplerende steds- og værkteorier i analyserne af de enkelte værker. Modellen er derfor både tværæstetisk og -teoretisk.

De værkinterne analyser vil i overensstemmelse med Westphals tænkning danne baggrund for en værkekstern læsning. Her vil analysernes pointer sættes i relation til den æstetiske trialektik, og jeg vil overveje hvor og hvorledes de forskellige værker overlapper, modsætter og korresponderer med hinanden inden for den tredelte æstetiske spatialitet. Det er i denne ”peaceful confrontation” mellem værkerne i trialektikken, at Westphals ”arcitext” kommer til syne: Konstruktionen af en æstetisk epistemologi baseret på kunstens egen materialitet og evne til at forny referenten, i dette tilfælde den almene erfaring med den reelle parcelhusforstad (2011:130-131). Det er min tese, at den repræsentationernes arkitektur kan sige noget andet om parcelhusforstaden som sted end traditionel stedsvidenskab gør, alene fordi her er tale om kunst.

Analyserne, der her følger, vil altså i overensstemmelse med geokritikken og Bals idé om close-reading (Bal 2002, Westphal 2011) tage udgangspunkt i en værkintern undersøgelse. Her vil værkernes mediespecifikke form, unikke mise-en-scènes (Bal), stil og udsigelseskraft være i fokus (Westphal), hvorfor forskellig relevant steds- og kunst-/litteraturteori vil blive inddraget for at sikre, at værkernes subjektive stedserfaring bedst muligt kan komme til udtryk. Dernæst er det min hensigt, at de værkinterne analyser danner baggrund for en værkekstern læsning, sådan som Bal foreslår det med kulturanalysen og Westphal kræver det i geokritikken. Her er jeg interesseret i at sætte de forskellige singulære stedserfaringer, som jeg analyserede frem i de enkelte analyser, i relation, så overlap, forskelle, reaktioner og spatiale effekter manifesterer ” a peaceful confrontation”, som Westphal siger, og tilsammen danner den ”architext” eller repræsentationens arkitektur, som er resultatet af den værkeksterne læsning (2011:130). I denne komparationsproces vil den æstetiske trialektik, som har ligget latent bag de specifikke analyser, blive trukket frem i lyset. Den æstetiske trialektik vil som analysedesign hjælpe mig med at strukturere konfrontationen i 1) værkernes materialisering af et fiktivt forstadsunivers (det perciperede rum), 2) værkerne bagvedliggende idé om dette præsenterede sted (det konciperede rum), og 3) den unikke erfaring/effekt af de to (det performative rum). Således falder analyserne i to modi: Dels fire specifikke analyser med inddragelse af særegen teori og sekundærlitteratur, dels en komparationsanalyse, hvor værkernes subjektive stedserfaringer sættes i relation til den æstetiske trialektiks tre rumaspekter.

KAP4. LARS BENT PETERSEN: *VERDENSBILLEDE* (1992).

I Lars Bent Petersens installation *Verdensbillede* (1992) indgår to miniatureuniverser: Et klassisk parcelhuskvarter med små modelhuse, haver med træer og græs, parkerede familiebiler og små figurer tilsyneladende i færd med ganske tilforladelige hverdagsaktiviteter. Det andet miniatureunivers forestiller et mørkt storbylandskab med lejlighedskomplekser, brandtrapper, spiritusbutik, trashede biler, graffiti og figurer af anden etnisk herkomst end kaukasisk. De to universer er placeret på to stole, som igen er placeret på to hvide "usynlige" sokler, som man kender dem fra den klassiske skulpturopstilling. Således er stolene og de to universer hævet fra det mondæne hverdagsliv og op i en anden dimension, hvor de får status som kunstværker. Allerede her antydes det paradoks, som synes at kendetegne dette værk. For det, der hæves op i en beriget, åndelig atmosfære, er jo netop ikke et klassisk "skønt" kunstværk, men en rekvisit (stol) fra den hverdag, soklen samtidig har til hensigt at distancere sig fra. På samme vis er universerne på stolene ligeledes del af hverdagslivet, og, for parcelhusforstadens vedkommende, endda knudepunktet for hverdagsrutiner og dagligdagsvaner. Men også andre elementer rykker ved den klassiske skulpturopstilling. Eksempelvis er stolen med parcelhusuniverset på stolesædets forside iscenesat op ad udstillingsrummets ene væg og forhindrer derved beskueren i at gå rundt om værket. Selv om den anden stol indtager en mere klassisk skulpturel position i rummets midte, er dette miniatureunivers påklistret stolesædets underside, ikke overside.[1] Disse to "skulpturer" udgør Lars Bent Petersens (herefter LBP) *Verdensbillede*, der, som titlen illustrerer, refererer både til den eksisterende virkelighed som til repræsentationen af denne virkelighed, et verdens-billede. Som det fremgår af denne tentative beskrivelse, kan repræsentationen af verdenen ikke adskilles fra den kontekst, repræsentationen er placeret i, og som dikterer beskuerens adgang til værket, som den betydningsdannelse, værkets producerer. Se desuden reproduktion af LBP's installation, bilag 3.

[1] Her refereres til den placering, som installationerne har haft de fleste gange, de er blevet udstillet.

I analysen af *Verdensbillede* lægger jeg vægt på denne dobbelthed som en strukturerende *og* essentiel dimension værket, og en måde, hvorpå Edward Caseys distinktion mellem kunstværkets "standing for" og "standing in for" sættes i spil, men også kommenteres gennem værkets kontekst (2002). Det er min tese, at LBS bevidst leger med en dobbeltforståelse af parcelhusforstaden som sted og idé gennem en særlig brug af grænsedragning, og bevidst iscenesætter parcelhusforstaden i dette krydsfelt mellem sted og idé for at tvinge beskueren til at reflektere over sin egen rolle i konstitueringen af det system, der gennemsyrer parcelhusforstaden og vores billede af den. I dette tilfælde gennem værkets placering i rummet, som inviterer beskueren ind i et tredimensionelt billedlandskab, hvor beskuerens perception af værket bliver et billedskabende element.

Ud over den teori, som ligger i det analysedesign, dvs. trialektikken mellem det perciperede, det konciperede og det performative niveau i værkets stedskonstruktion, som jeg introducerede i forrige kapitel, og som ligger som en bagvedliggende abstraktion i denne og de tre øvrige analyser, vil jeg desuden drage nytte af den franske poststrukturalist Michel Foucaults begreb om 'heterotopia' fra artiklen "Des Escape Autres" (1967, overs. "Of Other Spaces", 1986). Foucaults begreb tilbyder i dette tilfælde en måde at arbejde med konkrete steder som billeder eller idéer på. Foucaults begreb udtømmer dog ikke LBP's værk til fulde, da det ikke gør det muligt at inddrage beskuerens rolle. Jeg har derfor valgt at supplere Foucaults begreb med dels teorier omkring forskellen mellem grænser og kanter (Leerberg og Fink) og dels med Caseys skelnen mellem `darstellung' og `vorstellung'(2002), som en måde at koble analysen og værkets heterotopiske dimension til en mere overordnet diskussion om parcelhusforstadens dobbeltrolle som sted og idé.

4.1. Mellem det konceptuelle og det materielle

LPB var del af en gruppe billedhuggere, der i 1980'erne og op igennem 1990'erne introducerede amerikansk installationskunst på den danske scene, og som genoplivede materialiteten i konceptkunsten.[2] Gruppen var inspireret af bl.a. Joseph Kosuth og Bruce Nauman og disses mere samfundskritiske og politiske tilgang til installationskunsten, bl.a. gennem en politiserede og

[2] Heriblandt Henrik Plenge Jacobsen (f. 1967).

engagerende beskuerinddragelse og en udforskning af kunsten som kunstform (Kosuth 1969, Ring 2009). Det eksperimenterende engagement kom hos LBP ligeledes til udtryk i kunsttidsskriftet *Åndsindustri* (1988-1991), som han i en mindre årrække var redaktør på, og i kunstnergruppen Co/lab, hvor det teoretiske og metodiske aspekt ved installationskunsten var i fokus (Holm 2002, Zenth 2009). *Verdensbillede* er en af LBP's tidligere installationer og på mange måder sigende for hans arbejde. Udgjort af blandede materialer, stole, modelhuse og miniaturefigurer 1:87, udstilles værket første gang i Frankrig i 1992[3], samme år LBP tager afgang fra Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedskole, og har siden været vist i forskellige sammenhænge[4], senest i den retrospektive soloudstilling "Drømme, løgne og andre arbejder" på Overgaden i 2010. Ikke usædvanligt er LBP's installationer formidlet i et ekspressivt formsprog, som ud over en stærk konceptuel dimension taler konkret til beskuerens sanser og perception. Både i de mindre, mere skulpturelle værker som *Verdensbillede* og i de større arkitektoniske og ofte site-specifikke installationer.

Som konceptuel skulptør arbejder LBP ligesom sine kollegaer ud fra idéen om, at det er konceptet eller idéen, der bærer et værk, hvorfor de mere formelle og håndværksmæssige aspekter af kunsten bliver sekundære. I dette kunstgreb ligger implicit en forestilling om, at nok er det kunstneren, der udklækker idéen, men i princippet kan alle genskabe samme værk ud fra kunstnerens instrukser. En sådan praksis beherskede den amerikanske konceptuelle kunstner Sole LeWitt til fulde, hvilket også fremgår af dette citat, hvor han inviterer publikum til at genopføre hans værker efter hans skriftlige instruktioner. Sole LeWitt siger:

> "I konceptkunsten er idéen eller konceptet værkets vigtigste aspekt. Når en kunstner benytter sig af en konceptuel kunstform, betyder det, at al planlægning og alle beslutninger er foretaget på forhånd og udførelsen er et mekanisk anliggende. Idéen bliver en maskine, der producerer kunsten." (1967/1992:834).

Når selve udformningen af et konceptuelt værk er uafhængigt af en særlig kunstnerisk kunstnerhånd, bliver den "maskinel" og reproducerbar i det uendelige, jf. Benjamin. Hermed

[3] "Germination 7", Europæisk ungdomsbiennale, Magasin, Grenoble, Frankrig 1992.
[4] "Germination 7", Kunstforeningen Gl. Strand i 1993, "Transhistorie", Kunstforeningen Gl. Strand i 1994 og "Dansk skulptur i 125 år", Horsens Kunstmuseum, 1996.

forstås, at konceptkunsten ligeledes kan ses som en kritik af kunsthistoriens ophøjelse af originalen.

Som senere forskning har påvist, er konceptkunsten dog mere kompleks end som så. Kunsthistoriker Anne Ring Petersen foreslår, at konceptkunsten kan ses som en forløber for den mere performative kunstform, hvor materialet spiller en mere signifikant rolle end den LeWitt her giver udtryk for. I denne proces forskydes repræsentationsspørgsmålet fra referentialiteten til receptionen, så at sige, fra en undersøgelse af, hvad værket *er,* til, hvordan det fremtræder *hos* beskueren. Her er kunstneren i mindre grad bundet af værket i sig selv og mere optaget af at "åbne værket for virkelighedens materiale", som Petersen formulerer det, og ser her en opblødning mellem kunstinstallationen og performanceteatret (2009:40). Det har, ifølge Petersen, flere konsekvenser for opfattelsen af installationen: Ud over at installationens materielle og stærkt semiotiske side (det som gør den til et materialiseret koncept) genererer den et rum eller miljø, som må inddrages som del af værket. Ofte er her tale om et sammenfald mellem beskuerens og værkets rum. Og for det tredje, at installationen ligeledes strækker sig over tid, i tilfældet med *Verdensbillede*, receptionens tid.[5] Herved omhandler – også konceptuelle – installationer, rum, tid og en (semiotisk, fysisk, rumlig) kontekst (2009).

For LBP's vedkommende spiller den semiotiske kontekst en vigtig rolle. Ikke usædvanligt vil man hos LBP finde referencer til kunsthistoriske værker og formudtryk, og ofte er den æstetiske materialisme i installation kombineret med en overbygning af kulturelle referencer og tegn. F.eks. er referencen til den rumænsk-franske billedhugger Constantin Brancusi i værket *Perfect Form* (2008, 2009) med til at give de forgyldte brystimplantater på træstubbe associationer til billedhuggerens næsten demonstrative æsteticering af organiske former og menneskedele, som ophøjer kroppen til et idealiseret kunstværk. Samtidig indskriver LBP bevidst sine værker i feltet mellem klassisk skulpturreception og installationens kontekstbetonede betydning. Det giver værkerne en dobbelthed, som på én gang forankrer dem i en konkret, materialistisk kontekst, og på dem anden side åbner dem op for en refleksiv, allegorisk dimension. Værkerne appellerer til beskueren gennem materialernes taktilitet, form og placering i rummet, som danner baggrund for én tilgang, mens værkerne ligeledes kan ses på et repræsentationskonstituerende – og

[5] Petersen opererer ud over receptionens tid med værkets tid (i de tilfælde er der tale om en undersøgelse af den kunstneriske proces) og den repræsenterede tid, som dækker over værkets iboende strukturering af tid, eksempelvis gennem brug af narrationer (2009: 46-47).

intertekstuelt – niveau, hvor værdier og fortællinger bliver genstand for kritisk refleksion. Det skaber tilsammen et fysisk og kulturelt rum omkring værket, som beskueren bliver del af, eller sagt således: Beskueren fuldfører værket ved at træde fysisk ind i det rum, som værket producerer, og som refererer til beskuerens perception og reception på forskellig vis (Petersen 2009).

Tematisk peger *Verdensbillede* frem mod en række værker, der undersøger betingelserne for vores forestilling om `sandhed': Hvad er på spil i de fortællinger, som en kultur eller et samfund benytter i deres iscenesættelse af en meningsfuld tilværelse? Hvordan konstrueres myterne om en civilisation, og hvad er det for nogle ideologier, der gennemsyrer vores tænkning, og så fremdeles. En interesse som senere i hans karriere får en mere markant politisk overbygning, eksempelvis ved at trække indvandrerdebatten og minoritetsfortællingerne ind i værkernes tematik. Her er særligt den samlede installation *Historical Landmarks: Basic Liberalism and Retropective Utopias* (2002) relevant.[6] Ud over et arkitektonisk parcelhusfragment med titlen "A room with a privileged view", som direkte relaterer til dette tidligere værk i hans karriere, først og fremmest gennem motivvalg, er *Historical Landmarks* som sådan en undersøgelse af "den arkitektoniske forms betydning for den politiske ideologi og omvendt" (Information 2002). Betragtet i et trialektisk perspektiv kan man hævde, at værket har til hensigt at påpege den rumlige *repræsentation*, der dominerer ethvert sted, og i nogle tilfælde særligt signifikante steder og rum.[7] Det undersøger LBP ligeledes i et andet projekt sammen med kollegaen Klaus Tjell Jakobsen, hvor et 1:1 parcelhus opfører i pap.[8] I dette tidligere værk er det dog parcelhusforstaden som strukturerende princip, der er genstand for en politisk samfundskritik. Men også her er idéen om stedets bagvedliggende ideologi et vigtigt omdrejningspunkt.

[6] Udstillet på Overgaden 2002, og igen 2009 på soloudstillingen "Lars Bent Petersen Drømme, løgne og andre arbejder", ligeledes Overgaden. Vægge, parketgulv og væg med foto 1:1.
[7] Ud over parcelhusfragmentet, som jeg vil vende tilbage til senere i analysen, består de tilhørende installationer af en fotoserie fra den amerikanske præsidents barndomshjem i Dixon, Illionis, og tre arkitektoniske, åbne kuber i minimalistisk farvevalg. Fotoserien er iscenesat, så den peger på det indbyggede paradoks i dette officielle mindesmærke, at det som historisk vidnesbyrd er en rekonstruktion af det originale hjem, hvorved det afslører et behov i vores kultur for at fastholde en illusion om en autentisk arkitektur som udtryk for en særlig historie eller værdi. De tre kuber repræsenterer ligesom fotoserien et andet "historisk landemærke" i den moderne vestlige selvbevidsthed, nemlig den funktionalistiske drøm om bo-maskinen, jf. den franske arkitekt og tænker Le Corbusiers begreb: Ideen om, at der kan udvikles en "grund-bolig", som opfylder de gængse behov for den almene menneskelige beboelse.
[8] "Generic Typehouse", 2x3x8 m i pap og lim, udført til udstillingen *NuHerOgALdrigMere*, Den Frie Udstillingsbygning, 2006.

4.2. Michel Foucault: ”heterotopia”.

Foucaults begreb om heterotopia omhandler særlige steders evne til at spejle dogmer og samfundsmæssige strukturer, hvorfor det er konstruktivt at se *Verdensbillede* som en form for heterotopisk repræsentation. Begrebet heterotopia stammer fra forelæsningen ”Des Espace Autres” (overs. ”Of Other Spaces”, 1986), som Foucault holdt for en gruppe arkitekter i 1967, men først i 1984 blev publiceret i det franske tidsskrift *Architecture Mouvement/Continuité*.[9] Selvom teksten ikke var tiltænkt publicering, og ikke indgår i hans officielle værkliste, så har den ikke desto mindre haft en signifikant betydning for den fornyede interesse for sted og rum, som har indfundet sig inden for de sidste 10-15 års humanvidenskab.[10] Bl.a. fordi Foucault her forudsiger spatialitetens betydning som opgør med den moderne epoke, der har haft fokus på temporalitet og den historiske dimension.[11]

Begrebet heterotopia er, som det fremgår af titlen på artiklen, de andre steder, der ligger imellem de virkelige, reelle steder og de utopiske, uvirkelige steder. Heterotopiske steder refererer til konkrete, lokaliserbare steder, som samtidig har noget andet over sig, som overskrider deres umiddelbare materialisme. Et heterotopisk sted er altså både materielt og ikke-materielt. Oftest bliver heterotopia forklaret ud fra Foucaults spejl-metaforik:

> ”The mirror is, after all, a utopia, since it is a placeless place. In the mirror I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of a shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent” (1986:26).

Pointen er, at stedets spejlbillede skal forstås som det konkrete heterotopiske sted; et konkret sted skabt ”in the very founding of society”, og som derfor spejler samfundet *uden* at være

[9] Samtidig med offentliggørelsen i det franske tidsskrift dukker teksten op ved en arkitekturudstilling i Berlin. Det sætter interessen i gang. I 1986 bliver teksten oversat til engelsk og publiceret som ”Of Other Spaces” under ”Text/Context” i *Diacritics,* foråret 1986, og i arkitekturtidsskriftet *Lotus* samme år.
[10] Det er ikke alle Foucault-kritikere, der derfor anerkender Des Espaces Autres som del af Foucaults ouevre. Den indgår da heller ikke i John Rajchmans *Michael Foucault* (1985) eller *The Foucault Reader* (ed. Paul Rabinow, 1984), akkurat som den er forbigået i tavshed af danske Dag Heedes gennemgang af forfatterskabet i *Det Tomme Menneske. Introduktion til Michel de Foucault* (2002). Til gengæld omtales den i et utal af senere stedsteorier, både hos Soja og i Warfs interdisciplinære gennemgang af teori, der leder op til *The Spatial Turn* (2010).
[11] Foucault siger: ”The great obsession of the nineteenth century was, as we know, history: with its themes of development and suspension, of crisis, and cycle, themes of the ever-accumulating past, with its great preponderance of dead men and the menacing glaciation of the world [...] The present epoch will perhaps be above all the epoch of spaces” (1986:22).

samfundet selv, men "a sort of counter-sites". Det uvirkelige, men virkelige sted, der toner frem i spejlfladen. Derfor, fortsætter Foucault, kan det heterotopiske sted med rette anskues som en "effectively enacted utopia in which the real sites, all other sites that can be found within the culture, are stimultaneously represented, contested, and inverted"; et fikspunkt, der peger på alle andre steder, uden at være disse (1986: 22-23).

Foucault nævner selv en række eksempler på heterotopiske steder (karnevalget, kirkegården, færgen, sindsygehospitalet m.fl.) og strukturerer dem i seks "principper". De mange eksempler bliver dog kun antydelsesvist - omend end slet ikke - uddybet eller analyseret i forhold til spejlmetaforikken. En mangel, der igen har været med til at underbygge den stedmoderlige behandling af artiklen i Foucault-receptionen. De fleste læsere er dog enige om, at den lange opremsning af heterotopiske steder kan inddeles to kategorier: 1) Krisesteder og 2) Afvigende steder. For den første kategori gælder det, at disse heterotopiske steder bruges i tilfælde af krisesituationer. Krisesteder er steder i periferien af samfundet, eller i sig selv en periferi inden for samfundet, som nogle mennesker bebor frivilligt eller under tvang. Det kan være forbudte eller hellige steder, børnehjem, militærskoler eller kirker (Tambuukao 2003, Sophia 2008). Krisestederne har at gøre med temporale afgrænsede faser, som ofte har en naturlig afslutning. Ofte er krisestederne kønsbestemte, som f.eks. de krisesteder i primitive samfund, hvor kvinder sendes hen under menstruationsperioden for derefter at vende tilbage og fortsætte i samfundet på lige fod med alle andre. De Afvigende, heterotopiske steder er derimod lukkede steder og tiltænkt anormale eller afvigende eksistenser, der skal isoleres fra samfundet. De kan være hospitalet, fængslet eller plejehjemmet, foreslår Foucault. Ofte har heteropiske steder deres egen tidszone. De kan være uden for tiden, som kirkegården eller feriestedet, anakronistiske som museet eller biblioteket, eller vender tiden på hovedet, som f.eks. karnevalet gør (1986: 24-25).

Som nævnt i kapital 2 spiller Foucaults begreb også en central rolle i Sojas stedteori, og gøres på flere væsentlige punkter direkte sammenlignelig med *thirdspace* i hans senmoderne fortolkning af Lefebvre (1996). Foucault har med sit begreb ganske rigtigt være med til at udvide stedsforståelsen i retning af en mere interdisciplinær forståelse, bl.a. ved at insistere på at se materialiteten som andet end blot en fysisk udformning, akkurat som han i hans forfatterskab i øvrigt læser magtforhold og disciplinering ind i det byggede miljø, som i samfundets materialitet. Men jeg er ikke, som Soja, i samme grad tilbøjelig til at sætte lighedstegn mellem de to,

heterotopia og thirdspace. I hvert fald ikke, hvis vi fastholder, som jeg gør i min kritik af Soja, at thirdspace er et selvstændigt aspekt af trialektikken, som har den kropslige erfaring og hverdagsfænomenolog i fokus, ikke syntesen mellem det tænkte og det perciperede alene (se kap. 2). I Foucaults tekst om det heterotopiske sted (og her fokuserer jeg kun på den alene, ellers er fortolkningen et andet) er det vanskeligt at argumentere for, at dette møde mellem materialitet og immaterialitet sker på det fænomenologiske plan, som det er tilfældet i Lefebvres tredje rum. Der er intet i teksten, der tyder på, at det heterotopiske sted undfanges eller forstås gennem appropriering eller gennem menneskelig omgang eller modstand. Snarere er her tale om et generisk, socio-kulturelt sted, hvor utopien og materialiteten sættes spejler det sociale samfund generelt. Holder vi os snævret til Foucaults korte artikel, så behøver brugen altså ikke nødvendigvis at være konkretiseret i individuelle handlinger og personlige appropriationer.[12] Det heterotopiske sted står mere som et generelt - ikke-subjektiviseret - spejl på samfundet. Samtidig - og det er måske den vigtigste pointe - så kan alle steder ifølge Soja anskues som thirdspaces (1996). Denne almene definition af stedets ontologi gør sig ikke gældende for det heterotopiske sted, der netop er karakteriseret ved, at det er "de andre steder": Steder der ikke alene har en fysisk fremtoning, men kan ses som gennemsyret af en generel, dominerende samfundsutopi.[13] Der er i en lefebvreansk terminologi tale om *hele* steder, ikke kun enkelte magtfulde bygninger, som Lefebvre selv foreslår, men større konkrete områder, som peger ud over sig selv og ind i det bagvedliggende kodeks, der tilhører det tænkte rum (se kap. 2).

Når heteropiske steder fungerer som spejl for den kultur, der ligeledes har produceret disse heterotopiske steder, så er det fordi, at den utopi, der er forudsætningen for disse steder, ofte fører til konstruktionen af "a space that is other, another real space, as perfect, as meticulous, as well arranged as ours is messy, ill constructed, and jumped" (1967/1982:22). Et tydeligt disciplineret og reguleret sted, i modsætning til steder, som opstår tilfældigt eller skabes over tid,

[12] Her vil nogle kritikere indvende, at teksten skal ses i forhold til Foucaults øvrige beskrivelser af et displinerende og regulerende samfund. Det vil sige, at heterotopia netop er de steder, hvor magten kommer til syne gennem modstand; altså hvor den sociale og kulturelle brug afslører, hvilke overordnede samfundsmæssige disciplineringer, der synes at være på spil i samfundet generelt, se f.eks. Ace Sophia (2008). Jeg har valgt at fastholde den snævre betydning af begrebet, sådan som det fremgår i Foucaults tekst, fordi jeg ikke mener, der ikke er belæg for andet end hvad gisninger og formodninger, måtte kunne uddrage. Der er f.eks. ikke belæg for at sige, at et heterotopisk sted ville være et oplagt sted for en modstand, selv om det ville være en naturligvis konklusion, hvis man læste det i forhold til hans forfatterskab i øvrigt.

[13] Doreen Massey forsøger dog ikke desto mindre netop at kritisere Foucault for præcist at definere, hvad der adskiller heteropia for andre, "almindelige" steder, i det hun hævder, at alle steder, er underlagt sociale, relationære bånd, uanset dens karakter (Massey 1999).

og derfor er synligt uplanlagte og usystematiske indrettede. Denne regulering eller disciplinering af et sted på baggrund af en dominerende utopi eller samfundsdominerende politik gør det heterotopiske sted særligt som ontologi i forhold til "almindelige" steder i verden. Her er med andre ord tale om en særegen klasse eller kategori af steder, ikke steder i al almindelighed. Min diskussion med Soja hænger derfor sammen med en mere generel diskussion af, hvorvidt ideen om heterotopia skal ses i sammenhold med Foucaults magtbegreb, sådan som det forstås i hans officielle forfatterskab, eller om begrebet heterotopia er så vagt defineret, at det kun kan betragtes suggestivt som anslag til noget, der kunne være blevet til en decideret stedteori i Foucaults ånd, jf. dens stigmatisering i Foucaultreceptionen. Når jeg i denne analyse har valgt at benytte den af kritikere anført som den mere snævre definition af heterotopia som et *konkret* sted, der i sin afvigelse eller krisekarakter spejler samfundet som sådan, så er det for at bibeholde et fokus på stedet som materialitet, hvad karnevalet, som bl.a. David Harvey (2000) bemærker, f.eks. ikke gør.[14]

4.3. *Verdensbillede*s heterotopiske træk

Det, der kendetegner et heterotopiske sted og som adskiller det fra alle almindelige steder, er, at det er synligt disciplineret og reguleret af den utopi, der styrer det (se forrige afsnit). Semiotisk betragtet er her tale om steder, der har indeksikale kvaliteter så at sige. I forhold til LBP's *Verdensbillede* kan man hævde, at begge miniaturelandskaber har indeksikale træk, dvs. repræsenterer en større virkelighed gennem en mindre, repræsentativ del, heraf indeksikaliteten. Den tanke ligger allerede i titlens ambition om at skildre *hele* verden i *ét* billede. Implicit forstået, at der i det skildrede verdensbillede er indkodet en form for system eller rationale, som gør det muligt at kodensere dets mangfoldighed, dets "open infinity of the phenomeological problematic", som Fink siger om fortolkningens mangel (1974: 52-53), i et komprimeret, formidlet billede, så dette system eller rationale træder frem i to miniatureuniverser. Hermed ikke være sagt, at begge universer har heterotopiens egenskab som spejl. Snarere er det *modsætningen* mellem de to bylandskaber, der får det ene univers, parcelhusforstaden, til at fremtræde heterotopisk: For det

[14] Det er sammenligningen med bl.a. karnevalet, der får geografiker David Harvey til at anklage Foucault for en anti-materialisme i hans begreb om heterotopia, og endvidere anfægte brugen af stedsmetaforer i beskrivelsen af forskellige former for senmodernitet. Fordi, argumenterer han, sådanne spatiale begreber, når det kommer til stykket, ikke evner at forbinde "the material circumstances of lived geography" (2000:544, se også Sophia 2008:4).

første fordi den indtager en langt mere officiel position end storbylandskabet, som ved første øjenkast er skjult under sin stols sæde. Placeret synligt på stolens sæde er parcelhusforstaden lagt frem til skue i en opstilling, der, til trods for at her er tale om en almindelig hverdagsstol, har associationer til den skulpturelle opstilling: Ophøjet og indrammet af stolen, der udelukkende fungerer som sokkel, og stolesædet som giver associationer til en klassisk billedramme. For det andet fordi dette miniatureunivers tydeligt er gennemsyret af et bagvedliggende system, der er fraværende i storbylandskabet, eller snarere, tydeligere fremstår gennemsyret af utopi, fordi det andet univers netop *ikke* er det. Det får parcelhusforstaden til, med Foucaults ord, at forekomme "as perfect, as meticulous, as well arranged", og derfor anderledes end mere almindelige, "rodede" ustrukturerede steder, som eksempelvis undersiden af den anden stol (1967/1982:22). En fortolkning, der svarer overens med forventningen om, at det, installationen præsenterer for beskueren, er et verdensbillede, jf. titlen, og noget, der altså har at gøre med "the founding of society", som Foucault siger (1986:22).

Parcelhusforstadsuniverset reproducerer da også ned til mindste detalje idéen om det emanciperede familieliv i forstaden, hvor materielle goder går hånd i hånd med familieværdier, kultiveret natur og fællesskab gennem få, let identificerbare rekvisitter. De små modelhuse, bilerne og figurerne, som parcelhusforstaden er stykket sammen af, er reproduktioner af genkendelige, eksisterende fænomener, som i forvejen forbindes med livet i parcelhusforstaden. Det er f.eks. muligt at identificere en SAAB og en Opel, ligesom husene er miniatureudgaver af virkelige huse, bl.a. et tysk Hansestad hus, et svensk parcelhus og et klassisk dansk typehus fra 1970'erne (se bilag 3). Der er hække, der adskiller den ene parcel fra den anden, velplejede haver, parkeringspladser og figurer i færd med at udføre aktiviteter, som typisk forbindes med en klassisk forestilling om livet i forstaden: En kvinde hænger vasketøj op i sin have, nogle vinker fra gaden, holder hinanden i hånden på vej fra A til B, fra skole og hjem, måske? Alt er ordnet, præsentabelt og umiddelbart harmonisk. Scenariet på stolens overside er i det perspektiv en materiel repræsentation af en tilsyneladende ikonisk hverdagsscene i et parcelhuskvarter, fastfrosset i øjeblikket for at gøre sig selv til genstand for beskuerens inkvisitoriske og omnipotente blik – og for det heterotopiske spejlbillede. Sammenstillingen af forskellige nationale modeller på enfamilieshuse (et svensk et tysk og et dansk)[15] er ligeledes med til at illustrere, at vi har at gøre

[15] Kunstneren oplyser selv, at de tre huse er erhvervet forskellige steder i Europa og er eksempler på nationale typehuse.

med et udtryk for parcelhusforstaden i bestemt form ental, frem for repræsentationen af en reelt eksisterende forstad. Og netop fordi her er tale om en *kondensering* af noget allerede genkendeligt, appellerer dette landskab også til den generelle og stereotypiske definition i den almene fælleskulturelle forståelse af parcelhusforstaden, hvis fællestræk vi trækker ud af film, tv, billeder og personlige erfaringer, og som i princippet siger noget om alle parcelhusforstæder, jf. Westphals beskrivelse af det stereotypiske (2011, se kap. 3). Og fordi dette billede allerede er del af en fælleskulturel fortælling, træder det heterotopiske – den immaterielle dimension i det materielle – så tydeligt frem. Som Westphal ligeledes hævder i sin definition af det stereotypiske, så vil en "monilithic conception of space" næsten altid hænge sammen med en "monilithic conception of ... its habitant" (2011:144-145), en generalisering over beboerens adfærd og type. Derfor vil vi også uundgåeligt fortolke figurerne ned i roller, der giver mening i præcis denne generalisering af et konkret topologisk sted: Kvinden med vasketøjet og det lille barn, som hænger ved hendes skørter, kommer automatisk til at inkarnere husmoderen, som har viet sit liv til familieprojektet og hjemmet (se detalje, bilag 3b). Også selvom hun lige så godt kunne være direktør i eget firma, barnløs, og i øvrigt på vej til udlandet med sin lesbiske kæreste, når hun nu er færdig med vasketøjet. Vi vil sandsynligvis også fortolke underrepræsentationen af maskuline figurer (på nær en enkelt kernefamilie er der kun kvinder og børn til stede) som et udtryk for, at det er midt på dagen og at forstadens fædre og ægtemænd er kørt til byen for at arbejde. Også selv om vi ikke kan afvise, at fraværet af mænd skyldes, at der på denne vej er en høj skilsmisserate, eller at kvinderne har valgt livet uden ægtefæller, eller måske er desperate singler, som forgæves forsøger at gøre mænd interesseret i dem. Fordi her er tale om en kondensering, vil vi foranlediges til at se figurerne af børn som udtryk for en glad, tryg barndom med kærlighed og mulighed for leg og udfoldelse, selv om de i princippet kan være kriminelle, adopterede eller udsat for incest. Men fordi den utopi, der knytter sig til forstaden, dominerer vores forståelse af dette sted, vil vi uvægerligt regulere vores fortolkning af disse figurer, så de passer ind i billedet af det idealiserede liv i parcelhusforstaden.[16]

[16] Kunstneren har selv reflekteret over dette forhold, og siger: "Særligt modeljernbaner er nærmest et perfekt fastfrossent fantasme af virkeligheden i alle dens daglige aspekter. I modelverdenen er vi alle fastfrosne stereotyper til evig tid. Husmoderen, der hænger vasketøj op i parcelhusets have. Punkeren, der vrænger af verden på byens torv. Den tyrkiske indvandrer med det billige jakkesæt og det store overskæg. Bygningsarbejderen med den stramme T-shirt og de store overarme på vej til arbejde." (Petersen 2009:2).

Over for denne ordnede, præcise og veltilrettelagte tilværelse på stolens forside, forekommer storbylandskabet, som det det er: en rodet og kaotisk underverden. Som repræsentation af en storby peger dette miniaturelandskab på både et historisk og et mytologisk aspekt ved forstaden. Historisk på den paradoksale relation, som forstaden har til byen: På den ene side er forstaden, som de fleste byhistorikere og forstadsforskere er enige om, en byplanmæssig og kulturel reaktion på storbyens fremkomst i modernitetens begyndelse og dens promiskuøse, amoralske livsstil, som ikke korresponderede med ideen om den moderne familie som en skrøbelig enhed af far, mor og børn, jf. Fishmans idé om borgerlig utopi (kap. 1) – hvorved forstaden identificerer sig selv som modsætningen til byen, byens udtryk, pluralistiske design, mangfoldige levevis og tvivlsomme moral. Men forstaden er samtidig en del af byens udvikling og dens forlængede arm i forhold til dens, i hvert fald i udgangspunktet, økonomiske, administrative og kulturelle afhængighed. I den forstand er byen, som jeg allerede har beskrevet, del af en moderne mytologisk relation, der med tiden er blevet udvidet med andre konnotationspar i tilknytning til moderne tænkning og kultur: Det maskuline og det feminine, eventyr og hverdag, det offentlige rum over for det private og så fremdeles (se afsnit om forstadens stigmatiser, kap. 1).

Den hærgede urbane bebyggelse, den beskidte gade med graffiti, spiritusforretningen, de store amerikaner biler – en af dem væltet – og en overrepræsentation af etnisk minoritet, skaber associationer til storbyens slum og civilisationens skjulte og fordækte verden. Som del af et verdensbillede er denne repræsentation lige så stiliseret som parcelhusforstaden, og derfor lige så nem at afkode i forhold til de billeder, der er indlejret i vores fælleskulturelle hukommelse om den stereotypiske storby, slum og fordommene om anden etnisk herkomst. Vi ved ikke, hvorfor en bil ligger væltet på gaden, men pga. af den fortælling bilen indgår i qua modsætning til den pæne parcelhusforstad, formoder vi, at her er tale om en ugerning, måske endda resultatet af en biljagt. Akkurat som vi formentlig vil fortolke de folk, der sidder i stole foran spiritusbutikken, ind i rollen som alkoholikere uden mål i livet, de store amerikanske biler som *low life* statussymboler og graffitien på væggen som udtryk for et kvarter, hvor ulydighed og lovløshed hersker, og hvor den almene fornemmelse af sikkerhed er sat ud af kraft.

Men modstillingen mellem de to har også en anden funktion, ud over den, der skal få parcelhusforstaden til at fremstå gennemsyret af ideologi. Når storbylandskabet er placeret *under* stolesædet, og ikke på sædet forside, fratages det samtidig en selvstændig identitet i det samlede

verdensbillede, idet stolens underside, i modsætning til oversiden, ikke har nogen funktion, og derfor kun eksisterer for at holde oversiden oppe. Herved bliver storbyuniverset med dens alkoholikere, kriminelle og dens mangel på orden (funktion), billedet på parcelhusforstadens gemte og fortrængte *andethed*. Her er installationens organisering af de to repræsenterede universer med til at underbygge repræsentationens essentielle modstilling.

For oversidens vedkommende er den gennemsyrede orden illustreret gennem den grafisk lige vej over stolesædet, de sirlige inddelte parceller og linjernes næsten matematiske nøjagtighed. Akkurat som alle figurer på oversiden er i færd med et gøremål, der er meningsfuldt i sig selv, og som er med til at opretholde det overordnede funktionelle system, der gennemsyrer dette univers, så synes undersiden at være præget af manglende struktur og formålsbestemthed. Flere figurer sidder formålsløst ned foran spiritusbutikken, andre glor tomt ud i luften, mens andre igen synes i færd med en ubestemmelig og derfor meningsløs beskæftigelse. Som værket foreslår, er denne karaktertegning tæt forbundet med underverdenens mangel på spatial disciplinering. Der er ingen hverken arkitektonisk gennemgående linjer, der kan systematisere rummet og regulere figurernes bevægelser eller give dem en retning, eller grænsedragninger og markeringer, som kan give de indfødte i dette mini-univers en fornemmelse af, hvornår noget stopper og noget andet begynder, eller i det mindste adskille et hér fra et dér. Manglen på orden giver plads til det ukontrollerede begær. Den formålsløse lidenskab, jf. spiritusbutikken, har rusmidler og forglemmelse som mål, de demonstrativt blærede amerikaner biler fungerer som statusmarkører end som funktionelle transportmidler, og de tidsfordrivende figurer uden mål eller anden retning end den, de nu er placeret i. Pointen med repræsentationen af den moderne verden i LBP's værk er, at parcelhusforstadens bagvedliggende design disciplinerer den sociale omgang begge steder. Forstadens strukturerede rumopdeling mellem det offentlige, semioffentlige og private rum, fortove med kantstene, som markerer, hvornår den ene aktivitet ophører, og hvornår den anden begynder, fordelingsvejen, som ikke blot udgør forstadens transportsåre ud og ind, men som i frøperspektiv synliggør den ideologi, der regulerer adfærden og de sociale relationer og identiteter. Herved bliver installationen en moderne fortælling om behovsudskydelse som en del af prisen for et funktionelt og organiseret samfund, jf. Adorno og Horkheimers fortolkning af Odysseus' møde med sirenerne. Pointen i denne fortælling er, at Odysseus i modsætning til sine arbejdsmænd binder sig selv til skibets mast og derved kontrollerer sit personlige begær til fordel for den større, og mere ædle sag, her specifikt den personlige frihed. Hans arbejdsmænd derimod

følger deres umiddelbare lyst, men må give slip på deres frihed, og sidste ende livet, som pris for en kortsigtet tilfredsstillelse (Adorno/Horkheimer 1944/1993:85-130). Som Adorno/Horkheimer argumenterer, så er det her, at selvkontrollen indtræder i vestlig civilisationshistorie, en selvkontrol, som senere med moderniteten instrumentaliseres gennem myndigheder og samfundsinstanser, dvs. selvkontrollen forskydes fra at ligge hos den enkelte til at ligge som en kontrolinstans hos myndighederne, der som konsekvens gør mennesket til objekter. I stedet for at føre til frihed, forlænger selvkontrollen blot ufriheden. Men det ligner frihed, som de konkluderer (1944/1993). I den modernitetskritiske tolkning, som Adorno/Horkheimer repræsenterer, bliver storbyen i LBP's installation også det, der peger tilbage på bagsiden af parcelhusforstadens ideologi om at skabe et civiliseret samfund bygget på netop et system af familieværdier, fællesskabsetik og lighedstanken, men også angsten for at begæret, lidenskaben og den udisciplinerede lyst skal bryde igennem den tynde facade, symboliseret af stolesædet, fordi den allerede ligger latent og lurer i parcelhusforstadens fortrængninger.

Det er ikke første gang, at forstaden læses gennem Foucaults begreb om heterotopia. Det har bl.a. den amerikanske medieforsker Robert Beuka gjort i allerede omtalte værk *SuburbiaNation* (2004), hvor han væbnet med Foucaults teori anskuer den homogene, repetitive amerikanske forstadsarkitektur i film og fiktioner gennem et "heterotopic 'mirror' to mainstream American culture" (2004:7). Beukas konklusion er, at fordi forstaden fra efterkrigstiden til i dag er blevet et så stort kulturelt og geografisk omsiggribende fænomen, er den kritik, der fra begyndelsen blev rettet mod forstaden, blevet en kritik, der kan siges at gælde for samfundet som sådan.[17] Samme tilgang kan siges at ligge immanent i LBP's *Verdensbillede* og har at gøre med vanskeligheden i at kategorisere parcelhusforstaden inden for de to heterotopiske kategorier: som et krisested eller et afvigende sted. I betragtning af, at parcelhusforstadens miniunivers er befolket af vinkende børn og voksne midt i livet, i et pænt, ordnet miljø med materielt og rumligt overskud, peges på et heterotopia, der er bærer af frivillighed frem for tvang, demokrati frem for hierarki, og orden i stedet for tilfældigt kaos, og det er nærliggende at antage, at vi har at gøre med et *Krisested:* Et selvstændigt sted inden for samfundet, som har sin egen logik og tidsrytme, og hvor de små

[17] F.eks. spiller xenofobien, særligt rettet mod den afroamerikanske del af befolkningen, inden for amerikansk kultur en vigtig rolle i forstadsrepræsentationerne fra efterkrigstiden, mens den omkring årtusindeskiftet afløses af en generel angst for tab af sikkerhed, siger Beuka, og henviser til fremkomsten af "gated communities" og new urbanism i form af oplevelsesforstaden uden for tid og rum, som f.eks. Disney-koncernens medarbejderforstad Celebration i Florida. Se bl.a. også Dolores Haydens analyse af Celebration i *Building Suburbia* (2003).

familier tager ud for at bygge rede, opfostre deres børn og restituere sig i trygge omgivelser, hvor fællesskabet er i højsæde. Men med den vigtige pointe in mente, der er værkets interessante vinkel på en ellers klassisk problematik, at det omgivende samfund – det parcelhusforstaden er et krisested for – er reduceret til en periferi, en løsrevet underverden. Krisestedet er blevet samfundet, mens samfundet er reduceret til en losseplads for alt det, der ikke hører hjemme i krisestedets system.

Således er det undersidens funktion og eksistensberettelse, at den understøtter forsiden, og derved udgør den nødvendige modpol for opretholdelsen af tilbagetrækningen. Hermed bliver LBP's parcelhusforstad, ligesom Beukas amerikanske forstad, til et spejl på en mainstream spatialitet, et spejl, der både reflekterer et idealiseret middelklasseliv; en form for borgerlig utopi, jf. Fishman, og "specific cultural anxieties about the very elements of society that threaten this image" (2004: 9), men også dens dystopi i form af den skjulte, men tilstedeværende underside. Herved forstået, at som heterotopisk værk bliver den utopiske og dystopiske fortolkning til to sider af samme sag, en dialektik, der konstant spejler hinanden. Et moderne spatialtet for orden og harmoni er ligeledes også et udtryk for angsten mod kaos og det ukontrollerede andet, der ligger som iboende angst i parcelhusforstadens orden og harmoni.

4.4. Kanten som repræsentationens ramme og installationens rum

Som allerede antydet, er installationens betydning ikke udtømt alene ved at se på miniatureuniverserne som repræsentationer af et samlet heterotopisk sted. Selve organiseringen af stolene på sokler, deres fysiske relation til hinanden i udstillingsrummet og det rum, beskueren indtræder i, har også betydning for installationen som et spatialt funderet værk. Her flytter jeg fokus fra repræsentationsniveauet til præsentationsniveauet, fra værkets semiotiske kontekst til installationens rum, den unikke mise-en-scéne.

For *Verdensbillede*, som omhandler repræsentationen af et sted og en verden, spiller repræsentationens "ramme" en ikke ubetydelig rolle, idet den peger på, hvor installationen sætter sin egen grænse mellem kontekst og tegn. Denne grænsedragning trækker i min optik på en dobbeltforståelse af rammesætningen, dels i forhold til det heterotopiske sted, dels kunsthistorisk.

Jeg skelner her, som andre, mellem grænser og kanter.[18] Eksempelvis arbejder byplanlægger Thomas Leerberg med distinktion mellem grænser og kanter og sammenligner kanten med den amerikanske forståelse af *frontier*, som refererer til den grænse, amerikanerne lagde mellem det land, de havde inddraget og civiliseret, og det utæmmede, vilde land, som de ikke havde kontrol over (Byplan 2-2000, p. 43-45). Kanten er både en fysisk grænse, men markerer også rammen omkring et selvstændigt område, "en tærskel", som illustrerer grænsen mellem det herinde, og det – udefinerbare, farlige – derude, dvs. "et fysisk værn (kant), mod noget ubestemt andet". Grænser, derimod, er normative og markerer grænser mellem f.eks. marker, parceller, rettigheder. Som Leerberg observerer, er dette mærke et udtryk for "en normativ grænse", som "signalerer, at man er del af en homogen gruppe – en enklave". Grænser bygger derfor på et gensidigt tillidsforhold: "Man sætter sin lid til at 'andre af samme slags' respekterer de normative grænser [...] og undlader at skabe hårde kanter mellem de enkelte boliger." (2002: 43-45). Distinktionen mellem grænser og kanter uddybes endvidere af Hans Fink (*Grænser*, antologi, 1992). Her følger han ordet 'kant' tilbage til det græske 'kanthos' og det latinske 'canthus', som i begge tilfælde betyder hjulring, det metalbånd som er spændt på et træhjul, og som markerer den "forstærkede del, hvor hjulets overflade støder mod jordens overflade" (1992: 13). Kant er i modsætning til grænser, opdeling og marker, det, der adskiller noget fra noget helt andet. Kant er tingens "herfra og ikke længere" (1992:13) og er ikke, som vi forbinder med ordet i dag, en markering med lige linjer eller skarpe kanter. I sin etymologiske oprindelse er kant, det der med en stærk markering adskiller det indre af hjulet fra det, der er uden for hjulet.[19]

Inden for LBP's installation har vi i første omgang at gøre med kanter. Her har den runde stolekant på sædet lighedstræk med Leerberg og Finks kant, og signalerer den grænsen mellem det, der inden for installationen forstås som tegn, og det, der inden for værket forstås som det

[18] Jeg referer i indeværende afsnit til en række tænkere som behandler grænser inden for forskellige teoretiske rammer, men vil for pædagogikkens skyld fastholde distinktionen mellem grænser og kanter. Når andre begreber præsenteres vil jeg derfor kategorisere dem under disse to.

[19] Grænser som opdeling og skel minder om Leerbergs parceller og er ifølge Fink forbundet med det nordiske ord for grænse, nemlig 'mark'. Som han redegør for, er 'mark' som grænsebetegnelse noget, der referer til et afhegnet jordareal, som har at gøre med ejendomsretten og med anmærkninger, der adskiller denne mark fra andre, beslægtede marker. Pointen er, at denne type grænser (Fink gennemgår en række beslægtede ord, der alle refererer til samme type grænser) markerer "grænsen for legitim besiddelse eller ejendom – ikke nødvendigvis for faktisk besiddelse eller beherskelse" og "definerer et frirum og et råderum for mig, ved at den indskrænker både mit og alle andres frirum og råderum" (1992: 21). Grænser som skel skal altså forstås som en normativ grænse, mens grænser som kant er faktiske, lukkede.

væsensforskellige andet, i dette tilfælde installationens rum, jf. Petersens distinktion. Stolekanten markerer parcelhusforstadens begyndelse og afslutning, og altså repræsentationens hertil og ikke længere. I min spatiale læsning er stolekanten derfor ligeledes ækvivalent med spejlets ramme i Foucaults teori om heterotopia. Som "tegn" på et samfund, der tilrettelægger sig ud af de problemer, det selv skaber, er parcelhusforstaden det spejl, hvor de bekymringer og forestillinger, der knytter sig til samfundet som sådan, kommer til syne. Underverdenen repræsenterer med andre ord det, der fortrænges, men også det, der materialiserer den angst, der allerede er indskrevet i parcelhusforstaden, og som truer med at ødelægge den spæde orden, der trods alt er heterotopiens.

Men stolekanten kan også fortolkes som en grænse, der kan overskrides og blive overskredet, og som ligeledes indgår i den kontekst, den er sat i. Det er samtidig her, at Caseys "stands for" også bliver til et "stands in for", sit eget fornyede sted i repræsentationen (2002: 17, se kap. 2). Referentialiteten er som allerede nævnt let at identificere. *Verdensbillede* peger på to fysiske virkeligheder gennem en bevægelse, som bygger på tydelige, genkendelige fænomener og scener i en traditionel *place of* re-implacement. jf. Caseys tre former for æstetisk transformation af det reelle sted (se kap. 3), hvoraf denne bygger på en let identificerbar forbindelse. Men pga. det heterotopiske element tilføjes den naturalistiske repræsentation en place-for-identitet, og bliver i stedet *billedet* på stedet, som det erfares som utopi og dystopi, jf. Foucault. Repræsentationen har altså både en materiel og en immateriel referentialitet. Min pointe er, at denne dobbeltkontrakt går igennem installationen som perciperet materielt objekt.

Placeret på en stol, som insisterer på at være en del af værket, fratager *Verdensbillede* beskueren illusionen om, at vi her har at gøre med et univers, som beskueren kan iagttage uden selv at blive en del af. Dette sammenfald mellem de repræsenterede steder og repræsentationens kontekst, så at sige, opnås gennem forskellige fremmedgørende effekter eller *verfremdung*steknikker, som aktiverer beskueren og føjer et refleksivt niveau til *receptionen tid*, jf. Petersens tredelte installationsgreb. *Verfremdung* som æstetisk greb henviser først og fremmest til den tyske dramatiker Bertolt Brecht, som i 1930'erne eksperimenterede med forskellige dramatiske virkemidler for at rykke med teateret som illusion. Han var bl.a. optaget af at dementere illusionen om kunstens mimesis, jf. Aristoteles' begreb om efterligning af virkeligheden og mimesis-diskussionen i øvrigt (se Jameson 1998, kap. 3). Her henvises specifikt til de træk i installationen,

som tvinger beskueren til at forholde sig kritisk og reflekterende til det, der skildres. Set gennem idéen om verfremdung, bliver det tydeligt, at installationens iscenesættelse af repræsentationen har en effekt på den måde, repræsentationens perciperes på. Hermed ikke være sagt, at jeg er interesseret i en realismediskussion. Men teorien om teatrets fremmedgørende effekter kan bruges til at belyse, hvordan værket opererer med en særlig form for repræsentationsteknik.

Når parcelhusforstadens univers er placeret på en stol med en klassisk, hvid sokkel under sig, så leges der bevidst med forventningen om det skønne kunstværk, som kan kontempleres gennem en cirkulær bevægelse omkring værket, som derfor ofte indtager en centrifugal position i rummet (Krauss 1977).[20] Når installationen så i dette tilfælde er placeret ind til væggen, så beskueren ikke kan bevæge sig frit rundt om det, men må tage til takke med et begrænset perspektiv – et forhold, der yderligere skærpes af stolens ryg, som ligeledes lukker sig om værket fra endnu en vinkel – så giver installationen ikke, hvad den lover. I dette forventningsbrud tvinges beskueren til at blive opmærksom på sin egen tilstedeværelse i rummet i form af den krop, som hindres en ubesværet gang omkring stolen. Det samme gør sig gældende for den anden stol, som til trods for dens centrale placering i udstillingsrummet, også driller den fordringsløse perception. Fordi selve motivet, heteropiens grimme spejlbillede, er påklistret stolens underside, frem for dens repræsentative og officielle overside, er den umiddelbart skjult for det konventionelle blik, og kommer først til syne, når beskueren er villig til selv at bryde ud af den konventionelle, passive beskuerrolle og aktivt ønsker et indblik i den skjulte underverden. Her er beskuerens bevidstgørelse fysisk indskrevet i den besværlige og uvante kropsposition, beskueren må indtage for at tage denne verden i skue. Invitationen til beskueren om at bøje sig ned og kigge ind under stolen og forblive her i denne uvante position, mens perceptionen står på, kræver med andre ord en viljesakt, som går ud over den vante, kontemplative kunstoplevelse: Motivet er på hovedet, delvist skjult af stolens underkant og stolens egen skygge, og man må formode, at selv den mest atletiske beskuer må finde tilgangen både udfordrende og anstrengende. Der er, for at forblive i Caseys retorik, i særdeleshed tale om, at LBP's værk "forces us", tvinger os til at indtage en i forvejen tilrettelagt position, hvorfra den æstetiske verden springer frem, jf. hans begreb om genplacering.

[20] I Rosalind Krauss værk *Passages of Moderne Sculpture* (1977) forsøger den amerikanske kunstteoretiker imidlertid at finde eksempler på, hvordan den moderne skulptur arbejder med at inddrage det konkrete udstillingsrum og den reelle tid (1977).

Den kropsligt besværlige re-implacement-proces tvinger altså beskueren til at blive bevidst om sig selv *som* beskuer og fratager beskueren muligheden for at fortabe selv i værkets repræsentationer. Tabet af den hindringsløse kontemplation hører dog nøje sammen med den tolkning, installationen gerne vil have os til at tage. Det er netop pga. af besværet og den refleksive viljesakt, at vi erkender forstadens heterotopi. At vi ser parcelhusforstaden som et forvrænget spejl, vi ser samfundet og vores egen rolle. Derfor er det heller ingen tilfældighed, at de to verdener i Lars Bent Petersens *Verdensbillede*, parcelhusforstaden og dens fortrængte underverden, er fysisk adskilte, ikke bare på samme stol, men placeret på to separate stole og på hver sin side af stolen. Oversiden er til stede qua sin funktion som stolesæde; den skal være der og har en berettigelse i et overordnet system, som kun kan fungere som system (som stol/samfund), hvis denne vigtige del er til stede og funktionsdygtig. Anderledes forholder det sig med bagsiden, som kun fungerer og har sin berettigelse som bagside til forsiden. Der foreslås en ikke bare kulturel adskillelse, men en konkret adskillelse i rum, som dog er knyttet sammen i denne dobbelte enhed af at være to sider af samme sag, afhængig af blikket, der ser. Men det er det blik, installationen gerne vil have os til at lægge. Hermed tvinges beskueren til at erkende en relation, som med tiden er blevet glemt. Dobbeltheden i værkets udsigelseskraft opnås via den (stole)kant, som både markerer kanten for repræsentation og grænsen ud i det rum, der giver repræsentationen en fortolkning mod det refleksive og samfundskritiske.

4.5. Repræsentationens *kropslighed*

Det er da også her at Lars Bent Petersens værk adskiller sig fra de værker, Beuka sætter som genstand for sin analyse af den amerikanske forstad som et heterotopisk sted. Mens Beuka benytter Foucaults begreb som *analysegreb*, synes Lars Bent Petersens *Verdensbillede* allerede at være heterotopisk i sin fremstillingsform, dvs. kritisk over for den måde parcelhusforstaden i forvejen tænkes som et heterotopisk spejl på, dvs. som billede på, hvordan Danmark er. Livet i den stereotypiske parcelhusforstad bliver billedet på, hvordan det går i samfundet generelt, hvordan vi har det som samfund og hvilke bekymringer, der optager os.

Endnu engang spiller konteksten ind i betydningsskabelsen: Det er ikke tilfældigt, at alle elementer i installationen er skalafaste. Soklen, et klassisk greb til at løfte installationen fra

jordhøjde, er ligesom hverdagsstolene med til at reproducere en praksis på baggrund af tradition, "sådan er det" eller "sådan fungerer det". Stolene til installationen er valgt med henblik på at repræsentere variationen af stole i videst muligt forstand, og er med deres anonymitet mere et symbol på en stol end et udtryk for en særlig udgave af kategorien "stol". Denne idé går igen i miniatureruniversernes rekvisitter og elementer, som er kommet fra hobbyindustriens modeljernbaner, haver, huse og landskab. Disse elementer er ikke blot skalafaste ud fra standardiserede mål, men peger på de mekanismer, som – ofte i fravær af offentlighedens blik – skaber transnationale konventioner om størrelse og mobilitet, men ligeledes reproducerer roller og narrative forløb gennem standardiseringsmekanismen: Hvordan ser et standardhus ud, en standardhave? Og hvordan eksemplificerer man den europæiske familie, dens boligform og den gennemsnitlige by? Disse elementer og rekvisitter til miniatureuniverser holdes i atter i hævd gennem reproduktive aktiviteter – enten gennem den toginteresseredes hobby eller barnets leg med rekvisitter og roller fra de voksnes karikerede hverdag.[21] I begge tilfælde indgår beskueren selv i rollen som togentusiast/barn, når han eller hun læner sig ned over det lille forstadsunivers eller bøjer ned for at tage bestik af tilværelsens bagside og, ud fra det præsenterede, selv igangsætte fortællinger og narrative forløb, som vækker det stiliserede univers til live. Pointen er, at værket ikke selv kan reproducere fortællingen om parcelhusforstaden, medmindre beskueren selv genkender den *som* en stereotypisk fortælling og selv pirres til at lege med på de antydninger af forskellige scenarier og narrationer, som værket stiller til rådighed. Men i samme bevægelse vækkes repræsentationen til live, den ophører med at være en repræsentation og bliver et eksempel på, hvordan parcelhusforstadens bagvedliggende system holdes i live. Det er her, installationen viser sin styrke som kritisk værk.

Således peger stolene og soklerne på de skalafaste og fikserede modeller, som udgør miniaturelandskaberne, og som i størrelsesforholetd 1:87 peger tilbage på os, beskuerne, som en del af skabelsen selv. Set fra oven, i fugleperspektiv og med undersiden som dialektisk modsætning, blotlægger dette heterotopiske landskab det system, der ligger iboende i forstaden. Men det viser også, at et sådant system ikke alene ligger i disciplineringen af et fysisk rum, men i lige så høj grad mellem menneskene og rummet, dvs. i understøttende fortællinger og erfaringer, i socialitetens re-producerende instans, jf. Lefebvres spatiale dialektik om, at mennesker producerer

[21] "Modelfigurer og huse" er, som kunstneren siger," et helt fantastisk spejl af verden og virkeligheden. Legetøj er altid fascinerende som eksempler på, hvordan vi gennem legetøjets modelverden producerer nye ideologiske voksne i vores eget spejlbillede" (2009:2).

rum, og rum producerer mennesker, som så re-producerer rummet og så fremdeles. Herved sætter *Verdensbillede* fokus på *billedet* af parcelhusforstaden som en social-spatial konstruktion og peger i samme ombæring på, hvordan spatialitetens repræsentation(er) forbindes med det fysiske rum og det levede liv, og hvordan det levede liv og det fysiske rum altid allerede er indlejret i repræsentationen. En sådan tolkning af LBP's *Verdensbillede* bryder med den klassiske opfattelse af verden som et subjektivt manipuleret mentalt billede, jf. den tyske filosof Emmanuel Kants tese om verden som repræsentation (verdens tilsynekomst som Erscheinung). For at uddybe denne pointe er det hensigtsmæssigt at introducere den polemik, der i videnskabskredse verserer omkring præcis dette verdenssyn hos Kant, hvis vi inddrager Caseys særlige referentialitetsteori omkring kunstens evne til at repræsentere. Om erfaring og virkelighed siger Kant:

> "Space is itself nothing but mere representation, and therefore nothing in it can count as real save only what is represented in it" (Kant 1781/1965: A34, ligeledes citeret i Casey 2002:233).[22]

På baggrund heraf argumenterer Casey for, hvordan sådan en erkendelsesteoretisk forståelse essentielt dækker over en repræsentationsform, som kan føres tilbage til menneskets intellektuelle overlegenhed og, endvidere, menneskets som 'repræsentationernes repræsenter' (2002: 233-237). Hvis, lyder argumentet, vi formelt er udelukket fra at erfare eller kende objektet (verden) i sig selv (Kants "Ding an Sich"), men kun objektet som det fremtræder i en repræsentation for os (altså "Ding für Sich", dvs. som "Erscheinung"), så er det punkt, hvor verden kommer til syne i bevidstheden og som repræsentationer (ibid). Når verden så, ifølge Kant, alligevel er stabil og nogenlunde erfares identisk fra den ene bevidsthed til den anden, så skyldes det fornuftens konstans. Gennem menneskets medfødte fornuft sikrer bevidstheden, at det der kommer til syne i forvejen er præ-struktureret gennem forskellige forstandskategorier *a priori*, som korresponderer med den utilnærmelige verden *i sig selv*. Problemet med den tolkning, konkluderer Casey, bl.a. på baggrund af Heidegger, Gadamer og Husserl, er, at en sådan erkendelsesfilosofi betyder, at verden bliver én stor repræsentation (Heideggers "Weltbilt"), og i yderste konsekvens overtager repræsentationen den materielle-konkrete verden (2002:279). Verden bliver fiktion, som også Westphal siger (2011). Kan erfaringen forestilles, kan den i princippet gøres sand, så at sige.

[22] Jeg har valgt i mit referat af Caseys fortolkning af Kant at inddrage enkelte originale begreber fra den tyske filosofs terminologi, særligt hans skelnen mellem Ding An Sich og Ding Für Sich, og begrebet Erscheinung, som er den måde objekter fremtræder for os på, dvs. stiller sig frem som repræsentationer (2002:229-243).

Casey argumenterer da også for, hvordan denne erkendelsesteoretiske forståelse bygger på en verdensforståelse ud fra det tyske ord *vorstellung*:

> "To represent as *vorstellung* [...] implies an active 'setting-before' that results in positing objects "as standing over against us" and that encourages our exploitation of these objects as merely there for our use" (2002:247).

Er verden som *vorstellung* "for our use" alene, så indebærer denne "setting before" os selv konstruktionen af et mentalt rum, siger Casey, og i yderste konsekvens, en misplacering af den virkelige verden:

> "...we are ineluctably encased in our own mind-set of representations, which refer only to each other and to the Inner Eye that surveys them from within a purely mental space" (ibid).

Over for den filosofiske grundtanke, som ud over Kant genfindes hos Descartes, Locke, Berkeley og Hume, advokerer de moderne fænomenologer for en repræsentationsform, der henter sin betydning fra det tyske ord *darstellung*: "to set there" med betoning af den ostensive bevægelse 'der' (2002.247). *Darstellung* er da også snarere en præsentation af noget, som tillader en "nonexplotative relation" til noget andet end sig selv. Dette andet er verden, den fysiske og materielle verden, som præsenterer sig selv for os gennem repræsentationen, ikke kun som repræsentation, stedfæster Casey, og giver hermed et nyt argument for idéen om re-implacement som værkets performative dimension af sted.

For indeværende analyses vedkommende viser forskellen mellem *vorstellung* og *darstellung*, hvordan det heterotopiske sted, i dette tilfælde parcelhusforstaden, ikke blot er en repræsentation men en forhandling mellem stedet, beskueren og den bagvedliggende ideologi. Herved er parcelhusforstaden ikke kun "sat foran os" (vorstelling), men sat dér foran os (darstellung) for at vi i denne ostentive re-implacement også skal blive bevidste om vores egen placering i og konstituerende betydning for den fælleskulturelle fortælling, der knytter sig til dette sted. Som en *darstellung* frem for en *vorstellung* disciplinerer det heterotopiske sted os som beskuere, selvom vi reelt set kun har at gøre med en repræsentation af den. Men fordi den præsenterer sig for os, reagerer vi på den, og i disse reaktionsmønstre kommer stedets bagvedliggende ideologi til syne,

samtidig med at den bevidstgør for os, hvordan vi selv er med til at producere og re-producere den ideologi, der gennemsyrer det repræsenterede sted.

Hermed illustrerer LBP's installation, hvordan repræsentationer af steder ikke er noget, der hænger oven over vores hoveder i form af et værk på væggen, eller et mentalt billede på vores nethinde, men er et aspekt af det levede liv, der kun forstås, når repræsentationen sættes i relationen til allerede erfarede erfaringer, som er "environmental" og kropslige, jf. Casey, og som samtidig – og derfor – er konstituerende *for* repræsentationen. Darstellung er her det ambivalente "midterland" mellem repræsentationens indre punkt og den perciperede verdens ydre domæne; en "sætten verden for os", hvor vi – som beskuere – paradoksalt også finder vores sted midt i repræsentationen og midt i den verden, repræsentationer præsenterer for os (Casey 2002: 249).[23] Det er denne genplacering i repræsentationen, der giver *Verdensbillede* en samfundskritisk dimension, og som flytter fokus fra parcelhusforstaden som "dem" til parcelhusforstaden som "os".

Dette selvreferentielle niveau i *Verdensbillede* forstærkes yderligere, hvis vi sætter installationen i relation til et værk senere i LBP's kunstneriske produktion, som på sin vis kommenterer på dette tidligere forstadskritiske værk. Nemlig parcelhusværket "A room with a privileged view" fra *Historical Landmarks: Basic Liberalism and Retropective Utopias* (2002, se bilag 4). Her udstiller kunstneren et hjørne af et parcelhus med indre parketgulv, vindue og et fotografi af en muslimsk kvinde i et interiør placeret på en væg uden for huset. Væggen er placeret således, at beskueren tydeligt kan se, at væggen ikke er en del af parcelhusets konstruktion, men et udefrakommende element. Ikke desto mindre er væggen placeret, så fotografiet af indvandrerkvinden ser ud, som om det hænger i parcelhuset indre, når man træder helt ind i værket og kigger ud af vinduet. Pointen er, at indvandrerkvinden netop både er indenfor og udenfor. Hun er uden for parcelhuset i den forstand, at hun ikke er indkodet i ideal repræsentation, og derfor peger hun på det, der eksluderes. I det aspekt tegner hun et xenofobisk træk i parcelhuset: Prisen for homogenitet og fællesskab implicerer en iboende angst for det heterogenitet og det anderledes. Men den tørklædeklædte indvandrerkvinde er også inde i parcelhuset i form af et fotografi på væggen. Hun bebor altså allerede repræsentationen, selvom hun også står i kontrast til den. Pointen er, at beskueren ikke kan se denne sammenhæng, før hun selv står i repræsentationen, eller, for at

[23] Casey siger: "…we place the ingredients of a landscape … occupying an ambiguous location between the inner domain of the representation and the outer world of perception" (ibid). Se ligeledes kap. 3 i indeværende afhandling for en gennemgang af Caseys idé om kunsten som et heideggeansk "land i midten".

blive i metaforen, bliver bevidst om, at hun også bebor repræsentationen af parcelhuset med sin krop og (selvkritiske) bevidsthed. På den måde illustrerer *Verdensbillede*, hvordan også repræsentationer af verden er noget, der ikke blot henviser til en billedverden, men først viser sin magt og betydning, når det sættes i relation til verdens fysiske organisering og menneskets krop i denne verden.

Denne samtidige involvering og kritiske aktivering af beskueren gør værket til et eksempel på en re-implacement, der har til hensigt at gøre beskueren bevidst om sammenhængen mellem et samfunds idealer, fysiske arkitektur og socialiseringsprocesser gennem beskuerens refleksive engagement. Således er *Verdensbillede* med den skalafaste fiksering af hverdagsstolene, de konventionelle sokler og miniaturelandskaberne med til at illustrere, hvordan samfundet – og os, beskuerne – både producerer og re-producerer idealet om "det konventionelle parcelhusforstadsliv". Med det indbyggede tvist, som gør LBP's installation til et yderst performativt repræsentationskritisk værk. I denne installation er det kun beskueren (eller dem, der bebor det levende rum, for at fastholde forbindelsen til Lefebvre), der kan få den ideologi, der gennemsyrer parcelhusforstaden, til at kollapse og bryde sammen: Skal solen nogensinde gå ned over den idealiserede parcelhusforstad, så bliver det i form af den røv, der egentlig er tiltænkt stolen.

KAP 5. HELLE HELLE: *HUS OG HJEM* (1999).

Helle Helles prosaroman *Hus & Hjem* (1999) er velopdyrket i dansk litteratur- og receptionshistorie og er, ud over at være forfatterens gennembrudsroman, også anført som et af hovedværkerne inden for, hvad der defineres som dansk *minimalrealisme* (Hansen 2002, Knudsen 2002 m.fl.). Romanen handler om den 30-årige Anne, som flytter tilbage til den fødeby, hun som ung brutalt løsrives fra, da hun mister sine forældre og flytter over til sin moster i København. Romanen tematiserer i dobbelt forstand et hjemskabelsesprojekt, som rækker dels bagud i tid, mod et traume og en sorg, som viser sig ubearbejdet, dels fremad mod det hjem, som huset skal ende med at blive. Vi følger Anne over en seks måneders periode, fra foråret, hvor hun ankommer med sine flyttekasser, over sommeren og frem til september, hvor hun og hendes kæreste Anders er kommet på plads. Som titlen antyder, er overgangen fra hus til hjem ikke noget, der sker let. Flyttekasserne forbliver uudpakkede, møblerne kommer ikke på plads, havebænken ruster og selv et forsøg på at få malet Anders' kontor efterlader et værelse med maling på gulvet og tydelige helligdage. Hun synes splittet mellem sine to barndomsveninder. På den ene side identificerer hun sig med barndomsveninden Anita, som har mand, barn, parcelhus og hund, og som tilsyneladende lever det perfekte liv og kun kærligt brokker sig over forpligtelserne. På den anden side synes hun alligevel at have mere tilfælles med Charlotte, singleveninden, som synes, byen er en soveby og som gerne vil ud og demonstrere sin frihed, men mangler mod. På det narrative plan begynder problemerne for alvor, da Anne møder naboen, den unge, ugifte præst Jens, som vækker hendes opmærksomhed. Da Anders endelig også flytter ind i huset, er Anne tavst og indestængt forelsket i Jens. Men hun er fast besluttet på at realisere drømmen om et hjem, og forfølger derfor ikke sin lidenskab. Romanen slutter, da Anne uden store artikulationer beslutter sig for at blive gravid med Anders og i en symbolsk scene med veninden Anita tager afsked med både Anitas far og sine egne forældre på kirkegården (1999: 207-219).

Den tilsyneladende banale hjemkomst/hjemskabelsesfortælling er konstrueret gennem en ganske genkendelig ramme: En havneby med betoning af det landsbyagtige, centreret omkring Annes hus, et gammelt hus "med sjæl". Herfra introduceres en række identificerbare topografiske punkter: kirken og præsteboligen, huset hvor det ældre ægtepar bor, Anitas hus i et nyere

parcelhuskvarter, blomsterbutikken hvor Charlotte arbejder, byen med dens butikker og endelig, men ganske væsentligt for romanens udsigelse, en række "flugtlinjer" ud til naturområder, hav og menneske- og boligtomme områder. Til trods for at romanens titel tydeligt henviser til et naturalistisk sted, som i særdeleshed spiller aktivt ind i karaktertegningen og handlingen (alene socialiseringsaspektet både for Anne og for hendes kæreste Anders anskueliggør, at vi har at gøre med et fysisk miljø, der har sociale konsekvenser), er dette træk ved romanen i større og mindre grad blevet ignoreret. Romanen er hverken blevet solgt, læst eller fortolket som eksempel på litteratur om og fra forstaden, jf. den amerikanske litterat Cathrine Jurcas definition af en forstadslitteratur (2004, kap.1). Ikke fordi huset og romanens topologi helt er blevet ignoreret,[130] men det er ikke som sådan blevet inddraget i en analyse af dens formelle opbygning og fortælleteknik, selvom romanen af flere nævnes som en af forfatterens udkantsfortællinger.[131] Snarere har udkanten, som det lyder i receptionen, fungeret som tematisk kulisse for hverdagen, udkantsfigurer eller almenmenneskelige konklifter. Jeg ønsker derfor med denne analyse at tage fat i det yderst tilgængelige topografiske materiale i *Hus og Hjem,* som allerede på titelplan afslører, at fortællingen har et topografisk omdrejningspunkt, som, ud over dens direkte relevans for hjemskabelsen, måske kan sige os noget om erfaringen med enfamiliehuset og forstaden i en trialektisk stedforståelse med henvisning til mit analysedesign mellem det perciperede, det konciperede og det performative rum i værket. Bl.a. ved at stille romanen følgende spørgsmål: Hvad for en stedserfaring etablerer romanen, hvis vi insisterer på, at her er tale om et stykke parcelhusforstadslitteratur, dvs. litteratur, der er særligt interesseret i enfamiliehuset og den kontekst, det er placeret i? Min tese er, at romanens topo-fænomenologiske dimension tilbyder en anden indfaldsvinkel til parcelhusforstaden som stedserfaring, først og fremmest gennem en negation af forstadens kulturelle overdeterminering, jf. Beuka, sekundært ved at illustrere at parcelhusforstaden må forstås som et fleksibelt og flydende fænomen. For at underbygge en sådan læsning sætter jeg fokus på romanens topo-fænomenologiske niveau og effekten af dette

[130] Her må jeg dog bemærke, at Britta Timm Knudsen anlægger et tematisk rumligt perspektiv på 90'erne kortprosa, bl.a. Helle Helles *Hus & Hjem*, og plæderer for, hvordan traumebearbejdning artikuleres gennem genskabelsen af den fysisk kontekst, traumet har fundet sted i. Alligevel siger hun om Helle Helles roman, at den ikke er "realistisk i en hverdags- og kulturkontekstuel forstand", og at den mangler lokalkolorit og "beskrivelser" (2002: 243). Den antagelse vil jeg gerne anfægte i denne analyse. Karen Hvidtfeldt Madsen reflekterer desuden i sin analyse ""Alting er som det skal være". Det almindelige livs æstetik" (2011) rent faktisk over romanens religiøse arkitektur i sin fremskrivning af, hvad hun definerer som et typisk senmoderne kernefamilieprojekt. Mit fokus er, som her beskrevet, forstadens tilsynekomst og betydning.

[131] Se eksempelvis interview med Helle Helle i Ud &Se (2010) samt Jørn Erslev Andersens definition af provinslitteratur (2006).

niveau for selve historien og meningsdannelsen (Westphal 2011, Rodaway 1994, Casey 2002, 2005, Seamon 1980). Analytisk undersøger jeg, hvordan beskrivelser af stedets sanselige side relaterer til romanens genplacering og re-implacement, jf. Casey, herunder konstruktionen af en litterært spatialt forankret krop. Den topo-fænomenologiske læsning sættes desuden i relation med distinktionen mellem grænser og kanter (Leerberg,Fink, se kap. 4), sådan som de forstås i det litterære medie ved at inddrage Caseys korte artikel om temporalitet og grænsedragning og -overskridelse i "Taking Bachelard from the Instant to the Edge" (2008).

5.1. Fra den implicitte læser til den spatiale genplacering

Hus og Hjem (1999) placerer sig stilistisk mellem Helle Helles tidligere stramme, fragmentariske noveller i kortprosagenren, hvor sprogets selvreferentialitet dominerer, til de senere værker fra "randområdet", hvor perifere eksistenser fra den kulturelle og socialt stigmatiserede del af samfundet er i fokus, og hvor en stram litterær realisme synes at være kendetegnende.[132]

I *Danske Digtere* (2002) forklarer litteraten Per Krog Hansen, hvorledes Helle Helles forfatterskab da også udspringer af en "skrifttematiserende absurdisme", der med paralleller til Samuel Becketts værker og med en bevidst mangel på episk sammenhæng og kausalvirkning kan kendetegnes som typisk postmoderne litteratur.[133] Akkurat som i *Eksempler på liv* (1993), mener Hansen, at Helle Helle med *Hus og Hjem* arbejder sig hen mod "en nedre grænse for, hvor lidt man kan tillade sig at lade læseren nøjes med, uden at betydningsdannelsen sættes ud af drift, og uden at den realistiske modus undermineres." (2002: 501). Samtidig presser sig her mere eksistentielle temaer på, og det får den minimalrealistiske fortællerstil til at fremstå som 'maksimalisme' på det

[132] Receptionen af Hus & Hjem har været fokuseret på realismespørgsmålet. Diskussionen blev indledt af Lars Bukdahl som i sin anmeldelse af "Eksempler på liv" (1993) og "Rester" (1996) kaldte forfatteren for en "minimalist" (*Weekendavisen*, 1996). Anmelder Jan Bruun Jensen afviser minimalismebegrebet og kalder i en anmeldelse i *STANDart* romanen for "psykologisk", idet den, med hans ord, "skriger til himlen med alt dét, som den ikke er", og argumenterer for, at det er "de små ting" i hverdagssituationerne, der drager opmærksomhed til sig og viser "en tydelig porøs orden, man venter hele tiden på sammenbruddet". Han sammenligner, ligesom Erik Skyum-Nielsen gør det i Information (26.3.1999), med filmskaberen Kieslowskis "dryppende og langsomt ædende uro" (*STANDart* nr. 2. maj 1999: 12). Når jeg fastholder begrebet minimalrealisme, så er det fordi der er almindelig konsensus om, at Helle Helles sprog på det formelle plan er en form for realisme, men i en stram, sproglig stil.

[133] Særligt i forfatterens litterære debut, novellesamlingen "Eksempler på liv" (1993), ser Hansen tydelige tegn på en sproglig optagethed, der godt nok benytter sig af topografiske referencer, men hvor disse aldrig bliver fuldstændige eller identificerbare, fordi det der egentlig er på spil, og det der driver værket, er forestillingen om, at "sproget [sætter sig] over materien" (2002: 499 - 500). Det er denne sprogets dominans, Hansen genkender i de værker, der senere i forfatterskabet opererer med en mere "realistisk modus", heriblandt novellesamlingen *Rester* (1996) og romanen *Hus og Hjem*.

indholdsmæssige plan, konkluderer Hansen.[134] Også Britta Timm Knudsen mener, at Helle Helle, som mange af sine samtidige kollegaer, opererer ud fra en fortællerstil, hvor "detaljen og essensen" præsenteres på lige niveau, der ikke er "hierarkisk ordnede", og som ikke nødvendigvis følger et narrativ orkestreret system (2002:245, 233). For Knudsen er det dog ikke sproget, der tager over, men en rumlig-visuel struktur (2002: 233). Knudsens pointe er, at fortælleren i Helle Helles roman, som hos mange af hendes kollegaer, benytter sig af en sansende, registrerende stil, hvor detaljerigdommene i rummet omkring en begivenhed (rummets udseende, lugten, lydene, materialernes taktilitet) bliver det, der forbinder og peger på – i Knudsens læsning – traumatiserende oplevelser frem for en retrospektiv, distanceret genfortælling af det skete.

Herved foreslår Knudsen en anden tilgang end den, der generelt kendetegner receptionen af Helle Helle. Generelt er der enighed om, at den ordknappe, registrerende skrivestil for det første aktiverer læserens trang efter "reading for the plot", jf. Peter Brooks værk af samme navn: Et begær efter at finde mening i det, der fortælles. Og for det andet, at denne trang til at skabe sammenhæng, som romanen vækker i læseren – en mening i det fortalte – ikke honoreres i romanen, med mindre læseren selv giver sig i kast med at være med-forfatter.

En sådan læseraktivering er, hvad litteraturteoretiker Wolfgang Iser kalder "den implicerede læser" (1972/1974).[135] Den implicerede læser tager over, når tekstens fortæller af en eller flere grunde giver afkald på sin autoritet som fortæller og overlader noget af "digtningen" til læseren. Fortællergrebet er velkendt og "embodies all those predispositions necessary for a literary work to exercise its effect – predispositions laid down, not by an empirical outside reality, but by the text itself", lyder det fra et ofte citeret sted i værket, hvorved Iser stedfæster, at den implicerede læser på ingen måde kan siges at være identisk med den faktiske læser, men er en fiktiv figur, som allerede er indskrevet i teksten som en meningsskabende instans (1974:163). Den implicitte læser er altså et greb i teksten, der "designates a network of response-inviting structures, which impel the reader to grasp the text" på en særlig måde (ibid).

[134] Fordi de mere eksistentielle tematikker dukker op mellem sprækkerne i sproget, afviser Krogh Hansen, at Helle Helle af samme grund kan reduceres til "blot" at være en generationsforfatter (2002:501).
[135] Også litterat Erik Svendsen fremhæver Isers begreb om "the implied reader", men i en analyse af Helle Helles roman *Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand* (2002) i artiklen"Forestillingen om en ukompliceret tekst", hvor han trækker paralleller mellem Helle Helles litterære realisme og fotografiets snapshotrealisme (Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur, nr. 20, 2002).

I denne læsning, hvor jeg er interesseret i at supplere denne allerede velanalyserede "reading for the plot"-reception af *Hus og Hjem* med en videreudvikling af det anslag til en læsning efter stedet, som Knudsen foreslår, og som på flere niveauer har lighed med den provinslæsning, som lægger vægt på det lokale særpræg (Andersen 2007, Frandsen 1994), bliver det relevant at undersøge, hvordan Isers implicitte læser har ligheder med, men også afviger fra Caseys idé om værkets spatiale 'genplacering' som betingelse for værkets re-implacement. I begge tilfælde er der nemlig tale om en aktivering af beskueren/læseren ud fra instanser, som allerede er indskrevet i værket på forhånd. Men på forskellig vis: Er romanens genplacering konstituerende for en re-implacement af *Hus og Hjems* litterære materialitet, har den implicitte læser at gøre med værkets meningsdannelse.

Når jeg alligevel mener, at det er vigtigt at kombinere de to begreber i analysen af *Hus og Hjem*, så er det ikke kun for at skabe resonans mellem værkets re-implacement og dens meningsniveau, mellem værket som æstetisk materielt objekt og som tegn, men for at undersøge, hvordan disse niveauer påvirker og infiltrerer hinanden. Her skelner jeg mellem det konstituerende og det konstituerede selv (Casey 2003), mellem det vi præsenteres for som læsere, og den effekt det præsenterede har på romanens meningsdannelse, som læseren fortolker på. Jeg er altså interesseret i det Casey kalder "dialectic of perception and place" (2003: 19, se kap. 3).

Distinktionen mellem værkets spatiale genplacering og værkets implicitte læser synes særlig relevant i dette tilfælde, hvor vi har at gøre med en fortæller, der kun giver få, ofte utroværdige informationer om sit indre liv, følelser og tanker, men til gengæld er generøs omkring den spatiale og sanselige erfaring med haven, gaden, rummene, kvarteret, byen og særligt den natur, der omkredser romanens topolitterære omdrejningspunkt, huset. Her gives en anden indlevet, perciperende og sanselig erfaring med livet i lillebyen, som kan være med til at kaste et nyt, mere nuanceret blik på den ordknappe og meningsnærige fortælling. Den spatiale dimension i *Hus og Hjem* er interessant, når vi skeler til andre værker af Helle Helle, der foregår i et nogenlunde identisk miljø, heriblandt teksten om Marianne i *Eksempler på Liv* (1994), "Der er ikke noget nyt" (*Reste*r 1996) og "Venlige Fremmede" (*Biler og dyr*, 2000), som alle handler om *tilflytteren*, i form af kvinder, der forsøger at vende hjem til deres fødeby, og romanen *Rødby-Puttgarden* (2004), som foregår i Rødby. For den stedsinteresserede læserdetektiv er der grund til at tro, at det ligefrem er samme identiske topologi, der går igen i disse tekster, nemlig Rødby, den gamle

havneby på Lolland ved Sydsjælland, hvor forfatteren er opvokset. I så fald har vi at gøre med topomnesisk grundmateriale, erindring om stedet.[136] Under alle omstændigheder kan man argumentere for, at de identificerbare topografiske referencer gør det muligt at tale om, at parcelhusforstaden til en vis grad er et tilbagevendende tema i Helle Helles forfatterskab, om end ikke det mest i øjenfaldende. Et postulat, som igen – men fra en anden vinkel – har fået en aktualitet, efter at Helle Helle udkom med sin seneste roman *Dette burde skrives i nutid* (2011), hvor handlingen nu med al tydelighed foregår i en parcelhusforstad, og hvor spændingsforholdet mellem forstaden og storbyen og de topo-kulturelle betingelser for liv, de to genererer, belyses og undersøges, og hvor huset og dets indre liv, spiller en central rolle.

5.2. Diskrepans mellem stedsbeskrivelse og stedserfaring

Som i andre senmoderne hjemkomstfortællinger får vi kun ganske lidt at vide om det, der er gået forud for Annes ankomst til sin fødeby.[137] Anne har i de mellemliggende år taget en uddannelse, som hun tilsyneladende ikke har i sinde at bruge, er blevet kæreste med Anders – og voksen. Deres sociale netværk, venner og (sviger)familie hører vi ikke om. Der er ingen telefonopkald, breve eller besøg fra de mange foregående år i hovedstaden, som derfor kun med nød og næppe kan samles til en sammenhængende fortid. Det er ligeledes uklart, hvad det egentlig motiv til hjemkomsten er. Der gives forskellige muligheder, men som forklaringsmodeller dementerer de alle sammen hinanden. Anders giver eksempelvis udtryk for, at han har søgt jobbet i nærheden af byen, for at Anne kunne vende tilbage til sin fødeegn, mens Anne bruger Anders' job som begrundelsen. Et helt tredje sted lyder forklaringen, at det er ligegyldigt for Anne, hvor i verden

[136] Her kalder romanen på Caseys begreb om *re-gathering*, mødet mellem den voksne kunstner og barndomsbyen. Når dette aspekt alligevel nedtones i indeværende analyse, er det fordi det ikke som sådan er et erklæret tema i romanen, men mest fordi dette aspekt af aktuel forstadskunst er omdrejningspunktet for sidste analyse i afhandlingen, nemlig Morten Scheldes *The Best of Children of Suburbia*, se kap. 7.

[137] Traditionelt har hjemkomstfortællingen drejet sig om den lange møjsommelige rejse hjem, og ikke hjemmet i sig selv. Som i en af hjemfortællingens grundtekster, Homers *Odysseen,* ligger genrens drivkraft i den fundamentale drift (nostalgi), der på den ene side drager helten hjemad, og mod fortællingens slutning, mens de fristelser og forhindringer (faktiske eller psykologiske), der vanskeliggør dette ønske, er fortællingens handling. Fortællingen ender, når helten når hjemmet, nostalgien indfries og kosmos genoprettes. I denne mytologi symboliserer hjemmet, som litteraten og sociologen Marina Waner bemærker det, "enden på søgen, på flakken omkring, på problemerne – hjem er slutning [closure]: det er ankomsten, der bringer fortællingen til ende." (Warner, 1994). Men, som det ofte er blevet sagt, så ændrer hjemkomstfortællingen med senmodernitetens ankomst karakter, og i dag er det i mindre grad det, der går forud for hjemkomsten, der er interessant, men derimod det, der sker ved hjemkomsten. Som vi ser det i *Hus og Hjem* er rejsen allerede overstået, inden fortællingen begynder, og vanskelighederne og fristelserne knytter sig i højere grad til hjemmet end til rejsen. Det er med til at betone den fundamentale hjemløshed, som karakteriserer det postmoderne, og som vanskeliggør en egentlig hjemskabelse.

hun bor. De fysiske rammer er ligegyldige for hendes velbefindende, fortæller hun. Også andre baggrundsmotiver forbliver uklare. Det bemærkes nok, at købet af huset er sket med penge som Anne havde, men om det er arv fra forældrene, der er tale om, eller om Anne på anden måde er kommet til penge, er uvist. Om det ligeledes er hendes bankkonto, der giver Anne mulighed for at gå hjemme og fordrive tiden uden at bekymre sig om penge, får vi heller ikke at vide (1999:100,142). Akkurat som romanen ikke giver nogen forklaringer på, hvorfor en ung, veluddannet kvinde uden børn går derhjemme (se også Madsen 2011). Skal Anne have et job, eller forblive husmoder? Det manglende indblik i fortællerens følelsesliv og tanker gør Anne til en noget umeddelagtig fortæller, og vi må som læser selv forsøge at korrigere det, der siges, med det, der sker, for at skabe mening. Det gør, som kritikere har påpeget, at vores adgang til værket på dette meningsniveau befinder sig en anelse forskudt fra Anne, fordi det ganske hurtigt erfares, at hun ikke nødvendigvis er troværdig som fortæller, og at vi selv må stykke elementerne sammen og lægge mening ned i de sprækker, der er mellem linjerne, jf. Isers implicitte fortæller.

Ifølge Iser tager den implicitte læser over, når tekstens fortæller bevidst eller ubevidst lader betydninger stå i det uvisse. Det er disse ”empty spaces” eller betydningshuller, læseren automatisk vil fylde ud. I en læsning af Jane Austen, noterer Iser eksempelvis hvordan læseren ”is drawn into the events and made to supply what is meant from what is not said.”. Det betyder på den anden side, fortsætter han, at “[w]hat *is* said only appears to take significance as a reference to what is not said: it is the implications and not the statements that give shape and weight to the meaning” (1974: 168). Med andre ord: Jo flere betydningshuller en tekst har, desto mere vægt får det, der rent faktisk bliver sagt, idet disse informationer bruges til at fylde betydningshullerne ud.

Et eksempel fra romanen: Anne har aflyst et weekendbesøg af Anders og er gået en tur ned til stranden. I supermarkedet på vej hjem registrerer hun, at hun ”er sort både over og under øjnene” (1999: 86). Selv om vi som læsere er blevet informeret om, at det regner voldsomt, er det svært ikke at fortolke denne lille detalje som et tegn på, at Anne har grædt, og at den antydede interesse for præsten Jens stikker dybere end det, der egentlig beskrives. Da hun kort efter aflyser en planlagt middag med Charlotte (som egentlig var hendes argument for at bede Anders blive tilbage i København den weekend), er det for læseren yderligere med til at skabe en forvisning om, at store følelser trænger sig på bag de knappe beskrivelser (1999: 86-87). Men det er kun noget, vi som læsere formoder, for som sagt er der ikke belæg for i romanen at lægge den slags

betydning ned i teksten. Her er tale om læserens konstruktion af en mening ud fra løsrevne informationer.

Det er dog interessant allerede her indledningsvis at notere sig, at forfatteren ofte benytter *negationen* som strategi. Dvs. lige så mange mulige forklaringer romanen giver på dette og hint, lige så mange modforklaringer synes der at findes. Stærkest forekommer negationer af de forklaringer, der ligger tæt op af de gængse kulturelle konventioner og stereotyper. Her gør romanen – i form af fortælleren – et stort arbejde for at dementere. F.eks. er bemærkningerne om udbetalingen til huset og Anders' job på den nærliggende besøgsstation som forklaring på hvorfor Anne er flyttet tilbage, en dementering af Charlottes henkastede karakteristik af Anne som eksemplet på alle kvinders drøm om det gode liv: "Nu vil jeg gerne vide, hvordan man [..] [f]inder en mand, der både er klog og ser godt ud, og kan lave mad. Og som køber et hus til én, så man kan gå rundt og realisere sig selv." (1999:142). Hermed antydet, hvad der synes at være en vigtig pointe i romanen, at det Anne først og fremmest opponerer imod, ikke så meget er *usandheden* i Charlottes udsagn, men mere idéen om at blive gjort til en kliché, der kan kortlægges ud fra gængse kulturelle eller psykologiske forklaringsmodeller. Denne udlægning vil jeg uddybe løbende. I første omgang vil jeg vise, hvordan uoverensstemmelsen mellem det, der siges, og det, der gøres, i forhold til Isers implicitte fortæller matcher en mere grundliggende uoverensstemmelse mellem romanens topologi og erfaringen af denne præsenterede typologi. Her spiller huset en dominerende rolle, både formelt og indholdsmæssigt.

Typemæssigt har vi at gøre med et ældre hus i to etager i byens historiske center, placeret op ad kirken og med "masser af sjæl", som Anita påpeger, hvad der ikke gør sig gældende for det typiske parcelhus, hun selv bor i sammen med sin mand og deres barn og hund – igen endnu en negation (1999:97). Haven omkring Annes hus er tilvokset med buske og træer, havebordet er rustet og lågen knirker, og man har som læser en klar fornemmelse af, at vi har at gøre med et ældre romantisk hus, muligvis en murermestervilla, selvom dette ikke nævnes. Husets er desuden tydeligt forankret i en historisk og urban kontekst, som giver miljøet omkring huset en fornemmelse af at være del af et levende, alsidigt minisamfund. Fra soveværelset på første sal kan Anne f.eks. høre konfirmanderne synge inde i præsteboligen, skolebørnene gå forbi ude på vejen og færgerne tude nede i haven. Dette hus ligger ikke i periferien eller i et stort nybygget boligkvarter med andre identiske enfamiliehuse, men i et område med forskellighed, mangfoldige

funktioner og mangfoldigt socialt liv, tydelige markeringer af en omkringliggende natur og hav, men samtidig et handelscentrum med torv og butikker i cykelafstand fra Annes hus. Referencerne til historiske bygninger og funktioner (kirken, skolen, byen og den gamle havneindustri) er, både på mikro- og makroplan, med til at tegne det spatiale miljø i romanen og give det en atmosfære af landsbyidyl og historisk forankring, som ville gøre enhver ejendomssælger varm i pungen, var her tale om en boligannonce.

I modsætning til LBP's parcelhusrepræsentation i forrige analyse er her af samme grund ikke tale om et stiliseret miljø, som peger på et genetisk (og heterotopisk) sted, men om en specifik, detaljerig lokalitet med særegen topologi og historiske kendetegn. Samtidig er den konsekvente summen af lyde af aktivitet i skolen, kirken og fra havnen med til at underbygge forestillingen om, at vi har at gøre med et levende historisk miljø, som (endnu) ikke er forfaldet til kulisse for storbymenneskets drøm om landsbyen. Noget som underbygges af de mange generøse beskrivelser fra Annes gå- og cykelture, og hendes altid registrerende beskrivelser af butikker, torve, ruter og topografiske punkter på hendes vej rundt i romanens univers. I en morettisk analyse[138] ville det formentlig være muligt at tegne et landkort over romanens detaljerige topologi, med huset i centrum og vejnet, naturområder, havn, handelscentrum og historisk kerne, som ville være både logisk konstrueret og sammenhængende. Men som sandsynligvis også ville afsløre en påfaldende favorisering af netop de mere identitetsskabende, historiske steder og de mere mennesketomme naturområder, stranden og skoven, frem for mere "upersonlige" områder, eksempelvis det nyere parcelhuskvarter, hvor Anita bor, og som fortrinsvis beskrives indefra.[139] Benævnelsen af København som en by, der ligger i acceptabel køreafstand, er også med til at definere romanens rum og referentialitet. Fordi København samtidig associeres med et form for centrum, man kan vælge til og fra, og som synes at repræsentere en anden form for urbanitet og frihed, som især tiltaler singleveninden Charlotte, iværksætter romanen selv en slags modstilling mellem storbyen og lillebyen, som igen får betydning for Annes hjemkomstfortælling, og, som jeg senere vil eksemplificere, har at gøre med to forskellige kulturelle-sociologiske steder.

[138] Her refererer jeg til litteraten Franco Morettis velkendte kortlægning af den europæiske novellers romans steder i 1800-tallet, her særligt værker af Jane Austen, som påviste, hvordan denne forfatter favoriserede traditionelle gammelbritiske steder og ignorerede topologiske markeringer, som kendetegnede forfatterens industrielle og flerkulturelle samtid (se Franco Morettis artikel i *Steder* 2010).
[139] Den eneste information, vi får om husets arkitektur, er, at det er et af de nyere huse, at det er bygget af gule og brune sten, mens interiøret til gengæld beskrives detaljeret (1999:12-19).

Nok er den globale, senmoderne verden til stede i form af frisører, caféer og indkøbscentre, men disse beskrives aldrig som aktører i et transnationalt netværk af kapitalisme, men som integrerede lokale elementer i byens organisme.[140] Eksempelvis noterer Anne, at den lokale frisør på byens torv er lukket, og at der i stedet er åbnet en café, som har "røde glasskåle rundt om på bordene," og "[k]unstig efeu ... i ranker ned ad loftet" (1999:26). Men det bliver aldrig til mere end antydningen af en kritik, for som i lignende tilfælde omfavner Anne det nye uden større refleksion og ender med at spørge, om caféen sælger ud af det almuekøkkentøj, hun finder bagerst i lokalet (ibid). Samme regel gør sig gældende, da Anne registrerer, at apotekets facade er blevet renoveret, men det giver ikke anledning til yderligere kommentarer. I stedet minder det hende om, at det "stadig [er] sæson for C-vitamin". Henne i det store supermarked, som må være bygget i den periode, Anne boede i København, minder én af de ansatte hende om én, der gik i hendes parallelklasse, ikke forfald eller fremmedgørelse (1999:26,86).[141] Stedet har nok forandret sig, Anne registrerer det, men accepterer disse forandringer som en del af tidens bundethed til stedet. Sammen med de historiske, arkitektoniske kendetegn som kirken, havnen, landevejen etc., er det fiktive univers forankret i et kontinuerligt, evolutionært forløb, som er umiddelbart fraværende fra Annes egentlige, abrupte livsbane. Den franske antropolog og stedteoretiker Marc Augé kalder også angivelsen af "markante punkter" som kirke, landeveje etc. i stedsbeskrivelser for "tidsindikatorer". Disse er ifølge ham knyttet til en moderne forståelse af stedets identitet: En konsekvens af forestillingen om, at alle steder har deres egen unikke historie, som derfor adskiller sig fra andre steder, noget der naturligt kommer til syne i overlapningen mellem historiske og nutidige referenceangivelser. Augé bygger sin pointe på en analyse af den franske digter Baudelaires digt *Parisiske Billeder*, hvor den gamle verdens kirketårne, skorstene og andre "tidsindikatorer" bevidst er integreret i beskrivelse af modernitetens spir og skorstene, som vidnesbyrd om den tid, der er gået og som er indlejret i stedet som en slags erindring; en overlapning mellem det gamle og det nye.[142] Dette forstærkes i romanen af barnedåben, som både formelt og indholdsmæssigt udgør en stor del af fortællingen, og følges op af scener fra

[140] Ligesom Anne og hendes veninde ikke som sådan fornægter de goder, der knytter sig til det gode liv i Danmark ultimo 1990'erne med smøger, alkohol og festliv.
[141] Den eneste scene, hvor byens store hovedtrafikåre, motorvejen, nævnes, er da Anita og Anne er ude at gå tur med barn og vinker til en lastbil, der kører på motorvejen under broen, hvor de står, og som dytter tilbage (1999: 65).
[142] Citatet fra digtet lyder: "[...] byggepladser, hvor de sludrer, synger og ler: Spir og skorstenspiber, disse høje master, Og skyerne på himlen, som mod evigheden kaster", se Peter Poulsens overs. af *Helvedesblomster*, 1977, og *Sted*, 2010: 58. Pointen er, at ikke-stedet i modsætning til det moderne sted *ikke* integrerer de gamle (historiske) steder, med det resultat, at ikke-stedet bliver historieløst, uden for tiden (2010: 158).

kirkegården og præsteboligen, som er med til at give romanen en rodfæstelse i en identitetsskabende og meningsfuld lokalitet.

Stedsbeskrivelserne stemmer overens med en "behersket, impressionistisk, stilistisk sans for lokaliteternes særpræg", som Jørn Erslev Andersen forbinder med provinskunsten, og som ifølge ham har en dobbeltfunktion, idet den "bevarer lokalpræget" og samtidig "bringer den ud over sig selv og ind i en række litterære virkeligheder", hvor den danner baggrundsscene for almenmenneskelige fortællinger om godt og skidt, mest skidt, som han konstaterer (2006:6-7). Også Johs. Nørgaard Frandsen lægger, som jeg allerede har beskrevet (kap. 1), i sin analyse af dansk provinslitteratur fra 1980'erne vægt på lokaliteterne særpræg, som vi genfinder dem i Helle Helles *Hus og Hjem*, og er også den første til at se, at disse indgående beskrivelser af stedets særpræg peger på en spatial erfaring, som "står i parallelle konfliktforhold til det urbane og det moderne" og som tegner den "dobbeltkultur", der er kendetegnende for disse romaners fortællerpositioner (1994: 68). I *Hus og Hjems* tilfælde er den litterære kulisse nok "kantet" og i kontrast til København, men det er tvivlsomt, om den har den samme form for "usminkethed" (Andersen 2006:7), som de to herrer identificerer som typisk for den litterære provins. I hvert fald ikke, når det gælder romanens spatiale centrum.

Det er nemlig ikke tilfældigt, at Annes hus er placeret mellem kirken på den ene side og naboparret Svend og Ellen på den anden, mens de resterende huse på vejen forbliver ubeskrevne. Over for kirken, der står som et spatialt symbol på troen og evigheden, inkarnerer det gamle ægtepar landsbyens sociale historie og hukommelse. De er de første til at byde Anne velkommen og indenfor i deres hus. De kender til de fleste beboeres gøren og laden og er bekendt med tidligere relationer og historier, som kan være med til at sætte aktuelle begivenheder i et nuanceret lys. Men akkurat som kirken, som Anne – eller andre i hendes omgangskreds – ikke bruger til konkrete religiøse formål, kommer de aldrig til at symbolisere et *gemeinschaft* i traditionel forstand, hvor sammenholdet i et lillesamfund er bygget på gensidig og tæt respekt for hinanden i et hierarkisk fastlåst, men trygt socialt system, jf. Ferdinand Tönnies definition.[143] Det er her, romanen viser sin ambivalens i forhold til den lokale kulisse, den selv præsenterer. For det første fordi det gamle ægtepar trods deres kendskab alligevel ikke formår at skabe den

143 I *Gemeinschaft und gesellschaf* (1887) skelner den tyske sociolog mellem lillebyen og storbyen, og sætter derved begreber på to væsentlige urbaniseringsformer, som samtidig karakteriserer overgangen fra et traditionelt samfund til et moderne og kapitalistisk samfund.

sammenhængskraft, som er kendetegnende for lillebyen, og som bliver særligt aktuel i forhold til Annes abrupte livsfortælling. Når det kommer til stykket, kan Ellen alligevel ikke huske Annes forældre, men tager igen og igen fejl af moderens hårfarve og højde, forældrenes sygdomsforløb og adressen, hvor de har boet. Heller ikke en gammel skolekammerat, som Anne giver sig til kende overfor, erindrer, hvem hun er, og hun må erkende, at som tegn er hun lige så malplaceret i byen som sine forældre. Anne henviser her til, hvordan forældrene altid talte om at flytte, men aldrig gjorde noget ved det, og hvordan hendes mor ofte sad i køkkenet med overfrakke på, som om hun altid var på vej et andet sted hen, noget Anne direkte associerer med moderens følelse af utilfredshed med livet (1999: 81). Anne må da også til sin ærgrelse konstatere, at forældrene ikke "var ... glade, og de havde ingen venner. De døde bare, og der er fandme ingen andre end mig, der kan huske, hvordan de så ud" (1999:52,111). Selv relationen til hendes gamle barndomsveninder synes at være præget af distance og manglende fortrolighed, bl.a. fordi hun, som antydet, ikke altid er ærlig i sin kommunikation med dem. De taler godt nok sammen, men der synes ikke at blive knyttet intime bånd. F.eks. forsøger Anne at forpurre et potentielt forhold mellem Charlotte og præsten, Jens, måske af jalousi. De synes at spille *rollen* som veninder, fordi de nu engang er placeret i en relation, der kræver det af dem, snarere end reelt at være fortrolige med hinanden.

Selv præsten Jens, som i et traditionelt gemeinschaft ville udgøre et naturligt centrum for tvivlspørgsmål og trøst, og som burde signalere troskab og kærlighed, "virker slet ikke" som en rigtig præst, som Anne konstaterer (1999:167). Han taler også hellere om Annes smukke øjne end om Gud (1999:105), har affærer med forskellige kvinder, med hvem han ikke intenderer at indgå ægteskab med, og ser i det hele taget pragmatisk på sit eget liv og sine livsvalg (199:196). Hermed bliver han, ligesom Ellen og Svend, også et *tegn på fravær*: Kulissen er rigtig, rollerne defineret, men indholdet følger ikke (automatisk) med. Af samme grund skal man, konkluderer Anne, "have gode øjne" for at for at kunne se, hvem der egentlig er "interessante mennesker", når det kommer til stykket. Implicit, at det ikke alene er tegnets umiddelbare fremtoning, der bærer indholdet (1999:35).

Med fokus på romanens mise-en-scène kan man allerede her øjne den kløft mellem kulisse og indhold, som romanen arbejder ud fra, dvs. mellem en umiddelbart autentisk, unik og lokal-historisk litterær (provins)kulisse, sådan som Andersen/Frandsen identificerer den, og en

fragmenteret og lukket senmoderne bevidsthed på fortællerplanet, som udhuler de tegn, kulissen selv konstruerer. Men, som allerede nævnt, så forbliver denne uoverensstemmelse stort set kun antydet romanen igennem, bl.a. fordi vi som læsere kun sporadisk inddrages på det refleksive og følelsesmæssige plan. Flytter vi fokus fra (det inkonsekvente) meningsniveau til det fænomenologisk-sensoriske niveau, er sagen dog en anden. Lige så drilsk forventningsuindfriet romanen leger med sin læsers begær efter mening på det narrative plan, lige så sensorisk, kropslig og mangfoldig er re-implacement på det litterære-fænomenologiske niveau. Her er ikke så meget tale om, hvorvidt de topologiske referencer kan samle stedet i augesk forstand, men at Anne funderes i en sanselighed, der går under den kulturelt (hule) landsbys topologi.

5.4. Den litterære spatiale krop

Generelt for Annes fortællerposition er, at hun hviler i en altid nærværende og sansende krop. Når Anne sover i sofaen, får vi at vide, at den er trang, og at hun vågner op og tror, hun ligger og sover på en gren (1999:121). Sammen med Anne registrerer vi gruset under de høje hæle foran kirken, der knaser, når hun går, og fornemmer lugten af røg i næsen, selvom Anne ikke kan få øje på en skorsten i nærheden (1999: 57). Vi mærker den tætte atmosfære i den lune bil, som har stået i solen og som må være varm at sætte sig ind i (1999: 125), og vi erfarer kontrasten mellem den syrlige myntesorbet og den søde chokoladecreme, som Anne har lavet til middagen før byfesten, og som kommer til at blande sig med den bitter-søde scene, der udspiller sig omkring bordet (1999: 146-147). Mængden og variationen af disse sensoriske informationer er betragtelige og tegner omridset af Annes krop, som i særdeleshed er til stede og som hverken er fragmenteret eller manipulerende. Ifølge Caseys teori er disse sensoriske informationer ikke kun med til at tegne billedet af Anne og det underspillede drama, som sker omkring hende og i hende, men i lige så høj grad med til at danne det ståsted, hvorfra vi som læsere træder ind i hendes verden og ind i hendes følelses- og tankeliv, jf. idéen om genplacering (kap. 3). Annes perceptioner er med til at gøre den spatiale kontekst tredimensional, men på en måde, som afslører en næsten ubevidst omgang med stedet og rummet. Med en tavs ubesværethed appellerer romanen til læserens egne virtuelle sanser, hendes evne til at aktivere sin egen polysansende tilstedeværelse i værket gennem Annes vedvarende, repetitive perceptioner af store og små hverdagsritualer og kropslige indtryk og registreringer, bl.a. tilskyndet af det faktum, at Anne ud over utallige indgående

passager, hvor naturen og vejret beskrives sanseligt, stort set kun bevæger sig rundt i det litterære landskab på gåben eller cykel, aldrig i kollektive transportmidler eller deres fælles bil.

Denne stille, men dominerede mise-en-scène i romanen arbejder ud fra en forestilling om kroppens forankring i hverdagsrummet gennem "automatic, typically unconscious, operations that require no effort", som Mark Johnson siger i *The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason* (1990).[144] Johnson omtaler, hvad David Seamon uddyber med den franske fænomenologs Merleau-Pontys idé om 'the body-subject', krop-subjektet (1980). Med Seamons ord er her tale om:

> "..the inherent capacity of the body to direct behaviors of the person intelligently, and thus function as a special kind of subject which expresses itself in a preconscious way usually described by such words as 'automatic', 'habitual', 'involuntary' and 'mechanical'(1980:155).[145]

Når kropssubjektet er før-bevidst, betyder det ikke, at her er tale om en passiv krop, blot at kropssubjektet arbejder ud fra spatiale stimuli og kognition, som ikke er umiddelbart – eller kun svært – tilgængelig for bevidstheden. Når den så alligevel er tilgængelig i denne roman, er det fordi den knytter sig til Annes hjemskabelsesprojekt og det faktum, at Annes krop netop endnu ikke har forankret sig i de rutiner, vaner og aktiviteter, som udgør kropssubjektets "habitual nature of everyday moments", den ubemærkede kropslige forankring, som kun den fænomenologiske fortrolighed med ting og rum kan give (Seamon 1980:152-153, se også Rodaway 1994 om haptisk geografi). I det perspektiv kan romanen læses som en præ-refleksiv gengivelse af et menneskes etablering i en ny by og et nyt hus, hvor rutinerne endnu ikke har indfundet sig og derfor forekommer både usammenhængende og genstand for en øget opmærksomhed, end hvis disse rutiner og vaner allerede var kørt i system, så man kunne slippe bevidstheden om dem. På dette niveau er sanseoplevelserne med til at binde, ikke *for*binde, romanen til et sted, men i en så nedtonet stil, at det næsten foregår i ubemærkethed.

[144] Også citeret i Sten Pultz Moslund, 2011.
[145] Seamon henviser til Merleau-Pontys *Phenomenology of Perception* (1962) og sekundært *The Structure of Behavior* (1963), og uddyber begge i sit eget værk *A Geography of the Lifeworld: Movement, Rest and Encounter* (1979).

Når vi taler sanselighed og kropsubjekt, er det ganske påfaldende, at de spatiale sansestimuli synes langt mere varierede, polyfone og kropslige nuancerede, jo *længere* vi kommer væk fra huset og landsbykulissen med dens tætte, meningsdirrende ordknaphed og indelukkethed. Her viger den koncise, registrerende stil tilbage for et væld af haptiske, taktile og polysansende informationer, som, i modsætning til det egentlige plot, bidrager med en næsten "overdetermination" af spatial ro og sammenhængskraft. Bl.a. fordi vi ud over angivelsen af det litterære kropsubjekt – og stedet for værkets genplacering – får et utal af ostensive referencer, som er med til at præcisere en specifik placering i repræsentationens fornyede sted med præpositioner som "dér", "bagved", "ud af landevejen efter skolen", "til venstre ser vi", osv. Derfor er vi som læsere også helt med, da Anne beder Anders se på den udsigt, hun forbinder med ordet 'horisont'. Her formår hun rent faktisk at kommunikere, hvad hun mener. Også selvom Anders anfægter, at det nok ikke er 'horisont' som begreb, der er det mest korrekte ordvalg, men han identificerer hendes topopoetiske sandhed netop *på trods* af sproget, og fordi han opfatter det samme som hun, etableres en uudtalt, intim forbindelse mellem de to:

> "Efter rideskolen går vi til venstre. På dette stykke af landevejen står der tykke, knudrede træer på begge sider. Stammerne er næsten sorte, og nogle fugle flyver op fra et af træerne og ind over byen. Vi står mellem to træer og ser dem flyve.
>
> - Kan du se den røde bygning derinde? siger jeg.
>
> - Er det skolen?
>
> - Ja. Hvis du kigger op på første sal, så har vi klasseværelse helt ud til højre.
>
> - Dér ved brandtrappen?
>
> - Ja. Jeg sad ved vinduet. Prøv at vende dig.
>
> Vi vender os på vejen og ser i den modsatte retning.
>
> - Hver gang jeg støder på ordet horisont, så ser jeg denne her udsigt for mig, siger jeg." (1999: 48).

Den udtalte intimitet mellem Anders og Anne, som de har svært ved at etablere i huset, synes at have bedre muligheder for at indfinde sig under deres ture uden for byen, i skoven og ved stranden. Ligesom den genfindes i Annes ture på egen hånd. I disse flugtlinjer ud af huset er sproget troværdigt i forhold til det skildrede. Der ligger ikke noget mellem linjerne, der er ingen sprækker eller "empty spaces", jf. Iser, i sproget eller mellem replikkerne, ingen uoverensstemmelser mellem fortæller og fortalt tid, som kan pådrage sig opmærksomhed. Kun en sansende krop, som mærker. Det er også i disse passager, romanen er mest generøs med sine sansestimuli, som her i en af romanens længere passager, hvor Anne og Anders er taget en tur i skoven:

> "Efter landsbyen kan vi se skoven brede sig i begge retninger. Vejen kløver den midtover, og vi kører et stykke ind og sætter cyklerne fra os op ad nogle tømmerstabler. Vi tager plastikposen med os og går ind på en sti. Den stillestående luft mellem træerne får sveden til at løbe, og jeg tørrer mig i ansigtet med et stykke køkkenrulle og drikker noget vand.
>
> Det yderste af skoven består mest af grantræer. Skovbunden er dækket af nåle, og nogle store myretuer tårner sig op mellem granerne. Der er ikke meget sollys, der slipper herind. Vi går forbi granskoven og videre ind i bøgeskoven, indtil vi finder en lysning, hvor vi kan spise.
>
> Det er Anders, der har smurt madpakken. Han rækker mig en sandwich med skinke og soltørrede tomater, og han åbner en flaske hvidvin, som vi drikker af papkrus. Den er stadig kølig.
>
> Da vi har spist, lægger vi os ned. Det brænder i mit ansigt. Anders lægger sin arm omkring mig og kilder mig med et strå på panden. Jeg ryster mit hoved og lader det falde tilbage, tungt. Han kysser mig, og vi kan høre fuglene synge og en svag blæst i træernes kroner og ellers intet. Vi ligger tæt op ad hinanden, og jeg lytter, indtil lydene skiftevis forsvinder og kommer igen, og så falder jeg i søvn." (1999: 180 -181).

Er romanens overordnede hovedpointe, at verden ikke kan formidles gennem sproglige udsagn, men netop må leve med sprogets manglende evne til at præcisere, så er det præcis, hvad sproget gør, når det kommer til disse topopoetiske og sensoriske angivelser af den ydre, fysiske

virkelighed. Når beskrivelserne af naturen, lyde, lugte, vind og vejr, forekommer anderledes troværdige og ligetil end det intrigante og manipulerende spil, som Anne ellers er karakteriseret ved, så er det, fordi virkelighedens materialitet trænger igennem teksten. Som i nævnte refererede scene, hvor Anders og Anne er i skoven, forsvinder det sprog, der hører til de sproglige udsagn (replikker, monologer og refleksioner), som uundværligt må have ledsaget denne tur i skoven. Spørgsmål om hvilken vej Anne og Anders skal tage, hvor de skal sætte sig og spise, og måske en latter, da Anders kilder Anne med et strå, er vi helt afskåret fra at få indblik i. Til gengæld sænker romanens mise-en-scène os ned på et næsten præ-lingvistisk niveau, hvor der er fuld skrue på de sanselige effekter: varmen, som får Anne til at svede, mørket mellem træerne, hvor solen knap får adgang, den kølige hvidvin, som må virke sval i heden, den knasende skovbund, når de lægger sig ned og med lukkede øjne svinger frem og tilbage mellem vågen og sovende tilstand, kun beskrevet gennem fuglenes lyde.

Her er måske ikke tale om 'væren' i en heideggeansk forståelse, ud fra betragtningen om at her viser tingene deres sande natur i en nærmetafysisk oplevelse (Casey, Heidegger, se kap. 3). Men i dette lingvistiske "hul" i romanen indtræffer en ro og en meningstavshed, som står i stærk kontrast til det egentlige narrative forløb, der er centreret om huset. Frederik Tygstrup og Karen-Margrethe Simonsen kalder huller som disse for 'litterære tableauer': "scenes, situations, tableaux, and images that are no longer obviously subordinated to a narrative chain", siger de, men som synes at genere mening alene, fordi her er tale om "an autonomous field of aesthetic composition" (2004:204). Deres pointe er, at i disse tableauer ophører den topologiske præsentation med at være beskrivende og derved at fungere som en kontekst til plottet, men må i stedet anskues som isolerede enheder med egen dybere mening:

> "Something is framed, underlined, disconnected from the context, and for that reason alone it seems to insist on a deeper meaning" (2004:206).

I dette tilfælde synes scenen i høj grad at handle om sprogets evne til at påvirke sanserne. Det er hvad Gillis Delueze taler om, når han siger, at tegn ud over at have en mening også har en 'sanse-effekt', og at denne effekt er en kropslig ændring i én krop forårsaget af en anden krop (1993/1997: 138). I en Deleuzianisk læsning af denne passage ophører ordene (denotationerne) med at repræsentere, de ophører med at *stå for* det andet (konnotationen) og *bliver* i stedet dette andet, 'sanse-effekterne'. De fremprovokerer, som Delueze/Gilles siger, "a monument composed

of percepts, affects, and blocks of sensations", et sansebombardement, hvor perception, effekt og stimuli ikke kan adskilles (1991:472). Herved bringes "not the resemblance" af virkeligheden "but the pure sensation" til live (1991:166). I modsætning til romanens generelle fortællerforløb forekommer disse steder eller tableauer både afvigende, men også frisættende, idet der ikke overlades noget til læserens aktivering og egen fortolkning, jf. Isers implicitte læser. Her glider man direkte ind i værkets re-*implacement*, som qua sin genplacering i et punkt, hvor fortællerens kropssubjekt danner en symbiose med læsningens virtuelle krop, og bliver til "our place" (Casey 2002:29). Når effekten af denne sanselighed "stretch *towards* us and even go *under* us", som Casey siger (2002:22), så er det, fordi denne stedserfaring netop ikke udelukkende er forbeholdt fortællersynsvinklen, men sidder som en effekt romanen igennem og antyder en dyb fortrolighed og kærlighed til det skildrede sted, som er uafhængigt af det egentlige narrative forløb, men dog ikke upåvirket af det. Vi kan f.eks. ikke vide med sikkerhed, om det er Anne, som fortællerinstans, der beskriver vejen ud til skoven, eller om det er den implicitte forfatterstemme, der her tager over med informationer, der vidner om et indgående kendskab til detaljer:

> "..vi kører igennem en landsby, der består af nogle få huse og en branddam. Et af husene tilhører den lokale vognmand, og to af hans minibusser holder parkeret klods op ad hinanden i indkørslen. Han sidder i forhaven sammen med sin familie, og Anders hilser på dem, da vi kører forbi." (1999:180).

Hvordan ved Anne, at det er den lokale vognmand, der bor her? Og hvordan ved hun, at det er hans familiemedlemmer, han sidder sammen med i forhaven, og ikke besøgende venner? Det er små detaljer som disse, der åbner dette niveau af romanen op for en spatial forankring, der overskrider den formelle fortællerinstans (Anne) og gør romanen til en re-implacement af et sted, der fremstår så præsent, fortroligt og erfaret, at her snarere er tale om skildringen af en *indre* erfaring. Dvs. her er tale om en topopoetisk sandhed, hvor værket skildrer et givent sted i sin *essens*, jf. Casey (kap. 3).

I modsætning til Tygstrup og Simonsen mener jeg af samme grund ikke, at disse tableauer skal ses som isolerede scener, løsrevet fra det narrative forløb. Snarere mener jeg, at det er disse indre stedsoplevelser, der underbygger plottet og giver den fornemmelse af fravær og malplacering, som fornemmes på det rent narrative niveau, og som forstærkes omkring scenerne i huset og landsbymiljøet, men her med en kulturel overbygning, som er fraværende i romanens flugtlinjer.

For Annes krop er ikke kun til stede i naturoplevelserne, men også i de utallige hverdagsbeskrivelser, dagligdagsrutiner og omgang med huset og rummet. Det er bare en anden indlevet arkitektur og stedserfaring, der her er på spil, og som i modsætning til den frie og varierede sanselighed, der præger naturbeskrivelserne, sættes i kontrast til den affekt et lukket og narrativt sprog har. Beskrivelserne af de gøremål og pligter, der knytter sig til Annes hus – fra fuglebakken, der mangler brød, sneen, der skal skovles, havebordet, der skal renses, blomster, der skal plantes og ordnes, og birketræet, som måske kan bære lyskæder til jul – er med til at italesætte det som en organisme, der skal plejes og have omsorg. Derfor er huset også et sted, hvor Anne transformerer nogle af de tanker og følelser, vi ikke får indblik i, en relation mellem hende og huset. Bl.a. fordi de forpligtelser og opgaver, der knytter sig til huset, beskrives på samme måde som de utallige middagsretter, Anne overvejer, præparerer og anretter, som var det et livsstilsprojekt og ikke bare en nødvendig hverdagspligt. Anne er ikke blot i gang med til skabe hjem, hun skaber også en fortælling om sig selv. I det perspektiv kommer de præ-lingvistiske betydningshuller til at stå i kontrast til et betydningsspækket sprog, der peger på et indre liv, som vi ikke nødvendigvis får adgang til.

5.5. Grænser og kanter: Den indre forstad

Som antydet spiller huset en væsentlig rolle i kontrasten mellem de præ-lingvistiske naturoplevelser og de sproglige betydningshuller. Ikke fordi jeg som sådan plæderer for en semiotisk arkitektonisk læsning, men det er min påstand, at romanen netop pga. den underliggende place-for affekt (den indre stederfaring) indbyder til at læse resten af romanens topografi som steder, hvor perception, effekt og stimuli blandes sammen. Her bruger romanen med andre ord sit kropssubjekt i et semiotisk ærinde. I en sådan læsning tiltrækker særligt to forhold min opmærksomhed sig: For det første romanens repetition af enkelte, egentlig banale hændelser, som pga. gentagelsen stritter op over det rent deskriptive niveau, og som derfor bør tiltrække den spatialt interesserede læsers opmærksomhed. De utallige angivelser af vinduet til soveværelset på første sal, som vender ud mod nabohuset, præsteboligen, som åbnes, lukkes, klaprer eller som bruges til spionage af nabohuset, er eksempler på disse banale hændelser, som falder uden for kategorien af ”habitual nature of everyday moments” (jf. Seamon), akkurat som gentagne scener med katten og hoveddøren, som dukker op flere gange, og beskrives som låst,

ulåst eller åben, illustrerer, at disse hverdagselementer inden for tekstens univers måske tillægges en betydning, der overskrider det rent topo-fænomenologiske. De bliver med andre ord betydningsbærende for romanens plot og peger på husets kulturelle overbygning.

Om den slags signifikante hverdagselementer taler Roland Barthes (1964/2004). Hans pointe er, at hverdagshændelser som udgangspunkt er immanente betydningsbærere, de signalerer ikke mere end det, de signalerer. Men så snart den samme hændelse (vinduet åbnes, lukkes, klaprer) gentages ud over det forventelige og logiske, er der grund til at tro, at den bærer en dybere, mere skjult betydning. Gentagelsen giver hændelsen en betydning, der ligger ud over det rent referentielle.[146] Et eksempel på dette i romanen er naboens intimiderende, lovløse kat, som der gentagende gange refereres til, og som antyder, at det ikke kun er fysiske grænser, der overskrides, når den igen og igen bryder ind i hendes have, vælter skraldespande og skaber rod i det sensible system, som Anne forsøger at manifestere. Det samme kan hævdes om soveværelsevinduet, hoveddøren og den røde trappe ind til præsten. Disse tilbagevendende beskrivelser af hverdagsbegivenheder, rekvisitter, gøremål tiltrækker læserens opmærksomhed, og binder – ikke separerer – de topologiske beskrivelser fra en indre re-implacement sammen med romanens meningsdannende niveau, dvs. subjektet til husets fysiske materialitet (Vacher 2010).

Samtidig benytter romanen sin egen litterære arkitektur til at illudere, hvor og hvornår Anne, som vores forankrede punkt for kropssubjektiviterende genplacering, holder noget uden for vores viden. Her er der, som jeg også påviste i forrige kapitel, sammenfald mellem kanter og grænser flere steder, hvilket kalder på dobbelte betydninger. Jeg henviser til Fink og Leerbergs skelnen mellem kanter som afgrænsede, hermetisk lukkede, og grænser som markeringen af noget af samme type (Fink 1992, Leerberg 2002, se analyse af LBP's værk, kap. 4). I et geokritisk perspektiv er kanter og grænser med til at definere fortællingens rum, ud fra en antagelse om, at tid og rum er uadskillelige (Casey 1993, Westphal 2011 m.fl.). Eksempelvis siger Casey, at sted "situates time by giving them a local habitation" (1993/2007), og den anden vej, "time *arises* from places and passes through them": "It also vanished into places at its edges and as edge. For the 'positions' of time are its effective limits, without which it would not appear as time at all" (1993/2007: 21). I "Taking Bachelard from the instant to the edge" (2008) spørger Casey om det

[146] Britta Tim Knudsen refererer til samme pointe hos Barthes i "Realismespor i 90'ernes kortprosa", hvor hun analyserer betydningen af sætningsgentagelse og manglen på samme i Thøger Jensens *Så melder Rolanda sig ind i en faldskærmsklub*, 2002.

er muligt at sammenligne "the instance of time" med "an edge in space?", og svarer selv positivt med at sammenligne kanter (borders) og grænser (boundaries) med forskellige former for temporalite angivelser. Hans hovedpointe er, at det temporale "nu" (fra Bachelard) har ækvivalente træk med spatiale fænomener, og at det temporale "nu" ikke kan forstås uden at det sættes i relation til en fysisk kontekst, faktisk eller fiktiv, og omvendt: Grænser og kanter kan ikke overskrides, uden at de implicerer forskellige former for temporalitet. Ifølge Casey kan grænser forstås som forskellige former for begyndelser i form af overskridelser. Grænsen ligger "at the beginning of an event to which they rise, intentionally or not; the event emerges from the movement through the boundary [grænse] and describes what happens on the other side." Kanter, derimod, "closes down such a beginning by stopping discouraging the new from occurring" (2008: 9-10). Forstået således, at mens grænser markerer mulige overgange fra en begivenhed til en anden, så er kanten anderledes definitiv og besidder ikke de egenskaber, der gør det muligt at forudse eller fornemme, hvad der sker på den anden side, hvilket, som også Leerberg og Fink er inde på, er kantens natur og funktion (2002,1992, se kap. 4). Det betyder ikke, at kanter ikke kan overskrides eller bliver overskredet, men de har en anden essentiel funktion end grænsen. Casey nævner selv et eksempel med illegale mexicanske immigranter, for hvem grænsen til USA forekommer som en kant, der ideologisk, psykisk og fysisk er vanskelig at overskride, og som først og fremmest optræder som en kant [border] inde i dem selv. Han siger: "this border [kant] is not a line drawn upon the arid earth of the region, it is a separative force that is not measured in the meters or miles but in human perspiration and exhaustion" (2008: 7). Den overskridelse, der her finder sted, er i mindre grad en fysisk overskridelse, men en indre, der mest af alt markerer det "nu", altså det temporale spring, hvor mennesket kaster sig ud i det usigelige og grænseoverskridende. Som Casey illustrerer ved nævnte eksempel, så kan grænser og kanter være sammenfaldende på det fysiske niveau, mens det på det fortællende plan er afhængigt af perspektiv og det, der er gået forud. For en gennemsnitlig, amerikansk statsborger er grænsen fra Mexico til USA blot en grænse, der angiver et skel mellem to nationer. Statsborgeren kan uhindret, og i hvert fald uden anstrengelser og sved, passere grænsen, lægge begivenheder i Mexico bag sig og fortsætte sin tur og fortælling i sit hjemland. For den illegale immigrant markerer grænsen, at noget lukker sig definitivt bag dem.

Med denne udvidede forståelse af kanter og grænser er det muligt at se, hvordan romanen angiver faktiske topologiske grænser *og* kulturelle, normative skel i én og samme beskrivelse, og

derved tillægger huset og landsbyen en kulturel overbygning, som er fraværende i flugtlinjerne, hvilket gør romanen her til andet og mere end en klassisk provinsroman, jf. Frandsen og Andersen, der fordrer stedets "usminkede" fremtoning (Andersen 2006:7). Som topologiske angivelser er her tale om almindelige, konventionelle grænser, mens det på det indholdsmæssige niveau drejer det sig om betydningsfulde kulturelle og narrative kanter. Således er romanens brug af grænser og kanter både med til at underbygge den topologiske setting, men samtidig markerer den med sin minimale fænomenologiske semiotik, hvor vi som læsere nægtes adgang. Her fungerer husets arkitektur som sproglige kanter, der lukker sig om fortællersubjektets hemmelige indre liv og derved *ude*lukker os som læsere.

Naboens kat er en af de første hverdagsbegivenheder, der skitseres i *Hus og Hjem*, og den er i høj grad forbundet med grænsedragning, eller måske manglen på samme. Første gang vi møder den, er Anne gået i haven for at lægge gammelt brød til fuglene, men haven er allerede blevet invaderet af katten, som ligger på lur under trillebøren og får billedet af den snehvide og uberørte have til at forvandle sig til et potentielt blodigt drama på liv og død. Anne kaster snebolde efter den, og den flygter gennem et hul i hegnet til præstegården og kommer derved til at forvarsle, hvor det egentlige drama kommer til at foregå (1999. 20-21). Anne forsøger gentagne gange at holde katten ude fra sin have og går endda ind til Ellen og Svend og beder dem om at kontrollere deres grænseløse kat, hvilket de naturligvis ikke kan (1999:36-37). Annes reaktion er en overdrivelse og peger på, at det måske ikke er husets fysiske grænser, der skal opretholdes, men en indre kant, som tilsyneladende allerede på dette tidlige tidspunkt i romanen volder Anne kvaler.

Det fremgår af et andet eksempel, nemlig soveværelsesvinduet, som vender ud mod præsteboligen, og som ligeledes kan læses som en af disse dobbelte grænsemarkeringer. I en scene, hvor Anders er hjemme på besøg, og Anne er begyndt at fatte interesse for den unge præst, bemærker hun, at vinduet ikke er lukket. Hun beder Anders om at være mere påpasselig, men han affærdiger hende og argumenter for, at soveværelsevinduet ikke som sådan udgør en risiko for indbrud. Men det er ikke indbrud, Anne frygter, men det ikke-eksisterende, faretruende andet, der ligger på den anden side. Dette artikuleres ikke, Anne informerer ikke om sin angst, men indvender, at det åbne vindue får dørene til at smække i huset (1999:47). Hvad Anders opfatter som en grænse, er for Anne en kant, der for alt i verden må opretholdes. Sproget er med

til at fastholde det usigelige på den anden side af denne kant, som hun dog igen og igen drages imod som en mexicaner drages mod det forjættede USA.

Således også med hoveddøren, som qua sin gentagne skildring på fortælleplanet antyder en betydningsskabende kant på indholdsplanet. Første gang vi hører om hoveddøren, er da Anne i første scene forlader sit hjem for at poste et brev til Anders, og noterer:

> "Postkassen hænger lige ovre ved gadehjørnet. Alligevel sikrer jeg mig, at døren er låst, før jeg går derover. Jeg kan ikke vænne mig af med det." (1999: 5).

Scenen viser sig igen at have en dobbelt reference. For det første henvises der til den særlige socialiseringsform, som er kendetegnende for forstaden, og som fordrer, at man viser sine omgivelser tillid til, at de respekterer ens grænser, jf. Leerberg. Denne omgangsform skal ses i forhold til det, Anne er vant til fra sit liv i København, som kun antydningsvis forklares, bl.a. da Anders og hun diskuterer, hvorvidt Anders kan tillade sig at blive hjemme fra den barnedåb hos Anita, som de begge er inviteret til. Anne mener, at "det vil se lidt dumt ud," at hun kommer alene, "når alle og enhver ved," at Anders er i byen, og slutter med at mane til accept af forstadens kultur: "Du kan ikke bo her i byen uden at være indstillet på et vist socialt liv" (1999: 43). I den forstand er grænserne mellem privatlivet og byens offentlige rum flydende; grænserne skal kunne overskrides, om end med respekt, og af samme grund kan det "ikke nytte at gøre indsigelser," når naboen byder på kaffe og kage (1999: 49). Men hoveddøren er også en af de væsentlige topologiske markeringer af den kant, der på indholdsplanet lukker læseren ude, men som samtidig peger på det mulige indre liv, vi er forhindret i at få del i.

Da Anne, også forholdsvis tidligt i romanen, har låst sig ude – måske selvforskyldt – finder Anders hende forfrossen og forkommen i haven (1999: 38-40). Han bebrejder hende for ikke at have søgt ly for snevejret hos naboerne, hun lyver og siger, de ikke var hjemme, selv om hun – og læseren – ved, at det rent faktisk ikke er sandt. Anne har ikke været ovre og banke på hos Ellen og Svend, som vi forinden har erfaret *er* hjemme. Hun har til gengæld forsøgt at råbe Jens op på den anden side af hegnet, men er blevet besvaret af en kvindestemme, der beretter, at han ikke er hjemme. Hvad dette møde med "den anden kvinde", formentlig Ingrid, som vi senere får at vide, at Jens har haft en affære med, betyder for Anne, gives der intet indblik i. Men det er den erfaring, som gør hende handlingslammet, og som resulterer i, at hun – ifølge egen beretning – befinder sig så

længe i den kolde, vinterhvide have, at hendes knoer gør ondt (1999: 39). Hun er tilsyneladende ikke bare låst ude af huset, men låst "ude af sig selv" og befinder sig i et ingenmandsland, hvor hun ikke er i stand til at tænke klart eller reagere rationelt.

Scenen med Anne uden for døren skal ses i relation til det forudgående og første intime møde mellem Anne og præsten (1999: 26-31). Anne er af Svend blevet formanet om, at hun skal skovle sne væk fra sit fortov, og her kommer Jens ud til hende. Efter en kort samtale går de hjem til ham. Anne bemærker, at trappen op til hans hus er rød, en information som vi får gentaget flere gange, og som ikke tilfældigt er romanens eneste gennemgående farveangivelse, hvis vi ser bort fra blomster og flora, som beskrives i utallige, varierede former. Til forskel for den spirende fauna i Annes have, i buketter hun erhverver sig og som motiv på det puslespil, hun forgæves forsøger at lægge sammen med Jens (1999:102), og som generelt kan ses som en metafor for det smukkes forgængelighed, så er den røde farve på trappen anderledes konnoteret med den lidenskab, Jens vækker i Anne. Det er også her på trappen, de har deres første intime samtale, og Jens stiller hende spørgsmål om hendes fortid og følelsesliv, som ellers kun i fragmenter afsløres. Da hun går tilbage til sit hus, opdager hun, at hun har "efterladt døren ulåst" (1999: 31). Hun er åben og ubevæbnet. Da hun dagen efter kommer hjem fra et besøg hos Jens, hvor de "deler en flaske vin og griner meget," har hun åbenbart fået mod på at gå i gang med den hjemskabelse, som ellers forhales grusomt gennem romanen, og hun "får hængt en hylde op på badeværelset" (1999:31). Af samme grund får bemærkningen om, at Jens bevæger sig hjemmevant på trappen, også en anden bibetydning end den lige til tolkning, der går denotationsplanet alene, og som refererer til, at det er hans trappe (1999:83). Trappen peger samtidig frem mod det sidste og mest åbenhjertige og artikulerede møde med Jens, hvor Anne fortæller ham, at det de eventuelt har sammen, ikke skal være, at deres relation herfra er definitivt brudt (1999: 155-159). Det antydede forhold, som måske, måske ikke, har fået Anne til at overveje at gå fra hus og hjem (titlen!), manes demonstrativt til jorden allerede på vej over til præsteboligen midt om natten, efter en våd middag, hvor Anne, i stedet for at gå med Anders, Anita og hendes mand og Charlotte til den årlige byfest, demonstrativt "låser døren og gemmer nøglen på det sædvanlige sted under en mursten lige bag porten," og rationelt beslutter at (gen)etablere den indre kant, som hun har været så nær ved at tippe ud over (1999: 155). Herfra er der ikke flere angivelser af spontant ulåste eller bevidst låste døre. Eneste antydning af en åbning illustreres i endnu en soveværelsescene, hvor Anne, nogenlunde genforenet med Anders, lader en bemærkning falde

om, at ”Vi sover stadig med åbent vindue, og der er meget stille udenfor” (1999: 186). Det lille ”og” mellem de to informationer, frem for ”men”, som både på det fortællende og det fortalte plan burde give bedre mening, kommer derfor til at markere endnu en sprække i teksten, som den fortolkende læser inviteres til at lægge sin egen fantasi i. Man drages mod dette ”og” som i stedet for, men formentlig ganske bevidst fra forfatterens side, blot at angive en mindre uregelmæssighed ved en grænsemarkering (vinduet) muliggjort af stille, varme sommernætter, bliver en afgrundsdyb sprække af fortolkningsmuligheder. Det er eksempler som disse, der danner belæg for at læse huset som andet og mere end blot et romantisk stykke arkitektur i en landsbykulisse, men en i romanen og Anne indbygget *indre* arkitektur, som igen og igen lukker sig om det indre liv, i form af et autoritært og undertrykkende sprog. Herved udtrykker romanen helt ud i formen, hvordan huset som centrum for en parcelhuserfaring ikke kan adskilles fra ”et indre hus”, og fra konstante forhandlinger mellem drømme, længsler, forpligtelser og frihed, dvs. som en kulturel-moralsk arkitektur.

5.6. Del-konklusion

Er naturen frisættende og huset, med sin disciplinering af Annes tanker og følelsesliv, hæmmende, så er det også netop i overgangen mellem den frie natur og det kultiverede hus, at romanens antydede temaer kommer til udtryk. Når romanen i flere sætningskonstruktioner går fra en beskrivelse af interiøret i Anitas parcelhus til farven på aftenhimlen og projektørerne på den nærliggende station, så handler det om, hvor sammenfiltret natur og kultur er, og hvor vanskeligt det er at skelne det ene fra det andet – også for vores hovedperson (1999:14). I en central scene står Anne eksempelvis i haven og tænker, at hun snart vil vaske nogle lagner, så de kan hænge på tørresnoren i haven og symbolisere et udlevet ideal: ”Lugten af nyvasket, gennemblæst tøj er noget af det, jeg mest ser frem til. Hvide lagner, og synet af dem, når de bølger frem og tilbage på tørresnoren. Det er den reneste luft, jeg kan komme i tanke om” (1999: 44). Men de eneste lagener, Anne får hængt til tørre, er fulde af bræk og hænger regnvejrstunge og triste i dagevis og peger på alt det, der ikke lever op til drømmen (1999: 44, 63, 72, 76, 83, 88). Tydeligst da Anne bringer en buket blomster med hjem fra Charlottes blomsterbutik, en buket hun møjsommeligt selv har bundet, og som er den ”tungeste buket”, hun nogensinde har haft. Da hun går med den gennem byen, noterer hun, at en ”del mennesker smiler til mig og jeg smiler tilbage,

som om buketten forener os i et eller andet" (1999: 114). Hun stiller derefter buketten dekorativt midt på spisebordet i stuen, så den vender ud mod gaden og dermed bliver et symbol på det løfte, som huset kan indfri, hvis Anne er indstillet på at betale prisen. Hun bemærker da også, at buketten "ser ud, som om den står og kalder på et færdigt indrettet hjem", og hun går straks i gang med at pakke kasser ud (1999: 114). Hermed afslører romanen, hvad det er for en pagt Anne har indgået med huset, og hvad det er Anne (måske) har på spil i sin relation til naboen. For at gøre et hus til et hjem må spatialiteten vækkes til live, og Anne må overgive sin krop, sine følelser og sit begær til den mentale arkitektur, som huset transcenderer gennem sin disciplinering af bevægelsesmønstre, adfærdsformer og tanker.[147] Til gengæld lover huset at belønne Anne med personlig lykke (hjem, familie) og en anerkendt rolle i (mini)samfundet (jf. buketten på bordet), dvs. at give Anne den fornemmelse af rodfæstelse og tilhøren, som hendes abrupte livsforløb ikke har formået. Da Anne samme aften besøger Jens og falder i søvn hos ham efter et par glas vin, viser romanen desuden, at en sådan pagt kun kan opretholdes gennem frivillig underkastelse, og på den måde indgår den i senmodernitetens mulighed for konstant genforhandling. I modsætning til slægtens rodfæstelse gennem blod, slægtgårdens rodfæstelse gennem tid, er enfamiliehuset kun virkningsfuldt, hvis beboeren ønsker det og kan det. Huset og beboeren indgår en kontrakt. Det første Anne gør næste morgen, da hun er flygtet ud af Jens' seng og er kommet hjem (af den uofficielle vej gennem havegangen!), er at give buketten nyt vand og love sig selv, at "det aldrig skal gentage sig" (1999: 115). Anne er i sådan en læsning, for at benytte Lefebvre egne ord, indstillet på at overholde den pagt, hun har indgået med huset, og som kun indfries, hvis hun vækker husets spatialitet til live.

Således er *Hus og Hjem* i en lefebvreansk læsning en beskrivelse af, hvordan et subjekt indgår som den tredje, men essentielle part i den spatiale trialektik. I Annes tilfælde er materialiteten og rammerne der, men de venter på at blive "produceret" gennem den krop og det begær, som gør spatialiteten levende og meningsfuld. Når denne konflikt kun antydningsvis blottes som en narrativ konflikt, så er det fordi romanen konsekvent arbejder med en mise-en-scène, der lader romanens pointe skinne igennem på det topo-spatiale niveau og gennem Annes febrilske forsøg på at opbygge en "habitual nature of everyday moments", jf. Seamon. Men også fordi romanen i sit valg

[147] Her er det oplagt at henvise til antropolog Inger Sjørslevs læsning af det danske enfamilieshus som en slags Max Weber'sk "kald", jf. hans tanker om *Den protestantiske Etik og kapitalismens Logik,* dvs. som en arkitektur, der indsætter beboeren i et komplekst forhold af forpligtelser og relationer, der rækker langt ud over den umiddelbare materialisme (2009).

af litterær topologi ikke på samme måde er betændt med fortællingerne om den borgerlige topologi og dens dystopiske modfortællinger, som havde romanen været henlagt til et klassisk parcelhus i et nybygget boligområde, som eksempelvis Anitas. Herved blotlægger *Hus og Hjem* nye erfaringsperspektiver i en boligform, der ellers per automatik er overbelånt med kulturelle klicheer og stereotyper, særligt når hovedpersonen selv inkarnerer én: Klichéen om en kvinde på kanten til ægteskabet og familielivet, med den sjove fortid i København bag sig, forstadslivet foran sig, huset og haven omkring sig. I et sådant perspektiv kan Helle Helles roman *Hus og Hjem* med sit topo-fænomenologiske fokus og sin specifikke stedserfaring læses som et forsøg på at skrive sig ikke *ud af*, men *uden om* klichéerne. For pointen med *Hus og Hjem* er ikke, at Anne kommer hjem eller finder hjem i mytologisk forstand, men at hjemmet skabes gennem den pagt, huset og Anne indgår: Mellem det arbejdende kropssubjekt, materialiteten og den valgfrie rodfæstelse i en kulturel spatialitet.

KAP 6. ALLAN MILTER JACOBSEN: *MAND I PARCELHUS* (2006)

”Hvorfor er jeg aldrig tilfreds?”, spørger hovedpersonen indledningsvis sig selv i romanen *Mand i Parcelhus* (2006) af Allan Milter Jacobsen, ” jeg har ingen grund til at være utilfreds. Jeg burde være – han ledte efter ordet, fandt det så … lykkelig” (2006: 14). Hermed slås tonen an til denne tredje undersøgelse af kunsten som en særlig epistemologi om parcelhusforstaden. Romanen omhandler en ganske almindelig parcelhusmand, Michael. Han er midt i livet, hvid, middelklasse, med en mellemlang uddannelse bag sig, arbejder som konsulent i et mellemstort firma, har bil og hund, er gift og far til en datter, og deler i øvrigt fornavn med mere end 45.000 danske mænd.[1] Forstadsdrømmen udleves for fuldt drøn og det eneste, der egentlig bekymrer denne gennemsnitlige parcelhusmand, er da også belægningen på indkørslen, tv-programmet og valget af grilludstyr til baghaven. Imidlertid presser sig noget, man kunne kalde en midtvejskrise, på, men så overværer Michael helt tilfældigt naboen – et kæmpe brød af en mand – slå sin kone. I stedet for at gribe ind og f.eks. alarmere politiet, begynder han at udspionere parret, og han besættes af nabokonen, Jeanette, med de store kunstige bryster, det enorme alkoholindtag og den distancerede tilgang til tilværelsen (måske fordi hendes mand har sparket drømmen om børn ud af maven på hende). Snart forfølger han hende til træning, sniger sig ind i naboernes hus, tager billeder af deres ting på badeværelset og af hende i dobbeltsengen. Det nyerhvervede dobbeltliv vækker Michaels ellers lunkne seksualitet, og han føler sig pludselig vækket til live som mand. Hans tilbøjelighed giver ham dog skrupler. Ikke pga. etiske overvejelser, men fordi det strider imod grundlæggende sociale konventioner i parcelhusforstaden at belure naboen, siger han. Slutteligt afsløres han dog af sin kone, som tvinger ham til handling, hvilket fører til et næsten mytologisk opgør mellem de to parcelhusmænd: Mellem Michael, civiliseret og pedantisk på den ene side, og naboen, kæmpen Bo med spiseforstyrrelser, alkoholproblemer og en voldelig tendens, på den anden.

Mand i Parcelhus af Allan Milter Jacobsen omhandler som Helle Helles *Hus & Hjem* den klassiske parcelhusforstadsdrøm og vanskeligheden ved at få denne drøm til at makke ret med

[1] Danmarks Statistik oplyser, at i 2011 eksisterer der 45.722 med navnet Michael, se www.dst.dk

virkeligheden, hvorved de begge kan siges at tematisere den idé, som LBP identificerer i sin installation *Verdensbillede*, se kap. 4. Som i *Hus og Hjem* er der også i denne roman en forbindelse mellem hovedpersonens personlige krise og parcelhusforstaden, som synes at motivere begivenhederne og hovedpersonens evne – eller i dette tilfælde manglende evne – til at handle på situationen. Pointen er da også, at for denne parcelhusmand er der ingen reelle alternativer til den gennemgående utilfredshed som kendetegner livet i parcelhusforstaden. Det illustreres først og fremmest gennem hovedpersonens manglende psykologiske og mentale udvikling, til trods for det dramatiske forløb. I en central scene, hvor Michael overbeviser sig selv om, at krisen er overstået, at han er et bedre menneske med bedre værdier og integritet, kommer han med en tilføjelse, som stiller hans erkendelse i et andet lys:

> ”Når han sagde det til sig selv: Jeg er måske blevet et bedre mennesker, så gav det rent logisk – i forhold til de film, han havde set i fjernsynet, i forhold til de romaner han havde læst, da han var yngre – mening. [...] men alligevel, argumentet gav ingen genklang følelsesmæssigt, det afstedkom ingen genkendelse [...] og det var måske muligt, at det faktisk var en lodret løgn, at han havde bevæget sig nogen steder hen” (2006: 236).

Herved synes romanen selv at punktere alt håb for en ny begyndelse og løsning på Michaels problemer, og afslører derved sit egentlige ærinde: En sartirisk karakteristik af parcelhusforstadens materialisme og den maskuline kastration og amputerede medmenneskelighed, dette har ført med sig. En tolkning, som ligger eksplicit i romanens titel (*Mand i Parcelhus*), bagsidetekst (som sætter tematikken til at være om ”moral, medmenneskelighed og kunsten at grille en T-bone-steak på en Weber One Touch Gold”) og den sparsomme reception, som har taget denne roman til sig som et værk, der formår at omdanne ”parcelhuskvarterets pletvist forlorne og forudsigelige familieidyl til scener af betydeligt tragikomisk format” (Jespersen 2007). Denne entydige kritik placerer romanen inden for den stort set ubrudte tradition, der både her og i angloamerikansk sammenhæng anskuer forstaden som ”et åndsforladt 'wasteland'. Et sted hvor intet sker, og hvor mennesker vantrives,” som det lyder med litterat Søren Schous ord (1996: 354-355), og som begrunder kritikken med parcelhusforstadens udprægede optagethed af materialisme, forbrug og livsstilsprodukter (Jurca 2004, Beuka 2004, Dahl 2008, Sjørslev 2009, se kap. 1).

Det er imidlertid min intention med denne analyse at forsøge at nuancere romanens egen åbenlyse kritik af parcelhusforstadens materialisme og maskulinitetskastration ved at fokusere på romanens spatiale konstruktion af sted, og, ad den vej, undersøge mulige forsoningsstrategier, som ligger implicit i den stedserfaring, den spatiale præsentation bygger på. Min tese er da også, at romanen selv giver belæg for at læse dens kritik af parcelhusforstaden som en identitetsundersøgende – og dog maskulint fokuseret – læsning af de konflikter, der ligger i selve forestillingen om parcelhusforstaden som en borgerlig utopi, jf. Fishmans definition af den moderne forstads utopiske overbygning (1989, se kap. 1). I sådan en læsning er parcelhuset ikke kun scene for et narrativt forløb eller afsæt for en samfundskritik – det er selve motivet for romanen, dvs. dens omdrejningspunkt og dens drivkraft.

Til dette formål inddrager jeg den franske antropolog Marc Augés begreb om ikke-stedet. Selvom dette begreb fungerer som en kritisk konceptualisering af sen- eller supermodernitetens rum i øvrigt, mener jeg, at konceptet kan bruges til at skærpe romanens konfliktfyldte iscenesættelse af parcelhuset som dels et produkt af kapitalisme og masseproduktion, dels et emblem på et i romanen artikuleret ønske om hjem, familie og eget hus med have. Samtidig er det min hensigt at skele til den forholdsvis velopdyrkede litteratur- og filmreception i angloamerikansk sammenhæng, som særligt med Cathrine Jurcas værk *White Diaspora* (2004), og sekundært Robert Beukas *SuburbiaNation* (2004), kan siges at centrere sig om "a male-authorized and frequently male-focused body of literature", der, som Jurca konstaterer, er "obsessed with the meaning and value of home and community, with reassessing the boundaries that separate domestic life from other activities and places, and with exploring the limits and opportunities of so-called displacement." (2004:11).[2] I modsætningen til den angloamerikanske tradition, som argumenterer for forstadens gennemgående *inautencitet,* mener jeg dog, at der i dansk sammenhæng kan argumenteres for en anden, mere forsonende tilgang, der mere handler om kærlig selvironi (Jurca 2004).[3] I begge tilfælde stilles der kritisk på den påstående kløft mellem materialisme og hjemskabelse.

[2] Jeg mener i forlængelse heraf, at der er belæg for at læse *Mand i Parcelhus* som en dansk version af Sam Mendes' forstadsfilm *American Beauty* (2001), som ligeledes omhandler kontrasten mellem parcelhusforstadens materialistiske ydre og en (dertilhørende?) indre råddenskab, som på den anden side af Atlanten får den amerikanske forstadsmand, Lester Burnham, til at krakelere og gå til grunde (Beuka 2004, Pavin 2007).
[3] I *White Diaspora* analyserer Jurca bl.a. romanserien *Babbitt* af Sinclair Lewis (1922) og påviser, hvordan den amerikanske forstadsmentalitet allerede her gør en modstilling mellem forstadens komfort og materialisme og en snigende hjemløshed til et gennemgående tema i de maskuline forstadsfortællinger. Også Beuka konkluderer, at film som *American Beuty* og *The Ice Storm* fører denne tradition videre, men nu med fokus på det inautentiske ved den komfortable forstad (2004).

6.1. Satire, sympati og ikke-steder

Mand i Parcelhus er skrevet af forfatter Allan Milter Jacobsen, som også var medforfatter på den omdiskuterede mocamentary-film *AFR*. Det er hans debutroman.[4] Stilistisk har vi at gøre med en let tilgængelig, satirisk roman, fortalt i 3. person, fortrinsvis med synsvinklen på hovedpersonen i romanen, Michael, sekundært nabokonen Jeanette, som vi som læsere introduceres for et stykke inde i romanen, og som med sin alkoholisme og voldelige ægtemand fungerer som Michaels supplerende fortællerstemme, indtil det endelige opgør mellem de to parcelhusmænd. Herefter springer romanen seks måneder i tid og afsluttes med to kapitler, hvor romanens morale – eller manglen på samme – udlægges (kap. 45 og 46, i romanen unummeret). Fordi de to synsvinkelholdere fungerer i 3. person og ikke i 1. person, ligger her en naturlig distance til det fortalte, som synes at korrespondere med den gennemgående satiriske fortællerstil, der samtidig fungerer som fortællingens refleksive stemme. Den implicitte satiriske stemme lægger alting frem: manglende selvværd, smålighed, traumer og pinlige selvrefleksioner og optrin. Såfremt satire, som teoretiker Dustin F. Griffin definerer det, forstås som et humoristisk greb, der har til hensigt at producere en opbyggelig kritik ud fra idéen om at det, der påpeges i det satiriske modus, er fænomener eller væremåder, der falder udenfor den "normale" standard, så har satiren i sin oprindelige form et korrektivt formål: Den skal gøre opmærksom på uret for at kunne råde bod (1994). Men er der ikke noget at råde bod på, som romanen her foreslår med sin dementi af hovedpersonens omvending, jf. citatet om Michaels manglende erkendelse (2006:236), ja, så mister fortællingen sin korrektive egenskab og bliver til ren latterliggørelse. Det er også kun ganske få gange, at den implicitte fortæller giver slip på den gennemgående sarkasme i forhold til sin hovedperson, Michael, og når den gør, virker det nærmest sentimentalt og mistænkeligt. Samtidig virker det ligeledes mærkværdigt, men påfaldende, at mens de fleste karakterer i romanen omtales ved fornavn (Michael, Jeanette, Bo, Kim, Ebert) forbliver de mest intime relationer unavngivne. Her tænker jeg på Michaels hustru, hans datter og den døende fader. Det er i disse få, men betydningsfulde skift, eller "betydningshuller" om man vil, jf. Isers implicitte forfatter (kap 6), at Michael viser sig at være objekt for fortællerstemmens latterliggørelse *og* for

[4] *AFR* er skabt og instrueret af Morten Kaplers, som ligeledes spiller en central rolle i filmen, der er bygget op af dels manipulerede dokumentariske klip af politikerinterviews, dels fiktive scener. Filmen, som er fra 2007, skabte en del polemik, bl.a. fordi den fingerer et mord på statsminister Anders Fogh Rasmussen, og benytter et klip af Pia Kjærsgaard, hvor hun taler om den afdøde og homoseksuelle hollandske politiker Pim Fortyun.

hans sympati, og her romanen åbner op for en forsoning med denne ellers amputerede og materialistiske parcelhusforstad.

Generelt er romanen holdt i en nødtørftig syntaks uden større litterær dybde eller skjulte betydningslag. Når romanen alligevel gør brug af eventyrgenrens elementer, såsom symbolske grænseoverskridelser og spejlmotiver, så hører det med til den satiriske grundstemning og den gennemgående kritik af parcelhusforstaden som et sted, hvor menneskelige relationer har vanskelige kår. De symbolske transgressioner, som også spillede en central rolle i *Hus og Hjem* (1999, se forrige kapitel), og spejlmotiver giver til gengæld belæg for at se opgøret med naboen som et psykologisk opgør mellem Michael og hans alter ego med det sigende navn Bo, hvorved romanen bliver en fortælling om en mand, der farer vild i sig selv og bliver midlertidigt vanvittig. Alligevel mangler romanen eventyrets allegoriske plotstruktur, og spejlmotivet synes også i højere grad, at underbygge konstruktionen af en gennemgående fornemmelse af umuligheden i at indgå reelle menneskelige relationer i parcelhusforstadens repitative arkitektur. Romanens topologi kalder da også på ikkestedets karakteritiska.

De arketypiske ikke-steder, som Augé kalder dem, er transitagtige steder som lufthavnen, pengeautomaten og motorvejen, men også boligkomplekset, hvor man ikke bor sammen, men side om side (2010). Ofte er disse rum fastlagt i mønstre og ruter, som mennesket færdes mekanisk i, og som kun rummer få muligheder for reelle, uplanlagte møder mellem mennesker. Begrebet udvikler Augé i *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992).[5] Ifølge Augé er ikke-stedet en naturlig konsekvens af senkapitalismen og resultatet af tre former for acceleration:[6] 1) en historisk/temporal acceleration, som har ført til "den begivenhedsmæssige overflod", en acceleration som udmønter sig i et voksende behov for at skabe mening i nutiden, gøre den forståelig, retrospektiv så at sige, og derfor har denne acceleration skabt en fornemmelse af, at "history is on our heels, following us like shadows, like death" (2010: 61 og 1995: 28-29); 2) En spatial acceleration, som både betyder, at verden bliver mindre på grund af nye transportmuligheder, teknologi og øget mobilitet, samtidig med at rummet fragmenteres og

[5] Oversat til engelsk *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity* i 1995 af John Howe. I 2010 udkommer dele af værket på dansk i antologien *Sted* redigeret af Anne-Marie Mai og Dan Ringaard, her specifikt det centrale kapitel "Dex lieux aux non-lieux", ("Ikke-stedet") samt epilogen "Epilogue" (overs. Niels Lyngsø 2010: 57-68). Der vil undervejs blive henvist til den danske oversættelse, såfremt citaterne findes i de omtalte oversatte kapitler, ellers til den engelske oversatte version fra 1995.

[6] Oversat til "overabundance" i den engelske version, altså overflod, se kap. 1," The Near and the Elsewhere", pp. 28-41.

får en mangfoldig betydning, altså opløses i uendelige brikker, skalaforhold og perspektiver, og endelig 3) en acceleration af individualiseringen;[7] en forøgelse af jeg'et som referencegarant i enhver sammenhæng, noget der ifølge Augé fører til en form for ensom egocentrisme.[8] Augés hypotese er, at når supermoderniteten animerer til skabelsen af ikke-steder, fortrænger den samtidig det oprindelige, førmoderne (antropologiske) sted. En sådan antagelse bygger på idéen om komplementær relation:

> "Hvis et sted kan defineres som identitetspræget, relationelt og historisk, vil et rum, som ikke kan defineres som hverken identitetspræget, relationelt eller historisk, definere et ikke-sted" (2010: 59).

Når ikke-stedet defineres som en slags rum, der ophæver "den menneskelige genkendelse af sig selv som et individ, der har en historie og erfaring," som Nørgaard Frandsen siger (2008:2), så er det fordi disse rum henviser til senkapitalismens logik. Samspillet mellem mobilitet, rumorganisering og kapitalisme former, skaber, som også danske Henrik Dahl er inde på i *Den usynlige verden* (2008), et stadigt større netværk af kanaler, veje og infrastrukturer, hvor Transportdanmark, som Dahl kalder det, giver identitet til Forstadsdanmark, transportsystemets knudepunkter. Her er i begge tilfælde tale om identitetsløse ikke-steder uden historie, kultur eller genkendelighed. At se forstaden som et masseproduceret og identitetsløs ikke-sted er dog hverken en dansk opfindelse eller af nyere dato, men kan spores tilbage til den amerikanske byforsker Mumfords beskrivelse af forstaden som "a multitude of uniform, unindentical houses, lined up inflexibly, at uniform distances, on uniform roads, in treeless communal waste, inhabited by people of the same class, the same income, the same age group, witnessing the same television performances, eating the same tasteless, prefabricated foods from the same freezer, conforming in every outward and inward respect to a common world." (1961: 7, se uddybning kap. 1). En karakteristik, som ifølge litteraten Jurca var med til at cementere en opfattelse af "an almost automatic discrepancy between material and spiritual shelter, structure and sentiments, suburban house and home" (2004: 4). Ergo, at de strategier, som skulle gøre det lettere for det moderne menneske at etablere sig i komfortable hjem, samtidig er dem, der vanskeliggør den følelsesmæssige etablering af et hjem. Eller sat i forhold til Augés tankegang, at det er i

[7] Oversat i den engelske version til "the individualization of references", 1995: 40.
[8] Med Augés egne ord: "In Western societies, at least, the individual wants to be a world in himself; he intends to interpret the information delivered to himself by himself and for himself" (Augé 1992: 37).

masseproduktionen af steder (hjem), at ikke-stedet bliver mest tydeligt. En sådan tilgang giver mig mulighed for at arbejde med idéen om den masseproducerede bolig over for det singulære, unikke hjem, ikke-stedet over for stedet. Den grundliggende samtidskritik, som har overvægt i Augés definition af ikke-stedet, bløder han nemlig selv op undervejs, idet han indrømmer, at både ikke-stedet og stedet er utopiske konstruktioner, tankeidealer, som godt kan indeholde elementer af hinanden i én og samme konstruktion. [9] Med Augés andre ord:

> ”Lad os tilføje, at det tydeligvis forholder sig på samme måde med ikke-stedet som med stedet: Det findes aldrig i ren form [...]. Stedet og ikke-stedet er snarere flygtige polariteter: Førstnævnte udviskes fuldstændig, og sidstnævnte fuldendes aldrig helt. ” (2010: 60).

Og derfor, fortsætter han, ”står” steder og ikke-steder ” i modsætning til hinanden (eller kalder på hinanden) ligesom de ord og begreber, der gør det muligt at beskrive dem.” Han antyder dermed et håb om forsoning på den anden side af supermodernitetens ikke-steder (2010: 61). Det er dette håb, der er det centrale omdrejningspunkt i *Mand i Parcelhus.*

6.2. Romanens konstruktion af et ikke-sted

Som titlen *Mand i Parcelhus* påpeger, er vi umiskendeligt hensat til ganske almindeligt parcelhus i et ganske almindeligt parcelhuskvarter. Da vi møder og introduceres for ham i romanen, er det mærkværdigvis ikke i romanens topologiske centrum, parcelhuset, men ude på en aftentur med hunden, ”adskillige stikveje fra, hvor han selv bor” for ikke at risikere at møde nogen, hans kone kender, og som vil kunne tage ham i det, der egentlig er hans ærinde: at ryge uden konens vidende (2004:6-8). Den manglende navngivning af gader eller personlige referencepunkter, som kunne afsløre et kendskab til de mennesker, der bor i hans kvarter, underbygges af den konsekvente manglende brug af topologiske stednavne eller lokale kendetegn, som er kendetegnende for provinslitteraturen (Frandsen 1994, Andersen 2006). Her er tale om et område

[9]Historisk er ikke-stedet resultatet af den udvikling, som indledes med moderniteten og som højkapitalismen har forfinet, og som er det, der bedst karakteriserer supermodernismen. Derfor kan det moderne sted også betragtes som en historisk overgangsfase mellem stedet og ikke-stedet, mellem det oprindelige sted og supermodernitetens ikke-sted; en slags forfaldsfase. Den gennemgående kritik af senmoderniteten, og her særligt kapitalismen og (ego)individualismen, som synes at være en konsekvens heraf, kan have sin relevans, men den rejser samtidig et problem, der af kritikere er blevet anskueliggjort som et problem om perspektiv.

med udelukkende nye parcelhuse, som ligner Michaels eget, der er ingen historiske bykerne eller bygninger, ingen supermarkeder, legepladser, skoler eller offentlige institutioner, kun en uspecificeret gruppe af enfamilieshuse og fordelingsveje, stort nok til at han kan bevæge sig så langt væk fra sit udgangspunkt, at han ikke støder på nogen han kender, men ikke langt nok væk til at det topologiske landskab ændrer karakter. Det er altså den samme topologi, der kendetegner romanens centrum og dens periferi.

Denne konsekvente stilisering af den fiktive virkelighed mod en uspecifik, men let genkendelig parcelhusforstad brydes da også kun af løsrevne specifikationer, som i stedet for at personificere romanens virkelighed blot forstærker fornemmelsen af stedløshed. F.eks. standser Michael under sin aftentur foran en nybygget carport, som han identificerer som en "model S6000 fra Carport Exclusive, en dobbelt carport med glat loft og galvaniserede stolper, redskabsrum på seksten kvadratmeter. 59.000 kroner som selvbyg." (2006:5-6). Denne vekslen mellem generelle, uspecificerede beskrivelser af kvarteret og indgående informationer om produkter og tilbehør, som kræver stor viden og indgående kendskab til forbrugsmønstre i parcelhusforstaden, afslører det filter, hvorigennem parcelhusforstaden portrætteres, nemlig kapitalismen og masseproduktions. I Michaels univers er en bil ikke blot en privat løsning på et transportproblem, men en Mondeo, en Audi A3 eller en Jaguar S-type, akkurat som en carport ikke kun er en foranstaltning til daglig beskyttelse af ens køretøj, men en markør af forbrugskapacitet og smag. Det virker næsten som en parodi på Pierre Bourdiers begreber om habitus og kapital, når Michael sammenligner forskellige varetyper for ad den vej at definere sin egen økonomiske og sociale position i systemet. Han kan f.eks. ræsonnere sig frem til, at hans egen "Weber One Touch Gold 57 centimeter i diameter, til 1.899 kroner" både griller bedre og får bøfferne til at tage sig flottere ud end naboens "Grandmaster 1700 fra Silvan, 3.495 kroner, med skorsten og det hele," mens han skammeligt må erkende, at naboens lysegrå brosten tager sig langt bedre ud i indkørslen end hans billigere og mere larmende perlegrusløsning (2006: 27,23).

Som tidligere nævnt[10], bygger Augé sit begreb om ikke-stedet på en analyse af den franske digter Baudelaires digt *Parisiske Billeder*, hvor den gamle verdens kirketårne, skorstene og andre "tidsindikatorer" står i baggrunden som vidnesbyrd om den tid, der er gået, og som er indlejret i stedet som en slags erindring; en overlapning mellem det gamle og det nye sted (2010: 58).

[10] Her henviser jeg til analysen af Helle Helles *Hus og Hjem* (1999), se forrige kapitel.

Pointen er, at ikke-stedet *ikke* integrerer de gamle (historiske) steder, med det resultat at ikke-stedet bliver historieløst, uden for tiden, jf. første acceleration. Det er samtidig fraværet af "tidsindikatorer", der gør ikke-stedet til et sted uden "markante punkter", som man kan samle sig om, og som er tegn på at dette sted har sin egen unikke historie, der derfor adskiller sig fra andre steder, jf. den spatiale acceleration. Derfor er det karakteristiske træk ved ikke-stedet, der her udpensles, nemlig det faktum, at ikke-stedet snarere end at tage identitet fra den specifikke location, den er placeret i, får sin karakter fra lignede ikke-steder inden for det samme definerede rum, altså fra andre parcelhusforstæder, som er skabt af samme masseproducerede moduler og det samme masseproducerede design som hans eget parcelhuskvarter. Det illustreres tydeligt i en scene, hvor Michael ved et tilfælde er endt hjemme hos sin kollega Kim, der er ved at miste grebet, efter at hans kone i en SMS har meddelt, at hun forlader ham. Her gør Michael sig nogle betragtninger over sin kollegas boligkvarter, og han konstaterer, at

> ".. parcelhuskvarteret mindede [...] om det sted, han selv boede, på samme måde som alle parcelhuskvarterer mindede ham om det sted, han selv boede. Men det her var nyere. Anlagt for tre eller fire år siden. Hækkene var stadig lave og til at se hen over. Træerne langs fordelingsvejene var små og måtte holdes oppe af pæle. Husene så ud, som om de var bygget af materialer, der lige var hentet i den lokale Silvan, hvilket igen fik det hele til at se meget skrøbeligt ud, som om næste regnbyge højst sandsynligt ville skylle det hele væk" (2006:122).

Pointen med Augés ikke-sted er, at masseproduktionen ikke blot konstruerer en ramme, men gennemsyrer alle dele af stedets konstruktion. Selv parcelhusets indre synes i romanen mere at afspejle andre parcelhuse end den beboer, der i princippet skulle sætte sig eget personlige præg i form af det, huset er ramme omkring, det personlige hjem. Michael gør sig f.eks. denne iagttagelse om interiøret hos Kim. Det var, siger han:

> "En indretning som taget ud af sidste års katalog fra Ilva, tænkte Michael. Det eneste påfaldende ved den indretning er, at der ikke er noget påfaldende ved den." (2006:122).

Observationer som denne giver "Michael [...] en mærkelig fornemmelse af, at Kim var lige så fremmed i dette hus som Michael selv, noget med den måde han bevægede sig på, som om han ikke var sikker på, hvordan huset var arrangeret rent arkitektonisk, eller som om husets egentlige

ejere kunne dukke op når som helst" (2006: 122,124). Beskrivelsen af Kims hus er da også kun en gradbøjning af Michaels eget hus og af hans kvarter i øvrigt og er netop kendetegnet ved, at den ikke på nogen måder er i øjenfaldende. De utallige opremsninger af forskellige slags perlegrus, bilmærker, haveredskaber og specielt webergrill udstyr og merchandise,, vidner om en kommercialiseret standardisering af hjemmet helt ind i marven. Paradoksalt er det referencerne til disse kommercielle goder, der giver romanen den forankring i tiden, som er fraværende på det spatiale-historiske plan. Gennem referencerne til disse identificerbare gadgets og accessories er det rent faktisk muligt at påpege forbindelser mellem romanens virkelighed og virkeligheden uden for romanen[11], selv om denne etablering mere går på en temporal bestemmelse – som formentlig kan dateres med nøjagtighed, hvis man læser de forskellige årgange af det landsdækkende Silvan-katalog – og ikke en spatial bestemmelse. Dvs. vi kan nogenlunde angive, *hvornår* romanen finder sted, men ikke *hvor* den finder sted.

Selv de gange vores hovedperson(er) forlader romanens topologiske centrum (parcelhuskvarteret), er det kun for at begive sig hen til andre lige så identitetsløse steder: hospitalet, supermarkedet, fitnesscentret eller lufthavnen, som bortset fra deres status i et komplekst kapitalistisk system forbliver ubundne til et faktisk, lokaliserbart sted. I dette system bliver selv de få antydninger af historiske elementer til en pastiche: I en scene har Michael forfulgt Jeanette i bil, og de er ankommet til "en lidt større by mod øst" (igen uden specifikation og uden at markere en traditionel center-periferi-relation). Her nævnes et torv, brostensgader og en domkirke, men uden at der kan siges at være tale om en historisk kontekstualisering (2006: 72-75). Selv om Michael forsøger at agere en "turist, der var meget interesseret i den her gamle købstad og dens fine huse," så vedbliver denne seværdige by at være en kulisse, han stort set kun betragter gennem linsen til sit kamera, altså medieret og distanceret. Her forekommer de historiske markeringer mere som en slags "citater" eller scener uden mulighed for at indgå i syntese med nutidens rum. Selv Michaels arbejdsplads, som udgør det andet faste topologiske ankerpunkt i romanen, er beskrevet i så generelle vendinger, at en egentlig specifikation umuliggøres. Vi får at vide, at Michael er konsulent i et mellemstort firma, at hans arbejde mest består i kontorarbejde, og at han højst sandsynligt står til en forfremmelse. Men spørgsmålet om, hvad han reelt arbejder med, eller hvor firmaet reelt har adresse, forbliver ubesvaret. Denne

[11] Connaisseuren vil vide, at de fleste produkter i *Mand i Parcelhus* rent faktisk er reelle produkter, som kan erhverves og bliver erhvervet til brug i parcelhuskvarteret og boligen generelt.

manglende stedfornemmelse indlejres i læseroplevelsen og er med til at give den litterære topologi den grundliggende følelse af fremmedgjorthed, havde det ikke været for den satiriske overbygning, som konstant skaber en distance til den i forvejen distancerede topologi, og som lader os forstå, at hensigten med denne miljøskildring er tematisk: En kritik af parcelhusmanden i parcelhusforstaden.

6.3 Parcelhusmanden og den maskuline identitetskrise

Sammenstillingen af forbrug, kapitalisme og parcelhusforstad, som præger romanens skildring af parcelhusforstaden, indvirker da også på karaktertegningen. Som type passer Michael som fod i hose med den spatialitet, han er en del af, og ikke udsædvanligt for romanen er han også selv bevidst om, at han spiller en rolle.

Som "varegjort" subjekt i et kapitalistisk system synes han at identificere sin rolle ud fra den funktion, han sidder i, snarere end at være den, han er. På arbejdet i det unavngivne firma, hvor han tilbringer det meste af ugen, responderer han på omgivelsernes forventninger og er bevidst om, hvad der skal til, for at han fremtræder ambitiøs, troværdig og engageret. Selv havearbejdet, som hans kone har tvunget ham til at deltage i, minder om hans kontorarbejde og giver ham "ikke nogen fornemmelse af at udføre et reelt stykke arbejde. I stedet ligner det, han foretog sig, mere en slags alibi for at arbejde. Han lignede en, der arbejdede." (2006: 84). Han sammenligner sin indsats med en pornostjerne på den lokale tv-kanal, men erkender, at hun vier sit arbejde langt større "opfindsomhed, entusiasme og vilje til at give sig selv fuldt ud" end ham selv gør til sit (2006: 172), og sætter lighedstegn mellem prostitution og den laden-som-om, han selv praktiserer. Det eksemplificeres ligeledes i en scene, hvor Michael skal i gang med den årlige oprydning i redskabsskuret, et projekt der forekommer ham markant mere uoverskueligt år for år. Redskaberne hober sig op, flere og flere, de fleste har stadig prismærke på og er aldrig blevet pakket ud eller aldrig brugt. Mest fordi Michael ikke er i stand til at bruge dem, men også fordi de i deres udgangspunkt er tænkt som del af en symbolkapitalistisk strategi. Som Michael ræsonnerer sig frem til, behøver han jo ikke bruge sine redskaber:

> "Det var slet ikke meningen, at dette apparat skulle bruges. Det skulle bare ligge i sin formstøbte kasse og se meget slagboremaskineagtigt ud" (2006: 154-155).

Ergo, Michaels eksistensberettelse er, ligesom slagboremaskinen, at *agere* en rolle, at se parcelhusmand-agtig ud, fordi det kræver det system, han sidder i. Fremtoningen er vigtigere end den reelle funktion. Eller den anden vej rundt: Ikke-stedets manglende karakteristika synes at opdrage Michael til at opføre sig lige så identitetsløst og indholdsfattigt som det sted, han bebor.

Michaels kastration består i, at han taknemmeligt tager de forskellige roller på sig, som ikke-stedet stiller til rådighed. De giver ham en skin-identitet og en performance strategi. Derfor bliver han usikker når rollerne bryder sammen, eller når han sættes i en situation, som truer med at overskride ikke-stedets fastdefinerende og trygge system for ageren. Eksempelvis da Bo henvender sig til ham på en gåtur med hunden. Som Michael bemærker, tæt på en forfatterkommentar, så nærmer han sig Michael "naboagtigt", og han anlægger derfor prompte sin egen naboattitude og med "en kvik og munter tone" responderer med et "Godaften, nabo" (2006: 34). For Michael er et godt naboskab nemlig en relation, som er så vag og derfor så konfliktløs som mulig, lyder det i en næsten klichéagtig beskrivelse af den distancerede, funktionsbetingede adfærdsform i ikke-stedet. Det er, som det lyder, "rigeligt for Michael at forsøge at forholde sig til mennesker, hvis selskab han ikke selv har valgt, når han var på arbejde," han vil gerne "være i fred, når han er hjemme. Så vidt det er muligt med hans kone og datter i huset" (2006: 10).

Distancen opretholdes, som også den amerikanske antropolog Baumgarten observerer, bl.a. gennem disse sociale konventioner og en grundlæggende respekt for hinandens ret til privatliv. [12] Denne holdning svarer overens med den dominerende kommunikation i ikke-stedet, som ifølge Augé taler med koder, billeder og strategier frem for sprog, der skal kommunikere et indhold (2010: 61-62). Denne forstadskommunikation ser på overfladen ud som sprog (noget siges), men er – i de fleste tilfælde i romanen – kun udveksling af fraser og høflighedsytringer mellem agenter, som qua det spatiale system, de er placeret i, kun har ganske bestemte kommunikative kort til rådighed. Når Michael gør alt for at forblive i det system, som parcelhusforstaden er et symbol på, så peger det ikke kun på systemet, men på at Michael som figur er inkarnationen af dette system.

[12] Det er ifølge den amerikanske etnolog M.P. Baumgarten et af de mest signifikante sociale træk ved forstaden. I *The Moral Order of a Suburb* (1988) beskriver han hvorledes den sociale orden i en forstad både adskiller sig fra lillesamfundet (gemeinschaftet jf. Tönnies), hvor intime relationer og kendskab justeres gennem uformelle kontrolinstanser, men også fra storbyen, som reguleres af formelle, overordnede regler. Forstaden, siger han, er hverken styret af disse indgroede konventioner eller upersonlige regler, men af "moral minimalisme", det, der "is not done when tensions arise" (1988:11). Moralsk minimalisme betyder ikke kun, at forstadsfolket ikke blander sig i andre menneskers liv og levned, men at man i tilfælde af konflikter og uenighed ofte bevidst vil benytte *undgåelse* (avoidance) som konfliktløsning. Man nøjes med at brokke sig over naboen til sin ægtefælde eller nære venner, altså inden for privatlivet (1988: 9-12, 72-100). Hermed tilføjer Baumgarten en tredje konfliktkategori til de to i forvejen etablerede former: forhandling og aggression.

Han er ikke-stedets ikke-mand: Et de-subjektiveret individ i en funktionsbetinget, men meningsløs spatial maskine. Sammenfaldet mellem den litterære topologi, karaktertegningen og romanens hensigt om at skildre generelle træk ved livet i parcelhusforstaden er romanens mise-en-scène. I denne glidende overgang kan romanen kondenserer sine argumenter og samtidig tale om alle forstæder og alle parcelhusmænd. Derved overgår den litterære topologi til at blive en vigtig del af romanens betydningsdannelse, jf. Bal.

Kønsaspektet, som udfoldes til overflod i romanen, er samtidig med til at pege på det forhold, at for denne parcelhusmand – og parcelhusmænd i øvrigt – maner parcelhusforstaden som ikke-sted til kastrerende lydighed og fremmedgjorthed, bl.a. fordi det underbygges af en feminin og dominerede modus. Først og fremmest i forhold til Michaels unavngivne hustru, der i langt højere grad end Michael selv eksponerer drømmen om livet i forstaden gennem sin profession som ejendomsmægler. Michaels hustru lever af at sælge og markedsføre drømmen om livet i parcelhusforstaden og er i modsætning til Michael anderledes overlegen i forhold til den underliggende kapitalistiske dimension, som gennemsyrer denne drøm. I hendes billede er parcelhusforstaden en meget konkret vare, som kan sælges og købes, og som indgår i det kapitalistiske systems nyttefilosofi og globale økonomi. Hendes fordel er, at hun formår at udnytte denne mekanisme og kan omsætte den til egen fordel. Men Michaels kone viser også, at parcelhusforstaden er mere end det. Den er også *anti-tesen* til varegørelsen, og det sted hun trækker sig tilbage til, når arbejdsdagen er ovre og hun vender tilbage til sin familie, sit privatliv og sit hjem. Michaels kone er altså i dobbelt forstand emblemet på både dystopien som utopien: Hun inkarnerer parcelhusforstadens materialisme, men er ligeledes parcelhusforstadens måske bedste forbruger.

Af Michael får vi også indledningsvis at vide, at hun tjener mere end ham, noget der ”ingen indflydelse” har på hans selvværd ”overhovedet”, og at hendes succes tilsyneladende har noget at gøre med hendes evne til at være observant i forhold til kvarterets beboere. Hun ved hvem, der skal skilles, flytte ud eller flytte sammen, og har i modsætning til Michael styr på, det sociale landskab i parcelhuskvarteret. Hun er i stand til at konstruere en indbydende stemning, og formår, lige som Carolyn i den amerikanske version, altid at fremstå professionelt, kontrolleret og social.(Pavin 2006). I en overværelse af en telefonsamtale, noterer Michael, at hun taler med en ”indladende, samarbejdsvillig” og ”der-er-slet-ingen-problemer”-tone. Det gør hun kun, bemærker

han, når hun taler med kunder (2006: 11), bemærker han, og antyder, hvordan hun inkarnerer det, der synes at være galt med tilværelsen i parcelhusforstaden: Den er pæn på overfladen, men skraber man lidt i lakken, forekommer den hul og uden reelt indhold.

Flere gange fremhæver han – sarkastisk - hendes effektivitet, og konstaterer at "Selv det at sove var noget, hun var i stand til at gøre på den mest effektive og målrettede facon" (2006: 91). Over for denne effektivitet og succes, fremstår Michael som et udueligt appendiks. Som faderfigur kæmper han med at finde sin autoritet over for datteren, som i de evindelige diskussionerne med ham, stort set hver gang ender med at få sin ret (2006:9-12). Som gør-det-selv-mand er han håbløs, og selv havearbejdet må hans kone diktere (2006: 84-87). Som ægtemand kæmper han med at finde det selvværd, der skal hamle op med hans økonomisk, socialt og seksuelt overlegne hustru: Det er derfor helt på sin plads, da han indledningsvis spørger sig selv: "Er jeg en sørgelig undskyldning for en mand?" (2006: 6).

Ja, synes romanen selv at svare. Parcelhusforstadens overfladiske diskurs administreres af parcelhusforstadens magtfulde og overlegne kvinder, og understøttes af en gennemgående kapitalistisk indstilling til alle facetter af tilværelsen. I denne dominerende diskurs fungerer mænd kun som tilbehør på linje med Ilva-møblementet og webergrillen. F.eks. i allerede omtalte scene med Kim, hvor Michael og han sidder i parrets nyindkøbte Ilva-møblement og taler overfladisk om at blive forladt. Michael bemærker, at Kim virker underlig fremmed i sit eget hus, og giver selv en mulig forklaring:

> "Michael kunne ikke forestille sig, at Kim nogensinde i Ilva havde sat sig i denne lænestol og sagt til sin kone: 'Den her skal vi have!'
>
> Igen syntes Kim at være absolut fraværende, og Michael blev enig med sig selv om, at de sidste ti minutter var nogle af de mest pinlige, han nogensinde havde gennemlevet.
>
> 'Dejligt sted, I har her,' sagde Michael i mangel af bedre, for tredje eller fjerde gang." (2006:125, se også forrige afsnit).

Sammenfaldet mellem ikkestedet og den kvindelige dominans, er dog ikke logisk opbygget, og viser også, hvor romanen selv er i tvivl om sin holdning. For selv om kvinderne nok er anderledes integreret i parcelhusforstadens konstruktion end tilfældet er for mændene, beskrives de ikke som

deciderede martriarker eller tyranner. Faktisk er Michaels kone én af de få figurer i romanen, som skildres mest helstøbt og med størst integritet. Hun elsker også tydeligvis sin mand, er interesseret i hans velbefindende og virker støttende og interesseret i hans liv. Også som erotisk figur, virker hun troværdig, og er hverken frigid eller seksuelt dominerende. Det er ikke hende *som sådan*, der udløser hans krise. Snarere fungerer hun, ligesom Kims kone, som litterær modpol til den maskuline krise, som romanen har til hensigt at skildre. Michaels kone er mere pragmatisk i forhold til drømmen om parcelhuslivet end sin mand og er bedre i stand til at handle på eventuelle følelser og begivenheder, der signalerer, at deres tilværelse i parcelhusforstaden ikke nødvendigvis lever op til drømmen om det gode liv. Som f.eks. opdagelsen af sin mands dobbeltliv (2006:2010-211).

Det er f.eks. tankevækkende, at både Kims og Michaels koner forlader deres hus *og* deres mand, mens de forladte mænd sidder handlingslammede tilbage i de tomme huse med Ilva-møbler og merchandise. Kønskritikken synes i det aspekt mindre at være rettet mod det modsatte køn og mere at udpege mangler hos det maskuline køn: En maskulin selvforagt over ikke at være i stand til "at praktisere hjem", sådan som kvinderne tilsyneladende er det. Men også en selvforagt, som i sig selv repræsenterer en rolle og et syn på livet i parcelhusforstaden.

6.4. Spejlinger og psykologiske grænser

Overfor disse kvindeskikkelser forekommer nabokonen Jeanette anderledes sammenfaldende med den krise, Michael selv gennemgår, og hun bryder det generelle kvindebillede, som romanen selv konstruerer. Som en alkoholiseret, kunstigt brystforstørret, hjemmegående husmor uden børn, men med en voldelig ægtemand, inkarnerer hun Michaels forvrængede spejlbillede på drømmen om en forstadsutopi, bl.a. fordi hun lige som Michael er fanget i sit eget parcelhus uden mulighed for eller lyst til at bryde ud. Sammen med hendes mand, Bo, inkarnerer de tre undertrykte følelser og drømme, som de kvindelige superbeboere for længst har gjort op med.

Igen spiller ikke-stedets arkitektur ind. Som mange typehuse i parcelhusforstaden er Michaels, og nabohuset, hvor Bo og Jeanette bor, bygget op, så de både arkitektonisk og i rumfordeling stort set er identiske spejlbilleder af hinanden. Indkørslerne ligger op af hinanden, det samme med stuerne, soveværelserne og baghaven med terrassen, og repetitionen går igen i de rekvisitter,

hvert enkelt hus besidder: bil, grill, Silvan-værktøj, der i denne roman danner endnu en platform for et parallelt univers. Set i dette lys er det altså det "samme hus", Michael lister sig ind i om natten, og som er rammen om hans fantasier og besættelse, eller med andre ord, hans tur ind i parcelhusforstadens spejlkabinet.

Romanen sættes da først i skred, da Michael dagen efter at have overværet nabokonen Jeannette får bank af sin mand, overskrider den næsten mytologiske kant, der markerer, hvor det ene parcelhus begynder og det andet slutter, jf. Edward Caseys distinktion mellem grænser og kanter, se forrige kapitel 4.[13] Scenen tager sig således ud: Michael har med de vanlige vinke-gestikker og hej-dav-fraser forsøgt at få en reaktion fra nabokonen, Jeanette, som sidder tavs og ubevægelig i sin bil i indkørslen. En oplevelse, der straks får ham til at føle sig ilde tilpas, noget han "altid gjorde, når han oplevede den slags brud på grundlæggende sociale konventioner" (2006: 16). Efter en del overvejelser frem og tilbage krydser han "den lille stensætning, grænsemarkeringen mellem de to indkørsler" og overskrider dermed den grænse, der fysisk såvel som symbolsk skiller det ene private liv fra det andet (2006: 16). Herved krydser Michael den grænse, der er grundlaget for naboskabets opretholdelse, og han skubber til den orden som er grundlaget for parcelhusforstadens socialisering, jf. den amerikanske etnolog Baumgarten. At det blot er en lille stensætning og ikke en barrikaderet mur, der overskrides, gør ikke trangressionen mindre betydningsfuld. Tværtom er den med til at illustrere, hvilke kræfter der her sættes fri i vores hovedperson. Til trods for den demonstrative fokusering på indkørselsbelægningen er overskridelsen af den symbolske stensætning en mytologisk overskridelse af grænser. Herfra er den ingen vej tilbage for Michael, døren ind til naboen er blevet åbnet, det samme er Michaels underbevidste. En voyeuristisk lyst får ham helt hen til bilen, hvor han i lang tid overværer hende sidde som "en mannequindukke" med tomt blik og hvide, og blodløse knoer, som klamrer sig til rattet. Det er her, i dette syn af Jeanette i bilen, at Michael møder en mørk, fortrængt side af sig selv. "Han tog en dyb indånding og fornemmelsen var ligesom at falde, falde fra en ufattelig højde uden at kunne gøre modstand, uden at ønske at gøre modstand" (2006: 17-19).

[13] Ifølge Casey kan grænser forstås som forskellige former for begyndelser [commencements]. Grænsen ligger "at the beginning of an event to which they rise, intentionally or not; the event emerges from the movement through the boundary [grænse] and describes what happens on the other side." Kanter, derimod, "closes down such a beginning by stopping discouraging the new from occurring" (2008: 9-10). Forstået således, at mens grænser markerer mulige overgange fra en begivenhed til en anden, så er kanten anderledes definitiv og besidder ikke de egenskaber, der gør det muligt at forudse eller fornemme, hvad der sker på den anden side (2002,1992).

Grænseoverskridelsen trækker narratologisk på elementer fra eventyrgenren, hvor helten gennem et rituelt sted (en dør eller et træ) træder ind i et paralleluniver, hvor mærkelige hændelser og oplevelser venter, ofte af overnaturlig karakter, som har symbolsk betydning.[14] Selvom der ikke nødvendigvis er belæg for at fortolke hændelserne hos naboen som decideret overnaturlige, hvorfor romanen da heller ikke kan kategoriseres under provinslitterat Johs Nørgaard Frandsens idé om fabulerende realisme[15] (selvom naboen, Jeanettes mand Bo, konsekvent omtales som én, der svæver over jorden), så sker der mærkværdige ting i dette hus, og med Michaels sind og mentale sundhed.[16] Den gennemgående fornemmelse af stedets fravær og relationens umulighed bliver dog mere præsent og åbenlys, jo længere Michael bevæger sig ind i det forbudte, ergo nabohuset, og han isoleres yderligere fra sit hjem, sin kone og sin sunde fornuft. Han går fra at være en enfoldig parcelhusmand med et sikkert job, et fungerende forhold og en grundlæggende fornemmelse af komfort, til at blive en neurotisk, pervers og usikker mand uden evne til at skelne virkeligt fra indbildt. F.eks. er han ved romanens begyndelse overbevist om, at en forfremmelse på jobbet kun er et spørgsmål om tid, men da han endelig indkaldes til samtale med sin chef i slutningen af romanen, er han sikker på, at han er gennemskuet og skal fyres (2006:191-197).

Det er en pointe i sig selv, at denne lede ved parcelhusforstaden i høj grad formuleres og viser sig som en selv-lede. Den seksuelle, sanselige opvågning, som indtræffer i løbet af etableringen af Michaels dobbeltliv, beskrives nok som en opvågning af en slags maskulin ur-kraft, men faktum er, at den først og fremmest kanaliseres ud i autoerotiske fantasier, med én enkelt undtagelse, hvor hovedpersonen overfalder sin kone ved kompostbunken efter at have luret på naboen gennem hækken (2006: 150). I disse autofantasier udlever Michael forskellige scenarier med nabokonen, oftest voldtægtsscener, hvor hun forestilles livløs og aldeles passiv i akten, mens han selv er den dominerende – akkurat, som han ser Bo gøre det.

[14] Se bl.a. den russiske formalisme, herunder Vladimir Propps gennemgang af de russiske eventyr.
[15] Som Frandsen argumenterer, er dansk provinslitteratur kendetegnet ved en almen accept af, at her "er mange mulige virkeligheder" (1994:71).
[16] De hengemte instinkter og følelser, som bliver vakt til live ved synet af den dybt alkoholiserede Jeanette, er allerede forvarslet i romanens første kapitel. På vej hjem fra aftenturen besørger hans hund på villavejen foran genboens indkørsel, og det vækker en lyst og en oprørstrang i den ellers velafbalancerede hundeejer, som er kendt for sine hundeposer. I et forsøg på at afværge dens forehavende, griber han fast i hundesnoren og hiver til med det resultat, at han trækker en "modigt trukken linje af hundelort" over parcelhusvejen. Synet af dette har en underligt appellerende affekt på ham: "Det var virkeligt overvældende, det var et værk, et udsagn om et eller andet, Michael kunne bare ikke formulere hvad. [...] Han skævede til hunden, der gengældte hans blik med sine trofaste øjne, og lige da følte han sig sært forbundet med den, en fremmed fornemmelse, der fik det til at løbe koldt ned ad ryggen på ham.[...] men en ting er sikkert. Det ville ikke gå upåagtet hen." (2006: 8).

Autoerotikken hænger sammen med Michaels tiltagende voyeurisme, som flere gange beskrives som passivt tv-kiggeri: Første gang han overværer naboen slå sin kone, står han og kigger fra datterens vindue ind gennem deres vindue, hvilket minder "Michael om en fjernsynsskærm". Knytnæveslaget slår konen i gulvet, hun forsvinder fra "køkkenvinduets oplyste rektangel", mens nabomanden bliver "på skærmen et par sekunder endnu, så forsvandt han også" (2006: 12). Anden gang er episoden, hvor han finder Jeanette døddrukken i sin bil i indkørslen, og sniger sig hen og studerer hende gennem ruden. Noget han finder "sært ... pirrende." Tredje gang er referencen til boligprogrammer som *Kender du Typen?* næsten karikeret.[17] Under en middag hos naboparret, lister Michael sig op på deres toilet, tømmer deres skuffer for ting, som han studerer indgående, og lægger dem sirligt på række på gulvet, hvorefter han tager billeder af med sin mobiltelefon. En elektrisk hårbørste gør ham "tør i munden", og han har "en sær fornemmelse af at have fundet noget vigtigt, noget der på en eller anden måde sagde mere end alt andet i badeværelset" (2006: 46). Som i tv-mediets version læser Michael badeværelset som et sæt af tegn, der, hvis man stykker dem korrekt sammen, tegner omridset af den eller de personer, der bor i boligen (Carlsen & Frandsen, 2005). Når disse rekvisitter ikke afslører noget essentielt om naboen, men ophæver naboens singularitet og forbinder dem til samme, konforme ikke-sted som Michael selv er del af, så er det fordi han – eller romanens forfatter – drager den fejlslutning, som gør ham fremmedgjort i sit liv: Han løsriver enkelte indeksikale tegn på et liv, men fravælger det subjekt, der gør disse tegn til del af en levende kontekst. Derved bliver rekvisitterne, som så meget andet i romanen, til tegn på det, der vanskeligt lade sig etablere. Selv naturen erfares kun som et spejlbillede på en computerskærm, da Michael i et af sine nervøse øjeblikke på kontoret observerer nogle træer, "hvis eneste grund til at eksistere var, at de kunne stå der og bevæge sig i vinden, så en fortabt sjæl som han selv kunne fange deres spejling i computerskærmen og sidde og stirre og falde i dem og forsvinde" (2006: 115). Opgøret med naboen afsluttes derfor symbolsk, da Michael smider Bo gennem den termorude i det allerhelligste rum i parcelhuset, soveværelset, som fortællingen igennem har været en metafor for det medie, som man belurer hinanden i, men som man ligeledes selv reflekteres i (2006: 231-232). Konsekvensen er et arkitektonisk spejlkabinet, hvor originalen tabes af syne.

[17] DR1s største boligprogramsucces, som med pauser har kørt siden 2001 med forskellige værter. Essensen i programmet er, at nogle eksperter besøger et hjem og gennem en semiotisk læsning af interiør og rekvisitter skal ræsonnere sig frem til, hvem beboeren er.

Af samme grund kan de forskellige navngivne figurer i romanen også læses som spejlinger eller forvrængede refleksioner af Michael selv. Ikke blot Bo og den alkoholiserede kone Jeanette, som også har svært ved at skelne virkelighed fra indbildning; også Michaels undseelige kollega Kim, som han gør alt for at distancere sig fra, og chefen Ebert, som Michael ønsker at ligne, personliggør på forskellig vis aspekter af denne kastrerede 'parcelhusmand'. Og det, der kendetegner ham, er en håbløs søgen efter autenticitet i dette masseproducerede og kunstige forstadslandskab, der kun fungerer som overflade: Alting ser perfekt ud, men her er kun tale om projektioner og billeder. Jeanette beskriver det måske bedst, da hun dybt fordrukken i bilen på vej ud af indkørslen får øje på en række huse i bakspejlet, og uden at genkende det som sit eget nabolag, bemærker: "Sirligt, tænkte hun, her har man det trygt og godt" (2006: 22).

6.5. Romanens distancerede genplaceringspunkt

Når der ikke umiddelbart synes at tegne sig en mulighed for en forløsning for denne parcelhusmand, skyldes det romanens gennemgående tautologi: Parcelhusforstaden gør hjemskabelse vanskelig, fordi den er materialistisk og overfladisk. Hjemskabelsen bliver materialistisk og overfladisk, fordi parcelhusforstaden gør den vanskelig. Lad mig uddybe denne pointe: Når romanen sætter lighedstegn mellem en (maskulin) hjemløshed og parcelhusforstadens masseproduktion og kapitalistiske konstruktion, så forudsætter en sådan kritik, at masseproduktion og kapitalisme i sig selv er faktorer, der vanskeliggør en hjemskabelse. At det er sværere for parcelhusmanden at knytte sig til et interiør, der er erhvervet i Ilva, end til et, der er produceret hos en lokal håndværker(?), jf. scenen med Michael og Kim (2006:122-126). Implicit, at en autentisk hjemskabelse kun kan ske i rammer, der *ikke* er masseproducerede og kapitalistiske. Når den implicitte fortæller lader Michael bemærke, at det eneste påfaldende ved den indretning, som Kim eller hans kone har arrangeret i deres nye hjem, er, "at der ikke [var] noget påfaldende ved den" (2006:122), så er en sådan antagelse bygget på en forestilling om, at standardisering i sig selv fratager muligheden for, at standardiserede objekter kan forstås som andet end standardobjekter, og at brugen af standardobjekter i sig selv peger på standardbrug og standardindivider.

Det er heller ikke en tilfældighed, at vores sidste møde med Michael spejler det første: Han er alene på aftentur med sin hund i området "mellem civilisationen" og "markerne" (kap. 1 og 46). Her, med få, men vigtige angivelser, rammesætter romanen sin virkelighed i et scenarium, der afslører, at vi her har at gøre med, ja, et scenarium:

> "Bag ham lå parcelhuskvarteret med dets oplyste fordelingsveje. Civilisationen. Veltrimmede hække, et par figurklippede buksbom. Han kendte hver eneste vej, hvert eneste hus, fra sine aftenture. Foran ham strakte markerne sig, fortog sig ind i et massivt mørke. Over ham var himlen mørk, kun et par skyformationer blev lyst langt op af gartneriets kunstige belysning. Der var næsten en surreel stemning, mente han. [...] Så kaldte han hunden til sig, begyndte hjemturen, og efterhånden som han passerede indkørslerne, udløste han de bevægelsessensorer, der det år havde været den helt store sællert i byggemarkederne, og hvor Michael end gik den aften, blev der lys." (2006:373-274).

Her, i et konstrueret fugleperspektiv og med refleksionens nødvendige distance, på samme tid inde i og udenfor parcelhusforstadens liv og hverdag, afslører romanen, hvorfra den taler: Den er hverken inde eller ude, men distanceret. Dette angiver ikke blot romanens genplaceringspunkt, men romanens "triads", jf. Caseys idé om stedets tredimensionelle grænser, se. kap 3. I *Mand i Parcelhus* er grænsen mellem "markerne" og "civilisation" en sådan 'triad'. Herfra begynder fortællingen og den fiktive forstad, og hertil går den/slutter den. Som yderste topo-litterære referencepunkt er marken med til at markere modstillingen mellem et gammelt, rodfæstet landbrugssamfund og parcelhusforstaden med dens kunstige sprinkleranlæg og figurklippede buksbom, mellem vores organiske fortid og vores uorganiske og masseproducerede nutid. Det kunstige lys fra gartneriet, som lyser den mørke aftenhimmel op, afslører imidlertid, at udviklingen er allestedsnærværende, og at der ikke er noget alternativt til parcelhusforstaden som symbol på den moderne vestlige civilisation. Det er da også her, fra kanten af civilisationen, at Michael forestiller sig, hvordan den på sigt breder sig også ud over disse sidste rester af den gamle verden:

> "Han begyndte at forestille sig det. En tid ude i fremtiden, hvor der ingen marker var i nærheden, som man kunne stå og glo ud over om aftenen. Alt var stykket til parcelhuse. Hvor man bare kunne gå og gå eller køre ad evige fordelingsveje, bortset fra variationen i

> lysarmaturet, der afspejlede den tid, vejene var lagt i. Han forestillede sig tanken ført til ende, hele landet, nej, hele kloden dækket af et endeløst net af parcelhuskvarter. *Det ville kunne ses fra rummet*, tænkte han, og det svimlede for ham." (2006:237-238).

Når Michael som de-subjektiviteret figur aldrig overvejer det ultimative alternativ til sin ulykkelige situation, nemlig definitivt at forlade parcelhusforstaden, hans kone og barn, så skyldes det dette forhold: Michael hverken ønsker eller kan forlade parcelhusforstaden. For det første fordi den er allestedsnærværende, for det andet fordi han har et grundlæggende begær efter det hjemlige forstadsliv, familieidyllen og syslerne med webergrillen, og dette begær knytter sig til selve konstruktionen af den moderne, vestlige civilisation: Den er, som Fishman siger, den private borgers utopi (1989, se kap. 1). Derfor er Michael heller ikke stereotypen på den klassiske rastløse forbruger, som kun kan tilfredsstilles ved at erhverve sig et nyt, bedre og større produkt. Akkurat som hans hjemløshed ikke, som Dahl forsøger, kan forklares gennem et grundlæggende behov for anerkendelse (2008).[18] Snarere ligger hans utilfredshed i den distance til sig selv, sit hus og sit kvarter, som romanen giver ham gennem det konstruerede forskudte fortællerperspektiv på kanten af civilisationen. Derfor virker det også bekræftende og i kontrast til romanens ellers satiriske grundtone, da Michael umiddelbart før hans kone afslører hans dobbeltliv, navngiver boligen som en sum af hans omgang med tingene:

> "Han betragtede lampen i loftet. Han havde selv monteret den, og selvom det var fire, snart fem år siden, så huskede han det tydeligt. Det at gå op ad stigen, skille fatningen ad, overvejelser om hvor langt ned den skulle hænge, tilfredsstillelsen ved det færdige resultat. På den måde havde alle ting omkring ham i huset deres egen historie, der var direkte forbundet med hans egen. […] Den lampe og alt andet i dette hus er en integreret del af mig, de er mig, eller jeg er dem, jeg er summen af dem. Summen af køkkenskabene, reolerne i stuen, spejlet i badeværelset, min datters klædeskab, den elektriske ringeklokke på hoveddøren" (2006: 209).

Michael beskriver et idealforhold mellem sig selv og parcelhuset. Den personlige prægning, som er minutiøst opbygget af en lang række aktiviteter og gør-det-selv-opgaver, sidder i alle kroge og

[18] Dahl siger: "Folk køber ikke samtalekøkkener for at afstive deres vakkelvorne personlighed, og de køber ikke perlegrus og nyt inventar til haven for dog at fylde deres tomme sjæle op med noget. De forbruger først og fremmest, fordi de gerne vil regnes for noget og tælle med til det gode selskab. Eller kort sagt: De vil anerkendes."(2006:266).

rum i huset, og udvisker relationen mellem subjekt og objekt. Med Michaels egne ord er huset og ham ét. Samtidig udviser romanen her en sjældent haptisk tilgang til hus og objekter i form af taktile fornemmelser for overflade, materiale, form etc., som står i kontrast til den ellers gennemgående visuelle og auditive stedskonstruktion (Rodaway 1994:41-60): Det larmende perlegrus i indkørslen, tv'ets evindelige glimten, plæneklippernes søndagslarm, sprinklernes klikken etc., hvad det auditive niveau angår, og de mange scener med Jeanette i bilen, i dobbeltsengen eller haven, hvad angår det visuelle, hvor fraværet af haptiske følgebeskrivelser giver scenerne filmisk karakter. Ifølge Paul Rodaway har forskellen mellem auditive og visuelle sanser, og haptiske, taktile og olfaktoriske sanse,r at gøre med forskellen mellem aktive og derfor mentale erfaringsprocesser over for passive og derfor kropsbaserede erfaringsprocesser (Rodaway 1994). Den visuelle og auditive geografi er derfor en mere distanceret geografi, mens den taktile, haptiske og olfatoriske er kropsbetinget og derfor nærværs etablerende (1994).[19] I den forbindelse er det igen værd at bemærke, at Michaels erotiske opblussen mestendels er *visuelt* rettet mod andre, primært Jeanette, i form af fantasier og de fotografier, han tager af hende i smug. Da Michael om aftenen, efter nævnte scene, elsker med sin kone, føler han sig "pludselig taknemmelig over at være til stede i dette intime øjeblik" (2004: 202). Selvom det værste stadig venter (nemlig afsløringen og det endelige oprør), er nærværet, den dybe relation mellem huset, ham og hans kone, for et øjeblik indtruffet, og det giver ham evnen til at nyde både sin kone og sit hus, og underbygges af en mere afdæmpet og mindre ironisk selvrefleksion og et fravær af kommentarer til materialismen. Fraværet af satire får samtidig Michael til i mindre grad at fremstå som en nar og i højere grad at indtage rollen som en slags martyr for parcelhusforstadens materialisme, og hans forsøg på et alternativ som en form for sympatisk martyrium.[20] I det perspektiv er Michaels symbiose med huset og den efterfølgende intime stund med sin kone et tegn på romanens sympati for Michaels egentlige ærinde, og et brud med dens ellers konsekvent distancerende mise-en-scène: En dyb længsel efter en form for hjemfølelse, kærligheden til ægtefællen og samhørigheden med den intime materialitet.

Det er også primært gennem alt det romanen *ikke* benævner, at parcelhusforstadens positive sider tegnes. Det er eksempelvis gennem relationen til Michaels navnløse hustru og sekundært

[19] Rodaway sammenligner selv den haptiske sans med Merleau-Pontys idé om kropssubjektet, sådan som vi så den beskrevet i Helle Helles roman *Hus og Hjem*, forrige analyse.
[20] Her læner jeg mig op af Jurcas analyse af Lewis Sinclairs romanserie om *Babbitt*, som ligeledes refereres til som en "interesting martyrdom" (2006:68).

datteren, at man fornemmer den grundlæggende længsel efter hjem, og gennem forholdet til hende, at man som læser får indblik i den proces, der går fra afsløringen af Michaels dobbeltliv, hvor hun flytter, til hun er tilbage i huset igen. Han forklarer, at "hans kone havde været langt væk," men at en "indre energi" langsomt bragte dem tilbage til hinanden, og at denne mærkværdige bevægelse mod hinanden, som var "større og mere sand end både ham selv og hans kone tilsammen" var intuitiv og forankret et andet sted end hans tankevirksomhed og refleksion, hvorfor han "simpelthen [var] holdt op med at tænke over det" (2006: 235-236). Det er heller ikke tilfældigt, at den eneste historiske figur, der vidner på, at der trods alt har været en tid før romanens begyndelse, en "tidsindikator", jf. Augé, er Michaels far, som er døende med lungekræft, og som går bort umiddelbart før Michaels dobbeltliv afsløres og før hans endelige opgør med naboen. Som det spejl, Michael bruger til at spejle sin generations maskuline identitet(skrise) i, er de mange scener med den unavngivne far ligeledes plastret til med metaforer om intim udveksling, jf. scener hvor Michael giver blod til sin far, og hvor han har en "meget klar fornemmelse af at flyde ud, at flyde sammen med verden" (2006:163,187).[21]

Derfor fungerer romanens genplaceringspunkt ikke blot som en metaforisk fundering af dens parcelhusforstadskritik og som ramme for fortællingens spatialitet og forløb. Genplaceringen er samtidig med til at illustrere, hvordan Michael er "ude af sig selv", og at den krise, der eksemplificeres i romanen, først og fremmest udmøntes som en (selv)bevidsthedskrise forårsaget af en øget fokusering på sig selv *som* parcelhusmand gennem (selv)refleksionen og den satiriske (selv)fremstilling. Autoerotikken er igen et nøglemotiv. For jo mere Michael reflekterer over parcelhusforstadens kunstighed og inautenticitet, desto mere distancerer han den, og desto mere isolerer han sig selv. Derfor forfalder Michael til autoerotisk nydelse, fordi det repræsenterer den selvforglemmelse, der ellers kun sjældent indfinder sig. Autoerotikken repræsenterer et sted, hvor selvrefleksionen og selvforhandlingen ophører. Her er ro, og her er han sig selv. Manden i parcelhuset. Fremmed for sin egen drøm om det gode liv.

[21] Tematisk viser scenerne mellem Michael og hans far, hvordan samfundsproblemer er gået fra at være et anliggende for massen til at blive et anliggende for den enkelte. Faderens offermentalitet viser sig hos sin søn, en generation senere, som identitetskriser. Der er ikke længere nogen at skyde skylden på, og utilfredsheden i den moderne tilværelsen kan altså derfor kun falde tilbage på ham selv. Når Michael både er objekt for den implicitte fortællers latterliggørelse og sympati, så er det fordi han som middelklasseparcelhusmand både er årsagen og symptomet på alt det, der synes galt med forstaden.

6.5. Del-konklusion

Mand i Parcelhus er på sin vis et klassisk eksempel på det, som litterat Søren Schou kalder "forstaden i bestemt form ental", og et eksempel på hvordan parcelhusforstaden anskues som "et åndsforladt 'wasteland'. Et sted hvor intet sker, og hvor mennesker vantrives"; som det lyder med Søren Schous ord, "et sindbillede på modernitetens ubehageligste sider" (1996: 354-355, se kap. 1). Først og fremmest fordi dens mise-en-scène konstruerer en topologi og et persongalleri, der ikke peger på, hvordan det reelle liv i parcelhusforstaden leves og føles, men udstiller, hvordan det ser ud fra en vis distance. Herved føjer romanen blot materiale til den i forvejen veletablerede tradition for at se parcelhusforstaden som et symbol på det almindelige småborgerlige liv, hvor forbrug, materialisme og selvtilstrækkelighed siges at være de mest kendetegnende træk (Dahl 2008, Øllgaard 2011). Ved nærmere eftersyn er romanen dog mere ambivalent end umiddelbart antaget. Kritik, ironi og sarkasme over for forstaden er ikke kun en måde, Michael gør opmærksom på forstadens materialisme, maskuline kastration og forstillelse på, men er direkte knyttet til den konsekvent manglende lokalkoloritet og uspecifikke topologi, dvs. de kendetegn, som kræver et *in-situ* kendskab. Latterliggørelsen er i lige så høj grad en strategi til at distancere ham selv, som romanfigur, fra disse klichéer. Ved at se sig selv igennem stereotypens distancerende filter, viser vores hovedperson sin egen intellektuelle overlegenhed, og han kan med denne ironi tage afstand fra de klichéer og stereotyper, han selv er en del af. Michael er, jf. genplaceringspunktet, både inde og ude. Dobbeltheden mellem ude og inde i fortællersynsvinkel hænger sammen med, at vores hovedperson både har fortællerens sympati og antipati og fordi vores hovedperson aldrig nogensinde overvejer at forlade det projekt, han har kastet sig ud i: etableringen af et hjem. Michaels grundliggende problem er derfor ikke hans frustration, for den hører med som et grundvilkår, når parcelhusforstaden – og senmoderniteten – bebos, det er den fejlagtige forklaring på frustrationens oprindelse: Forstadens kvinder og forstadens grundliggende kapitalistiske konstruktion.

I den forstand er den overfladiske materialisme, som kendetegner livet i forstaden, ikke årsagen til den gennemgående hjemløshed hos vores parcelhusmænd, og til dels deres kvinder, men heller ikke symptomet på den. Snarere er materialismen forudsætningen. Den er en konsekvens af senkapitalismen og den moderne udvikling, som har gjort det muligt at tilfredsstille selv de mest vanvittige og meningsløse materielle behov hos det gennemsnitlige individ. Som emblem på det

gennemsnitlige menneskes livsform inkarnerer parcelhusforstaden den moderne vestlige civilisationshistorie og velfærdpolitik. Romaner som *Mand i Parcelhus* er udtryk for, at vi er nået til et stadie, hvor problemstillingerne ændrer karakter og får et anti-materielt indhold. Her er tale om et problem, men et luksusproblem, som i romanen derfor udstilles med en vis form for selvironisk erkendelse.

KAP 7: MORTEN SCHELDE: *THE BEST OF CHILDREN OF SUBURBIA* (1998-2002).

På forsiden af Morten Scheldes lille røde kunstkatalog *Best of Children of Suburbia* (1998-2002) figurerer et kassettebånd af den slags som unge i slutningen af 1970'erne og begyndelsen af 1980'erne brugte til at optage musik direkte fra radioen med (se vedlagte katalog, bilag 5). Musikreferencen forstærkes yderlige gennem det format, publikationen konceptuelt er bygget op omkring: Et cover til et cd-album, en *compact disk*, det musikformat, der fra midten af 1980'erne begyndte at udkonkurrere kassettebåndet som det foretrukne musikarkiv. Samtidig henviser titlen *Best of..* til en kliché fra musikgenren, hvor det bedste fra eksempelvis radioens hitliste, et band eller en genre, er samlet og udgivet. Illusionen om, at vi som beskuere sidder med et cd-cover i hænderne er forstærket af et tegnet mærkat på forsiden, som informerer om, at samlingen "Includes "Abendland", rare live footage and two new drawings", akkurat som man kan forvente, at et *Best of*-album vil se ud. Mærkatet er placeret, så det overlapper et af totallerne i titlen, og derved fastholder tegningen illusionen om, at vi har at gøre med en troværdig repræsentation. En absurditet ud fra det faktum, at vi rent faktisk heller ikke sidder med en reel tegning i hænderne, men en *reproduktion* af den. Samtidig oplister bagsiden, akkurat som et traditionelt *best of*-album, titler, produktionsår og størrelse på de indeholdte værker, mens de første sider af coveret, som det sig hør og bør, indeholder en personlig introduktion fra kunstneren selv. Her forklarer Schelde i egne ord, at *Best of ...* er resultatet af tre udstillinger under den fælles titel *Children of Suburbia I, II og III*, som har været udstillet på forskellige navngivne steder. Han takker venner og folk, der har hjulpet ham finansielt og moralsk, for til sidst, under hans personlige underskrift, at recitere et brudstykke af en sangtekst fra 1980'erbandet Sonic Youth: "Romance is a ticket to Paradise".

De i alt 16 tegninger, som figurerer i *Best of*-samlingen, repræsenterer da også afslutningen på et længere kunstnerisk forløb, hvor Schelde tog tilbage til sin barndomsby i Birkerød og zoomede "ind på de påvirkninger, der umærkeligt har præget ham" i hans opvækst, som en kunstkritiker siger (Bonde 2005:4): Parcelhuset, haven, de indre og ydre rum, kvarteret, motorvejen, skoven, men også musik, film og andre elementer fra ungdomskulturen i 1970'erne blandes sammen,

vendes på hovedet eller sættes i kompositioner, der ikke umiddelbart gengiver et carteansk verdensbillede. Som det konceptuelle cd-cover antyder, er parcelhusforstaden i Scheldes værker ikke kun genstand for en nostalgisk og poetisk undersøgelse af barndomslandet, den er i lige så høj grad en del af et erindringsarbejde, der ligeledes gøres til genstand for motivdannelsen: Hvordan og med hvilke forudsætninger er minder om et sted konstrueret, hvordan kan dette erindrede sted formidles, og hvordan forholder det sig til det reelle sted? Dette metaniveau, som illustreres gennem kassettebåndet og cd-coveret, fungerer ligeledes som den beskuermanual, hvorved kunstneren ønsker værkerne læst.

Med det personlige forlæg taler Schelde med sine forstadstegninger med i et større kor af kunstnere, der bl.a. tæller Eske Kath, Ivan Andersen, Peter Land, forfattere som Dan Turèll, Jens Blendstrup, Morten Ramsland og dramatikere som Lasse Handberg (BaggaardsTeatret), Anna Bro (Mungo Park), musikerne Peter Sommer, Mads Westphal og Simon Juncker m.fl., som bruger deres opvækst i parcelhusforstaden som generator for kunstneriske produktioner, og som med litterat Søren Schous ord er med til at markere en "poetisk erobring af tilværelsesområder, der indtil da" har været "enten negligeret eller uglesete"(1996: 365). Særligt Dan Turèlls *Vangede Billeder* (1975/1979) synes at være en stor inspiration for denne samling af poetiske/gotiske og multifokale stemningsbilleder fra barndommens forstad, om ikke andet så fordi, at også Turèll var åbenlyst inspireret af musik, i særdeleshed den amerikanske jazz og beat rock, som han også inddrog i sit kunstneriske arbejde, bl.a. ved at henvise direkte til navngivne sange og numre, men også i formsprog. F.eks. er digtsamlingen *Karma Cowboy* (1974) ligesom Scheldes *Best of* … bygget formelt op som musikalbum med de enkelte digte som fortløbende sangtekster. Min tese er da, at den retrospektive konstruktion af et barndomsland, som er på spil i alle schelde'ske erindringer, ikke kun viser sig temporalt (mellem et dengang og et nu), men ligeledes demonstrerer en spatial forskydelse: Fra parcelhusforstaden som centrum for mening (barndommen) til parcelhusforstaden som periferi (voksendommen). Herved kan værkerne siges at være en undersøgelse af den amerikanske kulturgeograf J. Nicholas Entrikins dobbelte tilgang til sted: "We live our life in a place and have a sense of being part of place, but we also view place as something separate, something external […] Thus place is both a center of meaning and the external context of our action" (1991:7). Denne distinktion skærpes yderligere ud fra den sigende betragtning, at Schelde, som Turèll og mange andre kunstnere, der har taget dette projekt på sig, ikke er blevet boende i barndomsbyen, men har søgt mod mere urbane omgivelser. De er alle

fraflyttere, der ser tilbage på et sted, der engang var meningscentrum, men nu er periferi, dvs. en ekstern kontekst. Initieret af Scheldes stort set mennesketomme topomnesiske materiale fra *Best of...* og dette refleksive metaniveau, mener jeg, at *Best of...* giver en privilegeret indfaldsvinkel til den spatiale erfaringsforskydning, der gennemsyrer disse og lignende værker.[1]

Hermed anlægger jeg et andet perspektiv end det den klassiske selvbiografiske læsning tilbyder, og som poststrukturelle filosoffer som Jacques Derrida og Roland Barthes har anskuet som et felt for opgør med den biografiske forfatterfigur. Det, jeg er interesseret i, er ikke privatmennesket Schelde eller hans forhold til sit barndomshjem ud fra en betragtning om, at denne er indlejret i værkerne som en rest af kunstnerens ubevidste (se Bonde 2005, og delvis Jalving 2007). Men jeg nuancerer ligeledes de læsninger af Schelde, som anskuer hans formsprog som et udtryk for en hyperrealisme, jf. Jean Baudrillards idé om en medievirkelighed (se eksempelvis Kold 2002). Ligesom jeg modificerer den mere performativt interesserede reception, som fastholder hans værker som begivenheder. I denne reception bliver værkerne til i mødet med beskueren og dennes evne til at digte med og skabe mening mellem værkernes umiddelbart usammenhængende sammenstillinger af objekter, universer og narrative elementer (Stoschek 2007/2008, Jalving 2007). Når disse to sidste fortolkninger ikke udelukker hinanden, så er det fordi, de begge peger på, hvordan spatiale erfaringer konstitueres og formidles. For Kolds vedkommende er her tale om en senmoderne kommunikationsform, der for længst har givet op over for illusionen om verdens objektivitet, og som derfor dyrker idéen om virkelighedens og tegnets implodering i et simulacrum (Baudrillard 1994, Kold 2002). Resultatet er subjektive erfaringsperspektiver. For den performative kunstteoris vedkommende er idéen om referentialitet ligeledes irrelevant, idet den er blevet afløst af forestillingen om værket som en begivenhed, der sker mellem beskuer og værk.

Som allerede nævnt, så bygger geokritikken på den antagelse, at der ikke findes kunst, som ikke på en eller anden måde bidrager til den almene forståelse af virkeligheden, og som derfor ikke besidder en eller anden form for referentialitet (Casey 2002, 2005, Westphal 2011). Dette ligger i afhandlingens performative, referentielle og konciperede analysedesign, og særligt Edward Caseys

[1] Der eksisterer dog enkelte portrætteringer af bl.a. Schledes forældre. Når disse ikke er med i denne sidste udgave, tolker jeg det som et tegn på en yderligere eliminering af det private forlæg mod en almen erfaringsudsigelse.

begreb re-implacement, som fastholder værkernes dobbelthed mellem referentialitet og performativitet (se kap. 3, 2002,2005).

I denne analyse er jeg særligt interesseret i at kombinere to uddybende aspekter af Caseys teori om re-implacement. Først og fremmest begrebet *regathering*, som optræder i hans gennemgang af egnsmaleriet, den topomnensiske re-implacement teknik (2002). Her beskriver Casey, hvordan egnsmaleren korrigerer sine værker mellem de steder, som han passivt absorberede og lagrede i hukommelsen, mens han var barn (meningscentrum), og så den kunst, der produceres, når han som voksen ønsker at genskabe sit barndomssted(er) med den professionelle formidlers erfarne øjne for motiv, form og komposition (billede). Når jeg i min analyse argumenterer for, at det er konstruktivt at læse Scheldes tegningssamling som en 'genmøde', så er det for det første fordi en sådan læsning kobler idéen om hyperrealisme med det personlige afsæt i værkerne, men uden at genoplive den biografiske kunstner. Samtidig åbnes der op for en performativitet, som anerkender, ja, ligefrem underbygger, beskuerens rolle, men uden at referentialiteten forsvinder.

For det andet mener jeg, at betydningen af Scheldes røde streg over det hvide papir ikke kan overvurderes, fordi den pga. sit intensive nærvær skaber modvægt til Scheldes motivdannelser. Her refererer jeg til den særlige form for re-implacementteknik, som Casey i "Mapping the Earth in Works of Art" (2004) definerer som "body-mapping", en sammenfatning mellem den performative kortlægningsteori og den kropsengagerede kunstform (2004). Ideen om 'genmødet' og 'bodymapping' giver efter min overbevisning en anden indfaldsvinkel til værkernes særlige repræsentation af barndomslandets parcelhusforstad, bl.a. ved at fastholde at forholdet mellem barndomslandet og parcelhusforstaden helt bevidst præsenteres som en konfrontation, ikke blot mellem tider, dvs. mellem et 'dengang' og et 'nu', men mellem steder og perceptionserfaringer, som i lige så høj grad afslører det sted, hvorfra værkerne er produceret. Min tese er da også, at Schelde – bevidst eller ubevidst – skildrer sit barndomskvarter i et krydsfelt mellem forskellige erfaringspositioner, for ad den vej at blotlægge de konstruktioner, der udgør fundamentet i vores tilgang til barndomssteder og til parcelhusforstaden som fænomen. Eller sagt med henvisning til en lefebvreansk trialektik, så kan værkerne læses som eksempler på et kunstgreb, der fokuserer på bruddene mellem spatialitetens modaliteter snarere end ligheden mellem dem.

7.1. Referentialitet mellem tegn og streg

Schelde slog sit navn fast, da han som eneste danske tegner medvirkede på den internationalt opslåede udstilling *On Line* på Louisiana Museum of Art (2004-5), som havde til hensigt at give et bud på en ny generation af internationale tegnere og samtidig stedfæste, at tegningen "no longer [is] defined only by terms of form, finish and execution", men er en kunstform på linje med billedkunsten og andre æstetiske medier, som kunsthistoriker Laura Haptman observerede (2002:167, se kap. 3). Scheldes værker kan da heller ikke på nogen måder siges at indtage skitsens løse karakter eller dokumentationens form, sådan som tegningen traditionel er blevet beskyldt for.

Ofte er det et fotografisk forlæg, der er udgangspunktet for Scheldes kunstneriske produktion. Tegningen har dog været hans foretrukne medie, siden afgangen fra Grafisk Skole på Det Kongelige Akademiske Kunstakademi i 2002, mens malerkunsten, litografiet, lampdaprint og radering indtager en sekundær rolle. Også selvom Schelde i den mere folkelige reception er mest kendt for sit vægmaleri til Kronprinseparrets domicil på Amalienborg 2010. Ikke sjældent er her tale om snapshotsfotografiets mere tilfældige karakter, hvilket vidner om, at det ikke så meget er den tekniske del af afbildningen, der er interessant, men selve motivet. Af samme grund projicerer Schelde stort set aldrig sine kompositioner direkte over på papiret, men overfører dem med øjemål (Jalving 2007:4). Løsrivelsen fra det faktiske, reelle forlæg går gennem Scheldes fantasi og det subjektive, kunstneriske prægning. Det er i denne arbejdsproces, at nogle dimensioner vrides eller forskubber sig, motivet forstørres eller reduceres, og detaljer udelades eller skubbes frem i forkanten eller sættes i en kontekst, som peger på et helt andet univers, end det vi normal forbinder med motivet. Scheldes værker tager da også afsæt i et gotisk formsprog, som han så presser til det yderste, og som ikke sjældent kapper over i det fantastiske.

Til trods for det ofte strittende indhold på motivplanet er Scheldes tegninger altid fastholdt af hans røde og stramme blyantstreg, som er gennemgående i hans produktion, og som efterhånden er blevet hans signatur.[2] Den røde blyant repræsenterer, ifølge den gængse reception af ham, et bevidst farvevalg, der adskiller sig fra den sortes mere objektivt registrerende streg, som

[2] Som kunsthistoriker Camilla Jalving bemærker, synes den schelde'ske streg at skinne igennem i selv hans sekundære medier. Hans skravering og intensivt gennemgående akribi løber, ifølge hende, igennem stort set alle de medier, Schelde opererer i. Det giver ikke blot et genkendeligt præg, men fører til "hybrider, der får sædvanlige genreskel til at kokse," siger hun (2007).

konventionelt gør, at mediet, blyantsstregen, træder tilbage for at lade motivet – selve indholdet af tegningen – blive tydeligt for beskueren. Hos Schelde insisterer den røde blyantstreg på netop ikke at være neutral, "usynlig", hvorved mediet presser sig på over for selve motivet. Den røde farvedominans hænger desuden sammen med det faktum, at blyanten ikke bruges til skabe konturer eller til reel formgivning, men til at skravere baggrunden *bag* og *rundt om* motivet, som derfor tager form gennem det bagvedliggende hvide papir, som ikke får farve. Motivet er altså det, der får lov at stå berørt tilbage, når kunstneren er færdig med sin arbejdsproces (Bonde 2005, Jalving 2007).

Denne kunstneriske arbejdsproces, som er typisk for Schelde, har særligt i forhold til de intime barndomsskildringer af parcelhusforstaden, som er genstand for denne analyse, en betydning for, hvordan motivet præsenteres for beskueren. Når det kunstneriske arbejde først og fremmest ligger i det, der ikke præsenteres, men i feltet mellem motiv og baggrund, så har det betydning for værkets evne til at skabe sit eget sted og for 'genplaceringen' af kunstnerens perceptionspunkt, som er udgangspunktet for værkets re-implacement, jf. Casey (2002, se kap. 3). Jeg mener, at denne – med henvisning til den fotografiske fremkaldningsproces, hvor det vrangvendte billede danner forlæg for det færdige resultat – *negative* præsentation af det kunstneriske univers indeholder et nærvær og en intensitet, som overføres til værket, og som er uadskillelig fra det perciperede og performative aspekt af værkerne. Det er her, Caseys teori om "body-mapping" kan vise sig konstruktiv. I "Mapping the Earth in Works of Art" (2004) påpeger Casey, at enkelte kropsbetingede kunstformer alluderer den teknik, som forefindes i kortlægningen. Caseys fokuserer her på kunstnerens arbejdende krop som et instrument, der displays its sense of the place it paints [i dette tilfælde tegner], first in its gesticulations and then in the ensuing painted image" (2004:261). Hvorfor Casey er tilbøjelig til at konkludere, at denne form for æstetisk stedsskabelse minder mere om kortlægning (mapping) end traditionel kunstteori. Og så alligevel. For mens kortlægningen fastholder "the representational surface", virker det i *bodymapping*, som om kunstneren "seems to be spread out over the [værkets] landscape". Resultatet er, ifølge Casey, "the materiality of the body rejoining the matter of earth" med henvisning til den tyske filosof Martin Heideggers idé om stedets væren (2004:261). Kunsthistoriker Camilla Jalving er da også snublende tæt på selv at definere denne form for re-implacement-effekt, da hun i en gennemgang af de monumentale værker, observerer, at

”tegningen [finder] sted gennem kroppen” (2007: 4). Det er en tilgang, jeg forfølger i afslutningen af min analyse.

Denne særlige kropsperformative tilgang til Scheldes tegneteknik skal ses i forhold til hans motivkreds, der peger på en kontinuerlig undersøgelse af, hvordan virkeligheden hænger sammen med fortællinger, fantasi og perception. I *The Great Fiction of Science* (2007) har Schelde eksempelvis genskabt sine oplevelser fra sin rejse med den danske Galathea 3 ekspedition, men i stedet for at dokumentere forskernes arbejde og de fremmede lokaliteter, besætningen kommer til undervejs, kobler Schelde sin gengivelse af det skete med en bevidst fortolkning over mod det, der kan ses som ansatser til fortællingen om, hvordan videnskab og eventyr er tæt bundet sammen. Et andet eksempel er Abendland #5, *The Glorious Defeat* (olie på lærred, 150x200 cm, 2009), som skildrer en gruppe soldater, der slæber en tung kanon ud af et mørkt skovlandskab, der langsomt glider over og manifesterer sig i en dagligdagsstue med Wegnersofa, fodskammel og bogreoler langs bagvæggen. Som tyske Jeanette Stoschek bemærker, så bevæger Scheldes værker sig på grænsen mellem at være umiddelbart let afkodelige skildringer af konkrete steder, rum, ting og fænomener, hvor den ydre realitets konturer er fastholdt, og skildringen af en diffus, mental eller fiktiv drømmetilstand, hvor den faste grund under fødderne suspenderes og beskueren mister det faste ståsted (Stoschek 2007/2008). Beskueren må, som en anden Iser’sk implicit læser, selv udfylde de betydningshuller, som værkerne lader stå åbne, og selv knytte forbindelser mellem de forskellige anslag til en fortolkning for at få værket til at samle sig til en meningsfuld helhed (Jalving 2007, Stoschek 2007/2008). Hvorfor den performative dimension i værket ofte har et særlig fokus på beskuerens rolle og perception, snarere end en værkanalytisk undersøgelse af disse tegns betydning for værkets meningsudsigelse og referentialitet.

Når hyperrealismen i lige så høj grad har været inddraget i receptionen af Scheldes værker, så skyldes det i princippet samme observation, men her ligger fokus på værkernes konstruktion af et multimedialt univers, snarere end hos beskueren. Kunsthistoriker Anders Kold er eksponent for denne læsning. Ifølge ham arbejder Schelde bevidst med mediernes evne (fotografiet, fantasien og tegningen) til at producere virkelighedsbillede på virkelighedsbillede, så originalen til sidst tabes af syne eller helt imploderer ((Baudrillard 1981/1994, Christensen 1999, Kold 2005). Kold ligger da også vægt på, at det, der gøres til genstand for kunstnerisk undersøgelse i Scheldes værkunivers, er tegn og motiver, som er hentet fra billeduniverser, der har været stigmatiserede eller overset i

det meste af moderniteten. Her er, som han siger, tale om "A kind of panoramic backstage – to include all visual orientations and at the same time point to some of the artist's motifs from garages and backstairs" (2005: 37). Forfølger vi idéen om hyperrealitet, så er manipulationen af den naturalistiske virkelighed et greb, hvor virkeligheden overgår fra at være et konkret, fysisk udgangspunkt for en kunstnerisk genskabelse, til at være et arkiv af kulturelle produkter uden hierarkisk orden eller system. De enkelte artefakter mister i løsrivelsesprocessen deres kontekstbetingelse og bliver tegn, og dermed ophører de med at kunne danne baggrund for repræsentative virkelighedserfaringer. Kold er da også af den holdning, at Schelde, som mange af hans kollegaer, bevidst opponerer mod den verdensforståelse, som moderne historie og konsensustænkning har kanoniseret, og nu konsekvent tager afsæt i subjektive, konstruerede verdensperceptioner:

> "Depending on how political one approaches visual arts, one could say that with drawing, art is now exploiting undiscovered, repressed or suppressed resources. One could consider whether drawing can be said to have had a new status as a part, although an aftershock of the total wave that from the mid-1970s onwards swept women and other marginalized groups into the centre art" (Kold 2002: 45).

Det interessante ved Kolds pointe, særligt i denne forbindelse, er at denne tilsynekomst fra et marginaliseret ståsted i billedkunsten ikke blot hænger sammen med en generel sociokulturel interesse for samfundets fortrængte og/eller oversete steder, men er direkte sammenhængende med en interesse for, ikke blot et andet billedsprog, men en anden spatial-arkitektonisk organisering af erfaringerne med moderniteten.

Når jeg ønsker at fastholde, at også denne subjektive, hyperrealistiske tilgang til verden er del af en mere objektiv virkelighedserfaring, akkurat som de narrative tegn i værkerne har betydning for den referentielle forbindelse til virkeligheden uden for værket, så er det med henvisning til Westphals idé om den fælleskulturelle erfaring.

7.2. Det spatiale genmøde i *Best of...*

Som antydet indledningsvis er kassettebåndet på forsiden et tegn, der henviser til den tid, hvor kassettebåndet havde sin storhedstid. Herved peger kassettebåndet på titlen *Best of Children of Suburbia* og forstadens børn, og på den generation af babyboomere,[3] som så verden gennem de samme sociokulturelle øjne og som levede med de samme tidstypiske objekter, eksempelvis kassebåndet, der blev del af deres erindringsbagage. Hermed kan tegningsamlingen konceptuelt siges at bekræfte den lefebvreanske tese om, at spatialtet skaber mennesker; at erfaringer med det samme sted inden for den samme periode i den samme fase af livet nødvendigvis sætter sig som en fælleskulturel erfaringsramme (1991).

Men kassettebåndet er, som jeg ligeledes indledte, ikke kun et tegn, der sætter associationer i retning af tabt barndomsland, men et system til at fastholde det ellers forgængelige. Som medie til at arkivere (musikalske) oplevelser, sætter kassettebåndet ligeledes fokus på det topomnesiske materiale, der fremvises i samlingen af tegninger; nemlig barndomslandet som tabt og derfor utopisk sted, og på at der mellem det reelle barndomsland og erindringen om det ligger et arbejde, der gør det levede sted til det erindrede sted og endvidere det levede sted til et repræsentativt sted: Til en samling af minder. Når en værksamling hævder at kunne samle det bedste af, i dette tilfælde, de tre projekter *Children of Suburbia I, II* og *III* (herefter CoS), spilles der samtidig på illusionen om, at der rent faktisk findes kriterier for at trække essensen ud en given spatio-temporal tid og at denne lader sig repræsentere i signifikante tegninger. En antagelse, som albummet selv stiller sig kritisk overfor ved at undlade at udfylde titelmærkatet på kassettebåndet på forsiden og derved antyde, at indholdet endnu ikke er kategoriseret og analyseret, så det kan navngives; at de autentiske optagelser af en forgangen tid ikke som sådan lader sig systematisere (se vedlagte katalog, bilag 5). Dermed påpeger værksamlingen allerede her på forsiden, at den, ud over at skildre parcelhusforstaden som barndomsland, undersøger sin egen evne til at konstruere en rekonstruktion af parcelhusforstaden som barndomsland.

Det er denne rekonstruktion Caseys taler om i forbindelse med hans gennemgang af den engelske billedkunstner John Constable, som i begyndelsen af 1800-tallet begyndte at male sin fødeegn, East Anglia i Storbritannien, hvilket gjorde ham til en af Englands mest betydningsfulde

[3] Omtalt adskillige gange under forstadskonferencen "Peripheral Visions: Suburbs, Representations and Innovations", London 2011.

egnsmalere (2002). Constable, argumenter Casey i *Representing Place. Landscape painting & Maps* (2002), malede nemlig ikke landskaber, som de tog sig ud for det blotte øje, men som det, der karakteriserede dem. Hans hensigt var at skildre fødeegnens "most telling marks" såvel som "its trival traits", og han komprimerede i disse værker egnens "historical and well as its spatial depth, its very repeatbility". Det er her det topomnesiske materiale kommer ind i billedet, og her Casey introducerer sin idé om genmødet. Caseys begreb minder på mange måder om det, Ricouer taler om i *Time and narrative* (1983-1985), og som han benævner *re-figuration*, bortset fra at Casey her fokuserer på de forhold i erindringen, som berører sted, altså topomnesia, mens Ricouer er interesseret i forskellige former for temporale modaliteter, altså *tempo*mnesia (min kursivering).

To forhold gør sig gældende: For det første har det erindrede sted ikke kun en særlig betydning, når det repræsenterer det reelt første sted i et menneskes livsforløb, dvs. barnets første, arketypiske erfaring med sted, og som gør, at kunstneren med stor sikkerhed og vanemæssig tryghed kan trækker detaljer op. Et forhold, som også Freud beskæftiger sig med, og som han kalder "the pertinacity of early impression", altså en slags tidlig erindrings vedholdenhed. Denne vedholdenhed bliver brugt til at måle eller vurdere senere erfaringer med på baggrund af den første og oprindelige (1905/ 1953: 242). Men også fordi erindringen, argumenterer Casey, gør det muligt for kunstneren at trække på en lang række tidligere oplevelser, ikke bare fra det sted, der er genstand for repræsentationen, men fra de nære og fjerne omgivelser og på forskellige tidspunkter, så længe de står i relation til dette sted. Her adskiller det topomnesiske materiale sig ikke fra almindelige menneskers stedserindringer. Topomnesia implicerer, ligesom hos Riccouer, to tempi; dels den primære, autentiske erfaring, i dette tilfælde barndomserfaringen med parcelhusforstaden, en erfaring som bygger på en lang række ureflekterede her og nu-oplevelser – dels det tidspunkt, hvor oplevelserne vender tilbage *som* erindringer dvs. det tidspunkt, hvor det, der var dengang, bliver til datid, til erindring. Det kunstneren så kan, hævder Casey for stedets vedkommende, og her materialiserer Casey Riccouers begreb om re-figuration, er at give det erindrede sted en æstetisk form, komposition og farvesammensætning, dvs. materialisere det i en repræsentation. For Casey er værket da også, ligesom i Riccouers version, en *re-gathering*, et genmøde mellem det erindrede sted og stedet sat i en æstetisk form. Det, der så gør Caseys teori interessant i dette tilfælde, er, at dette genmøde er betinget af en 'dematerialisering af perceptionen', en opløsning af det fast-fikserede genplaceringspunkt, Caseys spatiale pendant til billedkunstens perspektiv (se kap. 3). Casey uddyber:

> ”Just as the painter must transmute the perceived places of regions into represented places of his composition, so he must specify his memories of these regional places in the same composition: the dematerializing of perception calls for the concretizing of memory in attaining the actuality of the work of art.” (2002: 77).

Denne dematerialisering er det, der adskiller almindelige stedsrepræsentationer fra indlevede, erindrede stedsrepræsentationer, fra det topomnesiske kunstværk så at sige. Derfor er det topomnesiske materiale i sit udgangspunkt uden fast ontologi under fødderne, og derfor adskiller en gengivelse af erindrede steder sig fra en ren mimisk gengivelsesproces. I genmødet er stedet ikke interessant som en slags beholder for personlige erindringer, der så vækkes til live gennem repræsentationen. Kunstnerens projekt er heller ikke at reaktivere det glemte eller fastholde og analysere sine minder fra dengang. Snarere forsøger kunstneren at ”enriching them through an infusing of new memories”, altså gennem idéen om genmødet (ibid). For kunstneren, som ønsker at bruge topomnesia som materiale i en kunstnerisk proces, må netop gen-kalde eller genmøde det erindrede sted *som* kunstner, dvs. som formidler af et æstetisk sprog, der kræver overvejelser over form, komposition, perspektiv og farver, før det virker som kunstnerisk formidling. Dematerialisering af perceptionspunktet handler altså om, hvordan kunstneren opløser sit temporale og spatialt fikserede genplaceringspunkt for at inddrage spredte topologiske og temporale erfaringer med et sted. Der er i virkeligheden tale om en form for repræsentationens synopsis: en sammenfletning af stedets ”most telling marks” og ”trival traits”, som er repræsentative for hans erindring, og så stedet som det rent faktisk tager sig ud. Når genmødet derfor adskiller sig fra Caseys tre re-implacement-faser; place-of, place-at og place for (2002, se kap. 3), så er det fordi det topomnesiske materiale i sig selv får kategorierne til at bryde sammen. Det erindrede sted er kombinationen af en variation af mimiske steder, transfomerede steder og følte steder, og er desuden skabt i mødet mellem dengang og nu.[4]

Når dematerialiseringen af perceptionen er nødvendig for at kunne konkretisere det erindrede i den kunstneriske repræsentation, og det for det andet også er det, der gør egnsmaleren til en formidler af ikke blot sine egne, personlige barndomsminder, men af sine samtidige lokale, for

[4] Det forklarer bl.a. hvorfor Oddbjørn Johannessen i sin gennemgang af litterære hjemstavnsfortællinger observerer, at stedet allerede er inkorporeret i kunstneren før den egentlige kunstneriske proces, og at denne erindring ”er mere eller mindre til stede mellem linjerne [...] som en betingelse for forståelsen af væren-i-verden” (1998:123).

hvem, siger Casey, at han er "acting in affect as a stand-in *mnemon*" (2002: 77), altså én, der husker for andre. Når kunstneren er i stand til at huske for andre, så er det fordi "the childhood memories lack a *focus memorius* of the sort that the mature [artist]'s regenererated re-memberings will furnish" (2002: 77). Genmøder opstår altså i værker, der skaber forbindelse mellem de steder, som barnet passivt absorberer og lagrer i hukommelsen over tid, og så den nye symptomatiske, intersubjektive æstetiske erindring, som produceres, når en kunstner genser – reelt eller virtuelt – sit barndomssted med den professionelle formidlers erfarne øjne for motiv, form og komposition.

Selv om Casey først og fremmest fokuserer på referentialiteten i den topomnesiske kunstform, mens det værkanalytiske forbliver forholdsvis ubehandlet, må man formode, at det genmøde, der betinger denne kunstform, ligeledes ligger synligt tilgængeligt i været, dvs. at dematerialiseringen af genplaceringspunktet har konsekvenser for værkets re-implacement. Har den det, tilbyder Caseys teori om genmødet og genmødets dematerialisering en måde at undersøge værkernes gennemgående mise-en-scène på: Organiseringen af et topomnesisk materiale i en form, der samler en generation af babyboomeres fælleskulturelle opværktserfaringer. I så fald fungerer Schelde som en "stand-in mnemon", der husker for andre, og én som evner at materialisere det erindrede sted i repræsentative re-implacements, hvor forbindelsen til det reelle sted bevares, men dematerialiseres. Det er her Caseys teori kan bruges til en dybere indsigt i det metaniveau, som Scheldes værker konstant peger på gennem den konceptuelle ramme for serien. Samtidigindoptager den værkernes påståede hyperrealisme (Kold) og dens performative dimension (Jalving, Stoschek), uden at de to ophæver hinanden, men snarere inddrages som del af værkernes bevidste undersøgelse af kunstnerisk konstruering af topomnesisk materiale. I sådan et perspektiv er her ikke blot tale om et genmøde mellem erindringen om sted og kunstnerens blik for komposition og motiv, men om en undersøgelse af, hvordan erindringen om et sted konstitueres *som* erindring, dvs. som noget, der kan kommunikeres og gøres til genstand for en kunstnerisk formidling.

Som jeg tidligere har påpeget, er Casey som fænomenolog ikke interesseret i værkets indlejring i en specifik kulturel kontekst eller som del af særlig kunstnerisk formidlingsform med egne intertekstuelle reference eller værdisæt. Han er primært fokuseret på den almene fænomenologiske dimension af referentialitet i alle former for kunst. Ikke fordi han fornægter den

kulturelle betydning, den er, som han siger, del af en dialektik mellem ”perception” og ”sted”, mellem det kulturelt formede blik og dens genstand (2003:19, 2005:268, se ligeledes kap. 3). Det er her Westphal teori om den bagvedliggende fælleskulturelle erfaring kommer ind. Westphal taler dog ikke specifikt om det erindrede sted, tværtimod er dette ”fiktive” sted ikke en del af hans geokritiske teori, der fokuserer på faktiske steder og deres fælleskulturelle stedsdiskurs. Men det gør den hollandske teoretiker Mieke Bal. Ifølge hende er kommunikerbare erindringer noget, der har at gøre med kommunikation, og de kommer først som en del af den kulturelle opdragelse. Hvorved erindringer er noget, der relaterer til forholdet mellem menneskets private minder og de fælleskulturelle diskurser, som gør os i stand til at erindre disse minder i en intersubjektiv forståelsesramme. Pointen er, siger Bal, at erindring ikke blot er noget man har, men noget, som man opdrages til gennem indkodning af en slags almen ur-fortælling, der fungerer som en slags skabelon for, hvad der kan erindres, og hvad der udgrænses og glemmes. Derfor indeholder alle erindringer en kulturel kode. Kulturel erindring er:

> “[...] not merely something of which you happen to be a bearer but something that you actually perform, even if, in many instances, such acts are not consciously and willfully contrived.” (1999:1, se ligeledes Thobo-Carlsen 2009).

Med Bertrand Westphal teori om den fælleskulturelle stedsforståelse (2011, kap. 3) er det muligt at kombinere denne almene forståelse af erindringens ur-fortælling med idéen om, at enhver spatialitet er styret af tilgængelige skabeloner for, hvordan dette sted perciperes og erfares inden for en bestemt temporal, spatial og kulturel kontekst. Således kan Caseys dematerialiserede genmøder være med til at belyse, hvorledes disse værker spænder mellem forskellige repræsentationer af parcelhusforstaden som retrospektivt meningscentrum for den tabte barn- og ungdom og som kontekst for den voksne kunstners erindring. En genmøde, som allerede ligger implicit i titlen *Children of Suburbia*, parcelhusforstadens børn. Mens den første del af titlen ”Children of...” konnoterer det uskyldsrene og fordomsfrie barn, der har potentialet og fremtiden foran sig, bl.a. fordi denne (stadig) er upåvirket af de kulturelle fortællinger, billeder og konventioner, som disciplinerer den voksne (Lefebvre 1991, Soja 1996, se kap. 2) trækker termen

"suburbia" i en helt anden konnotation, som har at gøre med en allerede skabt virkelighed, med de fortællinger og myter, som den kalder på. [5]

7.3. Værkernes konfronterende genmøder

Som titlen påpeger, er det ikke nødvendigvis parcelhusforstaden som sådan, der er genstand for den kunstneriske produktion i de tre udstillinger, der samles i *Best of Children of Suburbia*, [6] men det spatiale blik, som børn af den første generation af parcelhusboomet, er fælles om at have, alene fordi de voksede op i ét af disse mange parcelhuse i en tid, som var defineret af massekulturens fremkomst, amerikaniseringen af ungdomskulturen og en øget velstand (se kap. 1). Det er med andre ord summen af spatiale erfaringer, der undersøges, ikke den umiddelbare materialitet alene. Hermed ikke være sagt, at motivkredsen unddrager sig enhver form for mimisk gengivelse af en genkendelig parcelhusforstad, men værkerne udviser en sådan spænding mellem konkrete, næsten fotografiske, forlæg og en indre erfaring, at det ikke er muligt at definere en samlet motivkreds andet end den meget diffuse definition, som allerede ligger på titelniveau. Selv om Scheldes barndomshjem, et klassisk typehus fra 1960'erne, og hvad man må formode er skildringer af husets rum og interiør, udgør en stor del af motiverne, er der ligeledes værker, der ikke umiddelbart henviser til parcelhusforstaden som sted: nattescenarier med underlige halvmenneskelige kaniner i tøj (CoS #1), store bjørne mellem højhuse og hvad der minder om et kælderrum (CoS # 5), en mørk nøgen skov med et skrivebord, hvor en bog med tomme, hvide sider ligger åben (CoS # 6), og så fremdeles. Og selv de mest konventionelle kompositioner over parcelhuset viser sig ved nærmere eftersyn at være blottet for en naturalistisk gengivelse.

Det illustreres i dobbeltværket *CoS #34* og *#35* (begge 88x63 cm, 2001), hvor to let genkendelige og virkelighedstro parcelhuse er placeret på en baggrund, der er besynderligt ude af proportion med hovedmotiverne: I det første værk, holdt i en monokrom grøn farve (i sig selv usædvanligt), toner ikke træer, selvom de skalamæssigt kunne være det, men siv og græs i overdimensioneret størrelse op bag ved et klassisk 1950'er-hus. I sivene, som omkranser huset og vokser ind imellem parabolerne på husets tag, er en form for rede placeret, hvori der ligger kæmpemæssige nødder

[5] Schelde nævner selv titler af bl.a. heavy metals band Black Sabbath og Iron Maiden, som begge har brugt frasen "Children of ..." og greven i *Dracula*, som taler om nattens ulve som "Children of the night, what sweet music they make" (Nielsen 2002: 1).
[6] Herefter forkortes enkeltværkerne *Children of Suburbia* til initialerne "CoS".

eller bær. Over denne mærkværdige rede stikker en gigantisk mus sit hoved og halvdelen af sin krop ud af sivene. Den overdimensionerede baggrund har en skalamæssig indvirkning på parcelhuset, som derfor pludselig forekommer lille og skrøbeligt og, til trods for sin ellers umiddelbart tunge materialisme og formfasthed, virker udsat over for naturens kræfter og skånselsløse karakter.

I det andet værk, som er tegnet med den typiske røde blyant, figurerer der træer i baggrunden af hovedmotivet, også et klassisk parcelhus, men de er skalamæssigt ude af proportion og virker truende og næsten personliggjorte med deres strittende grene ud fra trætoppene. Som om de når som helst kunne tage fat i huset, rive det op med rode og splitte det ad. Samtidig danner lyset på huset, som af samme grund forekommer næsten skingert, en skærende kontrast til det sorte mørke bag træerne. Her være antydet, hvordan Schelde indoptager virkelighedens parcelhusforstad, men indsætter den i nye sammenhænge, hvor dens fremtoning ændrer karakter og tilføjes nye, usædvanlige betydninger.

For ikke at fortabe mig i generaliseringer over de 16 værker i samlingen, og som i sig selv kun er et udvalg af de mere end 30 værker, der har dannet baggrund for denne samling[7], har jeg valgt at fokusere på tre gennemgående spor i den varierende motivkreds om og fra parcelhusforstaden. De omhandler alle forskellige genmøder (Casey) mellem erindringens barndomsland og den reelle virkelighed, og peger alle på måder hvorpå den spatiale forskydning mellem 'dengang' og 'nu', som er omdrejningspunktet for *Best of...*, viser sig. De tre spor er:1) multiperceptioner, 2) subjektiveringer og 3) narrative anslag. Herved antager jeg, at disse spor vil kunne generere de fællestræk, der danner baggrund for værkernes samlede erfaring med parcelhusforstaden set gennem et barn af parcelhusforstadens storhedstid, jf. Westphal idé om værkernes interspatiale "common ground" (2011). Jeg gennemgår altså ikke alle værker, og heller ikke alle lige minutiøst, men vælger en deduktiv analyseform for bedre at illustrere mine pointer. Samtidig vil mit fokus i første omgang være på selve motivkonstruktionen i forhold til genmødets dematerialisering af genplaceringspunktet (Casey), det punkt hvor beskueren, som også Stoschek observerer, mister sit faste ståsted (Stoschek 2007/2008). De omtalte værker kan ses i vedlagte katalog, bilag 5.

[7] *Best of...* består kun af tegninger, mens både manipuleret fotografi og raderinger blev udstillet på *Children of Suburbia I,II-III*. Samtidig er en del af de mere personlige aftryk fravalgt, eksempelvis portrætteringer af kunstnerens forældre og venner.

1. Multiperceptioner

I værket *CoS #15* (tegning med rød blyant, 88 x 63 cm, 2000) har vi f.eks. at gøre med et realistisk gengivet rum med en græssende hjort på en plæne i en parcelhushave. Bagerst toner et klassisk parcelhus fra 1970'erne frem, formentlig kunstnerens barndomshjem. Der er spredt bevoksning, carport, antennemast og buskads, og yderst til højre antydes taget fra et andet parcelhus, hvilket underbygger fornemmelsen af, at vi har at gøre med et udsnit af en ganske almindelig parcelhusvej. Forrest i billedet, set en anelse fra oven, er et komfur placeret. To gryder med et udefinerbart indhold, den ene med en grydeske i, peger på, at nogen er i gang med at lave mad. Men der er ikke nogen på billedet, ikke nogen ud over det mærkværdige dyr, som trods sin naturalisme bryder med den realismekontrakt, man umiddelbart tror etableret. Men ikke bare motivisk stritter værket i flere retninger. Sammenstillingen af konkrete og fantastiske elementer understøttes på det formelle plan af overlappende perspektiver, inkonsekvente lysfald og proportionsforvrængninger. Skyggerne på hjorten og gryderne på komfuret viser sig dog heller ikke konsekvente, men falder forskelligt: På hjorten falder skyggen ned mod værkets venstre hjørne, mens lyset på komfuret virker, som om det kommer fra nederste venstre hjørne, endda et kraftigt – kunstigt? – lys, som giver en markant skygge op mod øverste højre hjørne af værket. Men også formmæssigt er værket komponeret, så hjorten med sin bløde, runde og organiske form kommer til at stå i modsætning til komfuret og parcelhusets spidse hjørner og glatte, afvisende overflader, hvilket antyder, at her er tale om overlappende verdener med to forskellige konnotationer af varme-kulde, dødt-levende, fast-bevægeligt. Uden at her er tale om en decideret modstilling, for hjorten spiser af græs, der er placeret uforholdsmæssigt tæt på den ene gryde på komfuret, hvilket antyder, at der alligevel er en forbindelse mellem de to, hvis vi vælger den symbolske fortolkning. Som beskuer, der gerne vil finde mening i dette absurde scenarium, er det oplagt at begynde at tillægge hjorten forskellige meta-betydninger. Er her tale om den kristne hjort, der symboliserer frelsen, altså den indsigt, der tilfalder den voksne efterhånden som han eller hun "æder" sig igennem livserfaringerne og bliver klogere? Eller er her snarere om tale om frelsen i form af barnet, der, i modsætning til den voksne, ikke skelner mellem ude og inde, grænser og overgange, men netop naturligt bevæger sig derhen, hvor der er symbolsk næring at hente? Eller refererer hjorten i virkeligheden til de hjorte, som befolker den nordiske mytologis

livets træ, og er derved med til at pege på, at forstaden ikke kan adskilles fra den historiske cyklus, som gør den til en integreret del af en større organisme? Dette værk kan med andre ord læses som en skildring af den nostalgi, der knytter sig til barndomshjemmet, som forbliver tabt og uopnåeligt, og som der kun kan peges på gennem symboler og ostensive angivelser – en fortolkning, der giver det vrangvendte rum en drømmeagtig dimension, som var kulissen ladet med betydning, der truede med når som helst at tippe over og bliver til ren indhold. Men det kan også læses som et forsøg på at gengive de manglende *focus memorius*, som kendetegner barnets første erfaring med sted, en erfaring som ikke skelner mellem fantasifulde indskydelser og dagsrester, og som ikke er bundet til konventionen om et carteansk verdensbillede. Begge fortolkninger er til stede i værket, men kun som muligheder, for selve genmødet mellem de to perceptionserfaringer er bevidst lagt frem, så de hverken ophæver eller supplerer hinanden.

CoS #16 (tegning med rød blyant, 200 x 148 cm, 2000) skildrer et interiør og lægger sig kunsthistorisk i kølvandet på det traditionelle interiørmaleri, som vi kender det fra særligt hollandske billedkunstnere, der ved indgangen til det moderne billedgjorde de nye former for hjemlighed, som opstod i overgangen fra middelalderens store husholdninger til den lille kernefamilie centreret omkring kvinden (Rehr 2006). Men i modsætning til disse, som typisk skildrer hjemmets mere repræsentative rum, stuen for det klassiske blik, køkkenet eller opholdværelset for det mere moderne (Frandsen 2006, Mechlenborg 2006), er det her parcelhuskælderens vaskerum, der er gjort til genstand for en tilsyneladende hjemlig intimitet. Her er hverken tale om et Auge'sk ikke-sted, i den forstand at dette rum ekkoer den generelle fornemmelse af stedløshed, som kendetegner senmoderniteten (1995/1998, 2010, se kap. 6), eller om en "poetisk generobring" af et stigmatiseret eller overset rum i kanoniseringen af steder, sådan som Søren Schou beskriver det (1998, se kap. 1). Her er ganske enkelt tale om skildringen af et rum, som stort set har levet et ikke-eksisterende liv i repræsentationen af parcelhuset og parcelhusforstaden. I den forstand er her tale om en motiv-udvidelse, og derfor om en nuancering af den mere klassiske repræsentationsform.

Beskueren træder ind i værket via de vandrør, der løber fra værkets venstre midte og i læseretning over til vaskemaskinen. Herfra falder blikket på tre næsten geometriske røde felter, dels vaskemaskinens rektangulære betjeningspanel, dels de to sammenhængende, kvadratiske felter i noget, der ligner et højt kældervindue, og endelig den røde cirkulære form, der udgør

vaskemaskinens dør. Herfra går beskuerens blik naturligt i retning af det, der farvemæssigt får de geometriske felter til at balancere: En detaljeret ridderborg med tårne i forskellige højder og størrelser, vinduer og døre i forskellige perspektiver, detaljerede tagstenstage, runde, hullede og takkede former og flankeret af tæt bevokset skov forrest i kompositionen. Overgangen mellem den store hvide vaskemaskine og de geometriske former og den eventyrlige borg nederst i venstre billede på gulvet danner en perspektivisk konfrontation i værket på flere niveauer. Det er for det første en konfrontation mellem to form-universer: Et næsten todimensionelt geometrisk og goldt objekt, som er til stede i form af sin funktion som maskine, og et multidimensionelt og ornamenteret objekt, som kun får eksistens gennem et fraværende barns leg og fantasi. Allerede her ligger implicit, om ikke en sympati, så en værdiladning i ridderborgens favør, som understøttes af værkets beskæring. Mens vaskemaskinen er skildret i hele sin form, færdig, fuldendt og urokkelig på sin cementsokkel på gulvet, er ridderborgens univers mere flydende, grænseløs, og man får som beskuer en antydning af, at skovbrynet fortsætter langt under værkets nederste ramme og helt hen til det sted, hvorfra beskueren står og betragter værker. Det "stretches *towards* us and even goes *under* us", som Casey beskriver det, jf. kap. 2. Samtidig er perspektivet lavt, som om værket er blevet til i barnehøjde eller fra en siddende position. Fra denne position dikterer kunstneren vores tilgang til det skildrede, og viser os det punkt, hvorfra den æstetiske verden skal anskues. I denne genplacering (Casey, se kap. 3) får vaskemaskinen en lettere truende, fallisk karakter over for ridderborgens mere indtagende, labyrintiske åbenhed. Sammenstødet mellem to verdener, den konkrete, prosaiske og fysiske, og barnets fantasifulde, labyrintiske og eventyrbetonede sind, resulterer i et sammenstød mellem to motivuniverser. Dette sammenstød er dog ikke uhyggeligt i freudiansk forstand, som *das unheimliche.* Det vil sige den følelse, der indtræder i beskueren/læseren, når det velkendte og trygge kammer over i sin modsætning og giver anledning til en psykologisk fornemmelse af det fremmede, farlige og utrygge. Snarere har motivsammenstødet en grotesk effekt, som er konsekvensen af, at netop et tilforladeligt, naturalistisk univers pludselig kammer over og bliver ikke-naturalistisk, grotesk. Den tyske Wolfgang Kayser definerer det groteske som værende et udtryk for en fremmedgjort verden, hvor et nyt perspektiv pludselig får det velkendte til at forekomme underligt eller mærkeligt (1957/1966).[8] Mens das unheimliche fortrinsvis er noget, der sker i den beskuer, der oplever

[8] I den kanoniserede bog om det groteske *The Grotesque in Art and Literature* (1957/1966), definerer Wolfgang det groteske som en effekt, der er enten komisk eller frygtelig eller begge dele. Det er altså en del af det groteskes egenskab ikke at bibringe en entydig effekt, men netop fungere som uafklaret og tvetydig.

værket, dvs. en *affekt* af værket, er det groteske først og fremmest noget, der sker *i* værket, i forholdet mellem værkets form og dets indhold.

Hvis vi som beskuere vælger at respektere denne modstilling mellem barnets fantasifulde og snørklede univers og vaskerummets funktionsbestemte og golde matematiske linjer, så synes her at være tale om en konfrontation mellem to mulige tilgange til æstetikken: Dyrkelsen af det ornamenterede over for de rene linjer og næsten todimensionelle former. Eller vi kan se ridderborgen som et eksempel på, hvorledes forstadsbarnet netop formår at finder sprække, rum og steder, hvor fantasien kan få frit løb, og hvor typehuset i stedet at fremstå utilnærmelig i sin materielle selvtilstrækkelighed, giver rum for et uendeligt antal historier om riddere, prinsesser og kampe på liv og død, og bliver til et barndomshjem.

I begge tilfælde er her tale om et konfliktfyldt genmøde mellem perceptionserfaringer: Mellem den voksne kunstners blik for æstetik, herunder det kulturelle-æstetiske blik på parcelhusets rum og form, og på den anden side barnets nærmest polyamorf perverse tilgang til verden, jf. Freuds definition af det lille spædbarn, dvs. mødet mellem den æstetiske rekonstruktion af parcelhusforstaden som faktisk kontekst, og derved som motiv, og forsøget på at genskabe dette meningscentrum, som denne kontekst i sin tid må have været for kunstneren som barn.

2. Subjektiveringer

Sammenstillingen mellem en konstrueret barneperception på verden som omdrejningspunkt for et meningscentrum og den voksnes distancerede blik på parcelhusforstaden som kontekst for dette centrum, viser sig i andre værker ved fraværet af barnets blik til fordel for den voksne kunstners genskabelse af barnets kontekst. F.eks. i *Abendland #I*, som er et udsnit af et køkkeninteriør set fra spisebordet og ind gennem et klassisk L-formet køkken med nedhængte køkkenskabe i hvid og ind i selve køkkenet med kogeø, køleskab og køkkenredskaber. Ligesom i CoS#15, som gav værket en indre dramatik i sammenstillingen af hvide, geometriske flader over for den ornamenterede ridderborg, er også dette værk kompositorisk bygget op omkring en indre konflikt af flader og arabeske former, først og fremmest det spejlblanke spisebord, skabenes hvide bagflade, gulvet, og de mange køkkenredskaber, hverdagsrekvisitter som fortætter sig i mørket, desto længere blikket glider ind i køkkenet. Samtidig giver flere forskydninger i perspektivet

værket en intenderet uro, som forhindrer dette interiør i at forfalde til en ren deskriptiv gengivelse. Snarere synes en antydning af hældning mod højre at give en fornemmelse af, at vi har at gøre med et rum, der når som helst kan tippe over og få de mange udefinerbare objekter til at vælte og skabe et vældigt larmende kaos. Denne manglende faste grund under fødderne forplanter sig til beskueren, som må opgive at finde stabilitet i de ellers konventionelle nagelfaste køkkenelementer og et prosaisk rum i boligen, hvis det ikke havde været for den tætte røde farve, som dækker vinduespartiet med en næsten todimensionel flade, og som udgør et fast fikspunkt, der ikke som sådan hører hjemme i dette interiør. Opgiver vi til gengæld illusionen om et deskriptivt rum, forvandler dette interiør sig til et menneskeligt erindringsrum af ting og rumlige fragmenter, hvor de faste kardinalpunkter truer med at sætte helt ud af kraft. I den forstand drages beskueren ind i et æstetisk genmøde, som endnu ikke har fuldt ud har realiseret sig. Pointen er dog, at dette værk på ingen måde har karakter af en skitse. Snarere bevidner de bevidst konfronterende perspektiver, den urolige komposition og de spændte forhold mellem lys og mørke om en nøje gennemtænkt manipulation af et rum på vej i opløsning; eller et rum bevidst stykket sammen af hvad der synes at kunne fortolkes som erindringens løsrevne fragmenter, således at beskueren ikke kan være i tvivl om, at her er tale om erindringen om et rum frem for rummet i sig selv. Det er med andre ord det subjektiverede rum, som det toner frem i mødet mellem barnets manglende *focus memorius* og den voksne kunstners blik for den konkrete konktekst.

Det samme gør sig gældende i et andet interiørbillede, *CoS#36*, men med et andet resultat. Umiddelbart er her tale om en naturalistisk skildring af kunstnerens barndomsstue i hjemmet i Birkerød. Værket er kompositorisk bygget op omkring en blomstervase, som er placeret centralt i perceptionsfeltet og giver det karakter af et klassisk stilleben, bortset fra at der i frugtskålen foran vasen er lagt en Berlingske Tidende (dog pænt foldet), ikke højrøde æbler eller vindrueklasser, der kunne have underbygget intentionen om en naturlig skønhed og orden i det hjemlige miljø. Ikke desto mindre giver stillebenkompositionen et hint om, at det, der er på færde i dette værk, er en retrospektiv æstetisk *iscenesættelse* af interiørmotivet. Det tydeligt kunsthistoriske skolede komposition er suppleret med en sans for de fremstillede objekters kulturelle betydning. Således er den klassiske blomsterdekoration i midten omdrejningspunkt for en opremsning af, hvad der forbindes med god smag i et højmiddelklassehjem i 1970'erne: Wegnerstolen, den moderigtige, stribede sofa, kunsten på væggen i trappeopgangen er et værk af den lokale, landskendte

billedkunstner Johan Ulrik Bredsdorff (1845-1928), den legendariske PH-lampe, de to fjernbetjeninger på bordet i værkets forgrund, den ene til et klassisk B&O tv, Warhol-plakaten fra udstillingen på Louisiana ultimo 1970'erne, og Berlingske Tidende, som tydeligt er lagt til rette, så beskueren let kan læse og afkode, at dette ikke blot er en avis, men en Berlingske Tidende. Når disse tegn på den gode smag træder frem som tegn, så er det fordi værket selv skubber dem ud fra konteksten ved at lade flere af disse objekter stå en anelse skævt i forhold til det realistiske rum, det er gengivet i. Enten ved at forstørre objekterne en anelse, dreje perspektivet eller fremhæve baggrunden eller flader, hvilket resulterer i en ekspressionisme af materielle tegn, der trænger sig på. Denne næsten klaustrofobiske koncentration af objekter og tegn giver stillebenkompositionen den skærvridning, der truer med at få den til at tippe over i sin modsætning og blive ironisk. Den pakkede komposition og den nøje tilrettelagte iscenesættelse af objekter er desuden så renset for liv og rod, at det er svært ikke at komme til at drage paralleller til iscenesættelsen af rum og hjemlige scener, som vi genfinder dem i et utal af livsstilsblade og boligmagasiner. Her ophæves værkets private forlæg – barndomshjemmet – og bliver til en skildring af en livsstil i et ganske bestemt segment i 1970'ernes parcelhusforstad, altså til et de-subjektiveret rum, hvor al fænomenologi, emotionel tilknytning og kropssubjektets "habitual nature of everyday moments", er renset væk (Seamon 1980:152-153, se analyse af Helle Helle *Hus og Hjem*, kap. 5).

Med overvejelse over komposition, størrelsesforhold og fremtoning har Schelde manipuleret og sammenstillet et scenarium, der nok giver en form for indblik i en stue i et givent hjem i 1970'erne, men det er en fremstilling, som knytter sig udelukkende til det voksne blik på konteksten og ikke barnets reception, jf. Lefebvre. I modsætning til forrige interiør, som gestaltede en konkret scene for et erindret meningscentrum, trækker dette værk barnets kontekst ud af dens manglende *focus memorius* og gør den til genstand for granskning og objektidentifikation.

Dette værk er da også umiddelbart den mest direkte kritiske skildring af Scheldes barndomshjem som en del af en kultur, hvor materialisme og statussymboler gjorde deres indtog, og hvor den æstetiske iscenesættelse blev en del af parcelhusforstadens identitet og karaktertræk. I hvert fald set retrospektivt fra det ståsted, kunstneren nu har. Men samtidig med denne retrospektive identifikation og historieskrivning over, hvad der bagefter kan anskues som en kontekst, afslører

Schelde samtidig den ambivalens, som ligger i værkernes genmøde mellem det, der engang var hjem og barndommens sted, og det der i dag forekommer, hvis vi forsøger værkets egen logik, som et gennemsnitligt dansk parcelhushjem i den dannede ende af den gode smag.

For selvom de forskellige elementer i det skildrede er præsenteret som en samlet helhed, ud fra idéen om at det ene element i sig selv ikke har værdi, før det indsættes i dette tableau og bliver del af helheden, så lader værket aldrig beskueren glemme, at her rent faktisk *er* tale om andet end en opremsning af objekter. Ene og alene fordi disse repræsentationer af objekter er frembragt af kunstnerens personlige streg. Her ligger ansatsen til den særlige kropsbetingede re-implacement, som jeg mener, er gennemgående for Scheldes værker, og som jeg vil uddybe senere i dette kapitel. Jeg vil dog indledningsvis bemærke, at denne kropslige re-implacement hverken ligger i komposition eller i selve indholdet, men i mediet som sådan. Samtidig antyder de tydeligt markerede udgange af billedet, dels trappen op til noget, der muligvis er første sal, dels døren ud til noget, der kunne være en entré, en bevidst lempelse af det, der kunne have givet en klaustrofobisk stemning i dette tætpakkede interiør af klassiske livsstilssymboler. Disse udgange viser, at der er mere i dette scenarium end den umiddelbart tætte opstilling af objekter antyder og samtidig løsnes der op for den snigende klaustrofobi, som den fortættede opstilling af rum og objekter efterlader. I begge tilfælde fastholder værket et vigtigt træk ved topomnesisk kunst: nemlig det faktum, at kunstneren allerede har forladt disse scener, og at afskeden med disse rum allerede har fundet sted.

3. Narrative anslag

Et tredje greb i Scheldes varierede genmøde med sit barndomsland og det måske mest dominerende ved *Best of...* er præsentationen af forskellige mulige narrative skabeloner for en fortællestrategi, der forbliver antydet, aldrig udfoldet. F.eks. er ridderborgen i vaskekælderen i *CoS #16* , som jeg omtalte tidligere, et af de objekter, der konnoterer et velkendt narrativt univers. Med sin litterære kvalitet og det umiskendelige symbol på den klassiske drengefantasi bliver ridderborgen et tegn, hvorved kunstneren gør skildringen af vaskerummet til en kliché på rekonstruktionen af et barndomsrum: Ideen om den frie leg og utæmmelige fantasi, der kan få selv et goldt og intetsigende vaskerum til at tage sig ud som et scenarium af riddere, eventyrslotte

og store slag. Men samme greb synliggør Schelde også det konstruerende meta-arbejde, der ligger i genmødet og punkterer derved selv det motiv, der er præsenteret.

En lignende fortolkning kan gøres af *CoS # 17* (200x 148 cm, 2000), som er det ene af to værker (CoS # 13, 88x63 cm, 1999-2000), hvor motorvejen udgør en central del af værkets motivkreds. Her, frit svævende over en tom, tresporet indfaldsvej, er en stor bjørn og en dreng – den eneste figur i øvrigt i *Best of...* – på vej ud på eventyr. Drengen, som har korte bukser, rullekrave og vandkæmmet hår, får ikke umiddelbart tankerne hen på halvfjerdserforstadens børn, men synes snarere at være ikonet på en dreng fra 1950'erne, en slags Lille Per, der med sin usynlige ven ved sin side symboliserer forestillingen om den uforstyrrede og uskyldige barndom uden konflikter eller angst. Over for ham fremstår motorvejen som en kliché på livets gang: En vej, der i forvejen er tilrettelagt for én, og som, uanset hvad, nok skal føre det glade barn hen til den rigtige destination. Men dette er kun én fortolkning. Som ironisk kommentar til motorvejen er en miniatureudgave af et af Storbritanniens største kulturarvs monumenter, Stonehenge, placeret omvendt i toppen af værket. Materialiteten mellem den og asfalten synes at gå i dialog, og afspejler det faktum, at motorveje som denne måske bliver det, eftertiden kommer til at forbinde med vores tid, når vores livsform er tabt. I modsætning til Stonehenge, som menes at være bygget med henblik på at kunne observere stjernerne, er det langt mere prosaiske argumenter, der har ført til konstruktionen af denne og andre identiske tegn på den nyere historie: Trafikale løsninger på bilismen. Midt imellem denne storladne historie og den lidet poetiske motorvej går altså en figur, der kunne have været forstadsbarnet selv, men mere er et ikon på barnet som sådan. Derfor er det ikke kun, som den tyske kunstkritiker Jeannette Stoschek observerer, et forsøg på og et ønske om at gøre sit eget liv til fortælling, der får Schelde til at kredse om de litterære motiver (2007). Det er i lige så høj grad en erkendelse af, at et opgør med den prosaiske og konkrete virkelighed, der forbindes med parcelhusforstadens motorvej, gode arkitektur og hverdagsdrøm, som her, hvor forstaden også er barndomsby, kræver nogle markante effekter, der ikke blot påstår det modsatte, men som kan være med til at indskrive parcelhusforstaden i en anden fortælling.

I det hele taget er der flere tydelige tegn på den konflikt, der ligger i genmødet mellem parcelhusforstaden anskuet gennem den voksne kunstners erfaring, og en iboende trang til at romantisere den tabte barndom. Den tomme bog i *CoS# 6* symboliserer med næsten overdreven

tydelighed de sider, der endnu ikke er skrevet, men som venter på at nogen skal komme forbi og gøre forsøget. Det omgivende mørke og den uigennemsigtige skov er samtidig med til at illustrere den fornemmelse af at fare vild i sig selv, som det kun kan ske, når man bevæge sig ind i selvets underskov. Andre steder er søgen efter identitet knyttet til den voksnes foretrukne narrative børnemodel, eventyrmodellen, i bl.a. *CoS#35*, hvor en skattekiste er placeret på en trappeafsats i huset. Med enkelte let genkendelige narrative anslag slår Schelde tonen an til en eventyrfortælling, hvor rejsen er omdrejningspunktet, og hvor løftet om spændende oplevelser, heroiske begivenheder og fantastiske hændelser falder sammen med idéen om barndommen som en søgen efter (livets)mening.

Har man først øje for disse narrative tegn, vil man kunne se, at de ikke kun knytter sig til forsøget på at genskabe barndommen som en roman, men at disse tegn samtidig peger på, at vi også lever i en medievirkelighed, hvor fortællinger, film, tv og myter konstant blander sig med hverdagsscenarier og påvirker vores perception af verden. Hesten i soveværelset i værket CoS # 7 (88x63 cm, 1999/2000) er f.eks. bygget over en scene i David Lynch's tv-serie *Twin Peaks* (1990-1991)[9], mens bogen, som svæver underligt rundt i værelset, Justin Geoffreys *The People of the Monolith* (1926), siges at være et af de litterære forlæg til filmen *Abernes Planet* (*Planet of the Apes*, 1968), en dystopisk fortælling om civilisationens undergang og menneskers (selv)slaveri. I *CoS #15* figurerer et gigantisk insekt på himlen over motorvejen og ved siden af en trappe, som peger ned mod en mørk underverden. Insektet trækker konnotationer til filmatiseringen af William Borroughs *The Naked Lunch* (opr. 1959, filmatiseret 1969), hvor et lignende insekt fungerer som spionchef for den hallucinerende hovedperson Lee. Disse narrative referencer kan ikke udelukkende forklares som et forsøg på at gøre barndommen til en fortælling, eller som greb der ene og alene har til hensigt at skabe en gotisk effekt. De peger også tilbage på en bevidsthed om de mediebilleder og fortællinger, som er del af opvæksten (og i øvrigt) og som, jf. Westphal, umuligt kan adskilles fra vores mere praktiske erfaring eller den viden, vi læser os til i aviser, skoler og lærebøger.

Vi har med andre ord at gøre med værker, der pirrer vores begær efter plottet, som Peter Brooks ville sige; et, ifølge ham, alment menneskeligt behov for at få struktureret usammenhængende begivenheder ind i en meningsskabende struktur, der naturligt implicerer en begyndelse, en midte

[9] Jf. samtale med kunstneren, august 2010.

og en slutning (*Reading for the Plot*, 1984). Problemet med Scheldes værker – eller måske snarere pointen med dem – er, at de tegn, der peger på et potentielt meningsfuldt plot, aldrig følges til dørs. De ansporer kun til vores forventning om en meningsfuld fortælling, men indfrier ikke den forventning. Enten fordi de tegner spring mellem stedets materialitet og den kulturelle kontekst, som disse børn af forstaden, splittes mellem, og som derfor binder film, tv, fortællinger og musikstykker til dette stykke spatialitet. Eller også fordi disse tegn og anslag til gængse fortællinger overdemonstreres. Eksempelvis er identitetsskabelsen som en bog, der skrives, eller eventyret som model for, hvordan barndommen er en jagt efter en eksisterende skat, en klichéagtig allegorisering over den voksnes overdeterminering af barndommen. Hermed ligger allegorierne konstant på grænsen til at tippe over i sin modsætning. Det vil sige, at de i stedet for at fungere som tegn, der peger på mulige fortolkninger, bliver til dementier af disse fortolkninger: At det er en utopi at tro, at barndommen kan indfanges i en eventyrmodel eller i en uskreven bog som metafor.

I begge tilfælde underbygger *Best of...* stedfænomenologiens grundliggende tese om, at alle menneskelige erfaringer er stedsbundne og rodfæstede i et konkret rum, som Casey siger: ”every human experience is so -scaped” (Casey 2004: 267) – uanset om den erfaring knytter sig til de fortællinger, tegn, musik og kulturelle billeder, som var del af en større spatialitet og tid. Den anden vej rundt vil de fortællinger, tegn, musik og kulturelle billeder, som blev erfaret på dette sted, for altid være indlejret i dette sted, og være en del af dets identitet.

7.4. Kropsligt forankret spatialitet

Værkerne konstante pegen på narrative diskurser og kulturelle tegn, som kan sætte indholdet i en form og gøre barndommen til en meningsfuld fortælling, punkteres konstant af lige så stærke tegn, der viser det modsatte. Rum, flader, linjer, grænser og kanter, som forsøger at fastholde parcelhusforstadens materialisme og åndløshed. Herved afslører værkerne, at skildringen af parcelhusforstaden som en virkelighed er lige så kulturformet som den immaterialitet, der knytter sig til konstruktionen af barndomsminder. Har vi en række skabeloner tilgængelige, når vi taler barndomsminder, så har vi også kun en række fortolkningsmuligheder, når vi taler parcelhusforstaden. I disse (gen)møder mellem forskellige fortællerstrategier sættes fokus på den

grundlæggende konflikt mellem konventionelle fortællinger om barndomslandet og konventionelle fortællinger om parcelhusforstaden. Mellem forestillingen om barnets præ-refleksive tilgang til steder, rum og objekter og den voksne, fraflyttede kunstners retrospektive blik på sit barndomshjem, som nu erkendes som en parcelhusforstad.

Det er denne tilbageholdenhed over for evnen til at formidle et troværdigt stykke topomensisk materiale, der giver idéen om hyperrealisme ballast. Når Schelde konsekvent peger på de konstruktioner, der ligger til grund for både forestillingen om barndommen og ungdommen og den parcelhusforstad, der er den egentlige kontekst, så er det først og fremmest formen og mediet, der står tilbage. Det giver receptionen belæg for se *Best of...* som en beskrivelse af en generation, der ikke længere er i stand til at forbinde sin eksistens med den faktiske, konkrete verden, men som konstant må ty til de billeder, fortællinger og tegn, som stilles dem til rådighed af en stadigt mere insisterende massekultur, velvidende at her er tale om billeder, fortællinger og tegn. I det lys er der ikke store væsensforskelle mellem forstadsbarnet, som de skildres i Scheldes værker, og det første postmoderne menneske, sådan som det defineres af Frederic Jameson i dennes berømte artikel om postmoderniteten (1984). Et menneske, der ikke er i stand til at "locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually, and cognitively map its position within a mappable external world" (1984: 83). Når forstadsbørnene, i modsætning til Jamesons postmoderne menneske, så alligevel ikke forfalder til den skizofrene tilstand, som er konsekvensen for Jamesons individ, så skyldes det forankringen af en spatial kropslighed, i værkerne i form af selve blyantens streg på papiret, som er med til at give værkerne den fornemmelse af samling, der ikke (nødvendigvis) findes på indholdsplanet.

Den dominerende røde farve og den minutiøse streg over det hvide lærred er ikke blot interessant, fordi den trækker motivet ud af baggrunden, jf. den negative teknik, som er typisk for Schelde, og som – symptomatisk for værkernes forbeholdenhed over for at stå ved sit budskab – lader det egentlige motiv træde frem af tomrummet fra det papir, der ikke er berørt af blyanten. Herved peger blyantstregen på den mulighed, at der imellem stregerne og den møjsommelig skravering godt kan indfinde sig et uberørt indhold. Endnu vigtigere bevirker den intensive blyantstreg over papiret en sanselighed, som både peger på den æstetiske konstruktion og på selve værkets tilblivelse: Kunstneren med blyanten i hånden, den timelange skravering, som både er tidskrævende og fysisk anstrengende. Pointen er at begge dele er indlejret i værkerne. Som

tidligere antydet, tenderer denne teknik det, som Casey kalder bodymapping: Når kunstnerens krop ikke kun er et medierende instrument for en blyant eller en pensel, men i sig selv bliver et redskab til kortlægning af det æstetiske sted. Herved bryder kroppen repræsentationens barriere og lader sit eget næsten fysiske aftryk, den røde nærværende og intensive streg, indgå som del af den æstetiske konstruktions spatiale udtryk og indhold.

Generelt for Casey, så er hans gennemgående pointe som allerede nævnt, at steder ikke erfares, uden at denne erfaring sker med hele kroppen; vi er først og fremmest til stede i verden gennem vores krop, som altid er på et sted, og vi husker steder gennem den kropslige forbindelse til dette sted (1987, 1993 og 2002). Den kropslige genkaldelse af sted er derfor også et væsentligt aspekt af genmødet, og er med til at forklare, hvorfor kunstneren, ifølge Casey, ofte vil føle trang til at tage tilbage og gense de steder, han ønsker at repræsentere, for det er netop i den faktiske "active bodily based regathering of his primary memory", at topomnesia står stærkest, hvad enten denne kropslige aktivering af det erindrede sted sker, fordi kunstneren rent faktisk fysisk er til stede eller genkalder sig den kropslige fornemmelse af stedet gennem billeder eller ord (2002: 77-78).

I *Best of...* er denne kropslige genkaldelse indskrevet i blyantstregen, som derfor skaber konturerne af en erindrende krop. Denne æstetisk-virtuelle krop kan beskueren træde ind i, i en form for *genplacering* af den nærværende, men nu fraværende kunstner, jf. Casey. Effekten af denne genplacering, som kunstneren har skabt på forhånd, er samtidig udgangspunktet for den re-implacement af det topomnesiske materiale, som er den egentlige genstand for motivet, og som bevirker, at vi ikke kun erfarer værkerne med vores blik og intellekt – et blik, som værkerne bevidst snyder, manipulerer og forvirrer gennem præsentationen af forskellige, modstridende universer, tider og narrative strategier.

Vi er i lige så høj grad inkorporeret i værkets tilblivelsesproces gennem den sanselige re-implacement og den virtuelle krop, som har skabt dette værk. Fordi kunstnerens krop ikke blot har gengivet værket, men skabt det gennem sin gestikulationer og bevægelser i form af den tætte streg over papiret, som er direkte medvirkende til kortlægningen af det skildrede sted, får vi "a sense of circumambient landscpape", en fornemmelse af et omsluttethed (ibid). En affekt, som forstærkes af det faktum, at Scheldes værker ofte er monumentale, gerne halvanden gange to meter, hvilket betyder, at når man som beskuer står foran dem, så fylder den røde, intensive farve

hele perceptionsfeltet. Den automatiske perception af rum, afstande og farver sættes derfor et øjeblik ud af spil, indtil sanserne har accepteret den 'genplacering', som ligger i den røde streg. Herefter får værket dybde og motiverne træder frem fra den røde masse (Jalving 2006, Kold 2006, Schelde 2005, Feilberg 2010). I denne omsluttende spatialitet er den fiktive virkelighed sanseligt reel eller fornyet, som Casey ville sige, og i denne omsluttethed fremstår de skiftende perspektiver, narrative anslag og den gennemgående hyperrealitet som en sammenhængende æstetisk effekt (2002:27).

7.5. Del-konklusion

Scheldes værksamling *Best of...* udviser med sit sensitive private forlæg en kompleks stedserfaring med parcelhusforstaden, som vanskeligt lade sig fortolke entydigt. Kassebåndet og cd-coveret er i den forbindelse en beskuermanual, som følger disse værker, og som peger på, at disse spatiale erfaringer hos *Children of Suburbia*, parcelhusforstadens børn, er rekonstruktioner og derfor konstruktioner, som kan antage uendelige variationer, afhængigt af hvilken fortælling der vælges. Spændingen mellem tegn, der peger på et tabt barndomsland, og tegn der fastholder den voksne kunstners kritiske blik på parcelhusforstaden som tungt materialistisk, ladet med grænser og flader og kontekst for en objekt-fetich, gør, at her et stykke af vejen synes at være tale om en kamp mellem retten til at fortælle, dvs. en kamp mellem forskellige perceptionstraditioner. Når denne kamp alligevel ikke udhules til et rent simulacrum af kulturelle tegn uden hierarkisk orden eller system, så skyldes det den intensive og kropslige materialisering af det æstetiske univers. Denne materialisering tenderer til body-mapping, en "kropslægning" af værkets univers og peger på, hvordan dette univers er forankret i en spatialitet, som binder, ikke forbinder, værkerne – og beskuerens perception – til en kropsfikseret og subjektiveret stedserfaring.

Kombinationen af denne kropslige re-implacement på det formelle plan og en uafklaret motivkreds på indholdsplanet resulterer i en konstant bevægelse mellem indlevelse og refleksion, sanselighed og "med-digtning", som demonstrerer, hvordan barndomsstedet kæmper med at finde plads i den voksne kunstners tillærte forestilling om parcelhusforstaden som ent småborgerligt, materialistisk

og konform kontekst af grænser og flader. Det er ikke desto mindre i konfrontationen mellem disse diskurser – barndomsfortællingen og parcelhusperceptionen – at de iboende klichéer sættes på spidsen: De gængse fordomme om parcelhusforstadens kedsomhed står i værkerne i opposition til barndomsfortællingens grænseoverskridende appropiering af steder og rum gennem fantasi og leg. Idéen om barnets kreative skabelsesinstinkt ud fra forhåndenværende materiale kommer til at tydeliggøre den konventionelle antagelse om parcelhusforstadens overfladiske, golde og urokkelige arkitektur. Ligesom fortællingen om barnets endnu ikke etablerede modstilling mellem selvet og verden, subjekt og objekt, tydeliggør den gængse fordom om, at i parcelhusforstaden løsrives objekter deres kontekst og dyrkes som objektet i sig selv.

Herved bygger værkerne på en erkendelse om, at verden som en objektiv virkelighed er en illusion, men også at den konstruerede verdensopfattelse – eller de pluralistiske verdensopfattelser, om man vil, og det overlap af tider, diskurser, nærvær og fravær, som er konsekvensen heraf – langt fra hælder mod den skizofrene tilstand, som Jameson forvarslede. Det gør den ikke, fordi den altid har et fast forankringspunkt, der samler den ellers fragmentariske perception. Dette fikspunkt er kroppen og den kropslige udveksling mellem steder og fortællinger, fænomenologisk materiale og indtryk, og mentale billeder, tegn og diskurser. I værkerne i form af den allestedsnærværende streg, som forbinder motivkredsen med baggrund og subjektet med rummet, og som gør den subjektive og multifokale spatiale erfaring tilgængelig for alle, og derved en del af de nye udsagn om parcelhusforstaden, som disse værker også et udtryk for. Denne på den ene side fragmentering af indholdssiden og fastholdelse af et subjektiveret formsprog på den anden, er disse værkers mise-en-scène; deres grundliggende organisering af det topomnesiske materiale.

Best of... er med sin demonstrativt multifokale stedserfaring et opgør med ikke blot parcelhusforstaden som et fikseret, lukket, konkret og forankret rum, men et opgør med alle stedsfikseringer. *Best of...* åbner med sin bevidst strittende perceptionspluralisme op for et mere progressivt stedsbegreb, der indbefatter andre rum, andre tider, perceptioner og perspektiver, og selv er bevidst om sin egen natur som konstruktion. Herved adskiller den sig fra sit litterære forlæg, Dan Turèlls *Vangede Billeder*, som insisterede på en poetisk-romantisk generobring af den stigmatiserede arbejderforstad set gennem den fraflyttede kunstners blik. I det schelde'ske univers insisteres der ikke på én fortolkning. Snarere åbenbarer værkerne perceptionserfaringens

konstruktion og lægger de mest gængse af slagsen frem, bl.a. den fraflyttede kunstners. Her er med andre ord tale om en stedserfaring, der med Westphals ord er ”in-between”: Dér hvor en konventionel stedidentitet eller stedserfaring opløses for at etablere sig på ny i en anden form, dvs. der hvor man fanger ”human space in their movement, in their navicular essense.” (2011:73, 145).

KAP 8. KONKLUSION OG PERSPEKTIVERING

Jeg har nu analyseret fire forskellige værker inden for ny dansk kunst og litteratur, som på forskellig vis reflekterer over parcelhusforstaden som sted og stedserfaring: Lars Bent Petersens installation *Verdensbillede* (2002), Helle Helles roman *Hus og Hjem* (1999), Allan Milter Jakobsens roman *Mand i Parcelhus* (2006) og Morten Scheldes tegninger *Best of Children of Suburbia* (1998-2002). Analyserne har i overensstemmelse med geokritikken og Bals idé om close-reading (Bal 2002, Westphal 2011) taget udgangspunkt i en værkintern undersøgelse. Her har værkernes mediespecifikke form, unikke mise-en-scènes (Bal), stil og udsigelseskraft været i fokus (Westphal), hvorfor forskellig relevant steds- og kunst-/litteraturteori har været inddraget. Hensigten har i alle fire tilfælde været at undersøge, hvordan værkerne genererede erfaringer med parcelhusforstaden som en æstetisk spatialitet mellem det perciperede, det konciperede og det performative rum. Derfor er afsluttende kapitel i min afhandling dedikeret til to formål: For det første er det her min hensigt at sætte de forskellige singulære stedserfaringer, som jeg analyserede frem i de enkelte analyser, i relation, så overlap, forskelle, reaktioner og spatiale effekter manifesterer "a peaceful confrontation", som Westphal siger. Denne komparation vil danne baggrund for en uddybende analyse af parcelhusforstadens perciperede, konciperede og performative dimension i kunst og litteratur (se kap. 3). Det gør jeg ved at placere dem i afhandlingens analysedesign for derigennem at kunne sammenligne forskellige former for rum-aspekter i en samlet værkekstern læsning (2011:130).

For det andet vil jeg afslutningsvis reflektere over anvendeligheden af den æstetiske trialektik som afsæt for en anden interdisciplinær tilgang til sted og rum. Det er på den baggrund, jeg præsenterer fire forstadspoetikker baseret på trialektikkens perciperede, konciperede og performative rum, samt introduktionen af en fjerde metadimension, som er særligt relevant for den æstetiske tilgang til sted og rum. Disse bruges som afsæt for en mere idealtypisk forståelse af parcelhusforstaden i ny dansk kunst og litteratur, set igennem afhandlingens krav om interdisciplinaritet.

8.1. Værkekstern læsning: Den trialektiske komparation

Som det allerede på nuværende tidspunkt fremgår, så er mine analyser baseret på en grundantagelse om, at alle værkerne eksponerer en stedserfaring, der indbefatter den æstetiske trialektiks tre aspekter: 1) Det perciperede rum: en præsentation af et æstetisk materialiseret sted, jf. Caseys idé om værkets evne til at generere sit eget sted gennem begrebet *re-implacement*, 2) Det konciperede rum: en forståelse af det præsenterede sted som konciperet, dvs. som sat i forhold til de bagvedliggende diskurser, som strukturerer hvad og hvordan et sted perciperes, jf. Westphals teori om den fælleskulturelle stedserfaring, og endelig 3) Det performative rum: et minimum af spatiale affekter, som peger på det punkt i værket, hvorfra spatialiteten udfolder sig, og hvorfra værkets unikke forhandling mellem det perciperede og konciperede sted gør det æstetiske sted til en fortolket, singulær erfaring, jf. Caseys idé om genplacering (se kap 3 og model 2).

Som jeg har påvist er, de tre rum hinanden afhængige, og en stedserfaring kan ikke udtømmes til fulde uden at vi ser disse tre aspekter som resultatet af et trialektisk forhold. Den værkeksterne analyse fungerer altså kun, hvis vi accepterer, at en sådan adskillelse af spatialitetens tre rum kun fungerer på et teoretisk abstraktionsniveau, men at en sådan adskillelse gør det muligt at komme dybere til bunds i den komplekse stedsepistemologi, som er forbeholdt præcis disse fire udvalgte værker. Det er da også i den værkeksterne analyse, at kunstformernes mediespecifikke udtryksformer træder tilbage for at give plads til, hvad der kan betegnes som værkernes *transæstetiske* dimension, dvs. det der i værkernes unikke mise-en-scène overskrider genre, form og det enkelte værk. Ikke fordi den æstetiske trialektik underkender værkernes formsprog, mediespecifikke karakteristika og særegne æstetiske kvaliteter, men fordi det er ”den fredfyldte konfrontation”, der her er i fokus, jf. Westphal. Jeg samler altså her afslutningsvis alle værkerne og lægger dem i centrum af trialektikken, for derigennem at synliggøre den fortolkning af parcelhusforstaden, der kendetegner nutidig dansk kunst og litteratur, ifølge fire karakteristiske værker. Læseren kan med fordel skele til model 2, som illustrerer, hvorledes den æstetiske trialektik tilsammen danner en dialektik af hinanden afhængige, men konfliktfyldte aspekter inden for det samme system (bilag 2, se i øvrigt ligeledes kap. 3).

Parcelhusforstadens perciperede rum

Som det fremgik af analysen af LBP's installation *Verdensbillede* (1992) blev beskueren med overlæg præsenteret for et så stereotypisk billede af parcelhusforstaden, at genkendeligheden kunne danne afsæt for en generel kritik af samfundet som sådan, set gennem parcelhusforstaden. Her faldt især fire aspekter af den perciperede parcelhusforstad i øjnene: Parcelhusforstadens 1) gennemgående strukturering, funktionsopdeling og disciplinering af rum, grænsedragninger og kanter, centreret omkring fire stereotypiske enfamilieshuse, 2) dominans af stereotypiske familiescenarier med kernefamilien som ideal, 3) en tilsyneladende demokratisk fordeling af goder og jord og 4) fraværet af begærlighed, formålsløse aktiviteter og en gennemgående "andethed", jf. den fortrængte underside (analyse kap. 4). I forhold til Allan Milter Jacobsens roman *Mand i Parcelhus* (2006) er der en række ligheder. Også denne roman bygger på en mise-en-scène, der konstruerer et perciperet rum, som ophæver idéen om stedets singularitet og gør det til symbol på, om ikke samfundet, så alle parcelhusforstæder. Det sker også her ved at stilisere fællestræk og ligheder og ved at eliminere de træk, som kunne pege på en specifik erfaring og lokalitet. I begge tilfælde er her tale om en slags heterotopisk topologi, jf. Foucault, hvor parcelhuset bliver tegn på mere generelle problemstillinger. Men hvor *Verdensbillede* er interesseret i at fremstille parcelhusforstaden som et spejl på det disciplinerende og fornuftoplyste samfundsprincip, bruger *Mand i Parcelhus* parcelhusforstaden som emblem på en senmoderne topologi, som, placeret i krydsfeltet mellem hjemskabelse og transit af senkapitalismens goder og præfabrikerede løsninger, tematiserer forholdet mellem hjemløshed over for materialisme. I begge tilfælde er parcelhusforstaden perciperet som stedet for "det almindelige liv" og den "gennemsnitlige danskers boligområde", sådan som Jurca beskriver det i sin kritik af parcelhusfiguren (kap. 1). I dette almindelige, perciperede boligområde har udfoldelsen af det individuelle begær og frihedsfølelse tilsyneladende dårlige vilkår, hvorfor disse (ofte) må udleves andre steder, skjult for det offentlige blik i en hemmelig underverden (*Verdensbillede*), eller som en indre splittelse mellem vanviddet og (selv)kastrationen (*Mand i Parcelhus).* Herved placeres den perciperede parcelhusforstadsverden på en knivsæg mellem en form for sekulariseret velfærdsideal baseret på privatlivets (materielle, demokratiske) selvrealisering, og de bekymringer, ængstelser og frygtscenarier, der konstant truer med at undergrave samme ideal.

Også i Helle Helles *Hus og Hjem* falder romanens mise-en-scène tilbage på en dobbeltforståelse af den perciperede parcelhusforstad som noget, der på den ene side i sig selv er meningsskabende, men som på den anden side også indeholder kimen til meningsløshed, som hovedpersonen konstant forsøger at holde fra livet, jf. spatialitetens kløft mellem udtryk og indhold. I forhold til de to første er det dog netop den specifikke erfaring med en unik,lokaliserbar parcelhusforstad, der er i centrum for det perciperede miljø: Den varierede topologi, sammenblandingen af historiske og moderne og senmoderne angivelser, som giver denne litterære parcelhusforstad en historisk og spatial forankring, der knytter sig til romanens forsøg på at skildre sine problemstillinger som almenmenneskelige frem for samtidige, og som umiddelbart står i modsætning til *Verdensbillede* og *Mand i Parcelhus*' temporale frem for spatiale rodfæstelse som tidsbillede.

Det er også netop romanens "stilistiske sans for lokale særpræg", som gør at *Hus og Hjem* ikke sjældent knyttes til provinslitteraturen og ofte anskues ud fra en fortællervinkel, der står i modsætning til byen som sådan, eller som er uden for dens (civilisationens/kulturens/historiens) rækkevidde (Frandsen 1994, Andersen 2006). Når jeg samtidig hævder, at romanen på væsentlige punkter bør læses som et værk om parcelhusforstaden, så er det, fordi den også gør enfamiliehuset til en slags motiv, og, ligesom de andre, tager udgangspunkt i parcelhusforstaden som et sted, hvor udkanten *møder* civilisationen, ikke står i modsætning til den, jf. Andersens "hakkede kanter" (2006:6).

Centralt for det perciperede niveau i alle tre værker er da også en særlig sensibilitet over for huset, som på forskellig vis rager op over det perciperede niveau og ind i det konciperede, i form af grænser og grænsedragninger, der bliver mere dominerende, desto længere vi bevæger os ind på det private område og ind i hjemmet. Fælles for hovedpersonerne i *Mand i Parcelhus* og i *Hus og Hjem* er, at husets grænsedragninger har direkte betydning for læserens adgang til hovedpersonernes følelsesliv og tanker, samt for forestillingen om at dette følelsesliv og tankeværk kontrolleres af huset grænsedragninger. Hvilket antyder, at vi her har at gøre med en topologi, som også sætter sine spor på formniveauet. I *Verdensbillede* er det også grænsedragningerne omkring de fire huse på stolens forside, der kommer til at stå i opposition til den manglende grænsedragning og disciplinering af rum, som kendertegner parcelhusforstadens fortrængte underside. Sammenlagt er grænsedragningernes intensivering omkring enfamiliehuset nok tegn på en topologi der er sat i system, men også markeringer af grænser, der ikke kun peger

på fysiske skel og funktionel rumopdeling, men på mentale, psykologiske og kulturelle kanter, jf. Leerberg og Finks distinktion, se kap. 4. Denne overbygning til den ellers "døde" materialitet tyder på, at det danske enfamiliehus overskrider den vanlige opposition mellem subjekt og objekt. I et lefebvreansk perspektiv peger huset i disse værker på en central pointe hos den franske stedfilosof, nemlig idéen om, at rum både skabes gennem handling og samtidig er det, der sætter rammen for handling (kap. 2).

I denne komparationen af den perciperede parcelhusforstad bidrager Morten Scheldes tegninger fra *Best of Children of Suburbia* (1998-2002) med en anden indfaldsvinkel til huset, grænsedragningerne og ophøjelsen af husets materialitet ved netop *også* at påstå det modsatte. Nok spiller huset en vigtig rolle i motivkredsen, og nok er grænser og kanter også her et gennemgående tema, men huset og grænsedragningerne sættes i en kontekst af lige så mange andre temaer og motiver, som ligeledes insisterer på at indtage og besidde det perciperede rum. Som jeg konkluderede i min analyse af denne serie tegninger, synes det dog at være en pointe i sig selv: Konstruktionen af et barndomsunivers kommer åbenlyst i karambolage med den voksne kunstners kulturskabte perception af parcelhusforstaden. I den forstand peger de mange eksempler på barndommens anarki og kreativitet på de lige så demonstrative grænser og kanter i parcelhusforstaden, ligesom det perciperede børneunivers blot forstærker forestillingen om parcelhusforstadens golde materialisme, og ligesom de mange præsentationer af narrative elementer er sat i en kulisse, som konnoterer den almindelige fordom om parcelhusforstadens kultur- og åndløse identitet. Herved bygger tegningerne på en mise-en-scène, der konstant skal gøre beskueren opmærksom på, at de perciperede rum er erfaringsbestemte og altså konstruktioner af i forvejen konstruerede fiktive universer. Herved bliver *Best of* … en dobbeltfortælling om stedets dengang og stedets nu, i et sammenfaldet perciperet rum møbleret med modfortællinger.

Parcelhusforstadens konciperede rum.

Ser vi på fællestrækkene i de fire værker, peger deres komparative konstruktion af parcelhusforstaden på en kollektiv mise-en-scène, som altså tillægger enfamiliehuset særlig betydning. Huset udgør på den ene side værkerne æstetiske udgangspunkt og omdrejningspunkt,

ligesom det påvirker værkerne form og udsigelseskraft. Udtrykker hovedpersonerne i *Hus og Hjem* og *Mand i Parcelhus* ikke eksplicit et ønske om at udleve den implicitte forstadsdrøm, som knytter sig til huset, så henviser de til den ved at reagere negativt på den, ikke ved at afvise den. Begge hovedpersoner drives af en længsel efter rodfæstelse, identitet og tilhøren, og denne længsel knytter sig direkte til deres relation til enfamiliehuset, sekundært familien. Hvilket forklarer, hvorfor huset, snarere end hovedpersonernes nære medmennesker, sætter dem i et selv-tyranniserende forhold, som påvirker deres selvbillede, følelsesliv og fornuft, jf. Annes flugtveje til natur og Michaels flugt ind i en autoerotisk verden (1999,2006). Den konciperede parcelhusforstad kommer til syne gennem enfamiliehuset som en særlig form for mental grænsedragning og gennem vanskeligheden ved at realisere det konciperede. For Anne kommer det til udtryk gennem sproget, som lukker sig om hendes følelsesliv, desto nærmere vi er på huset, for Michaels vedkommende, gennem den implicitte fortællers ironisering, og derved distancering sin hovedperson.

Netop det negative forhold til forstadsdrømmen er et nøglemotiv i værkerne. Når denne negation ikke, som i Søren Schous og andres gennemgang af (tidligere) æstetiske forstadsfortolkninger, falder tilbage på en forståelse af forstaden som modernitetens amputerende topologi (1996, se kap. 1), så er det fordi her i højere grad er tale om en grundlæggende indre ambivalens. En ambivalens, der konstant forveksler utopien med en normativ livsførelse, ikke en splittelse, mellem forstaden og byen, som det andet (alternative) liv.

På den ene side er der ingen af værkerne, der stiller spørgsmålstegn ved enfamiliehusets grundlæggende konciperede dimension, ligesom ingen anfægter berettigelsen af den drøm, som enfamiliehuset står for. Enfamiliehuset anskues som symbolet på det moderne menneskes idé om det gode liv, der ikke som sådan behøver en forklaring. Der er ikke tale om traditionel metafysik – snarere ligger transcendensen implicit i husets materialitet og grænsedragning, som fodrer et bestemt kodeks og engagement ækvivalent med det, der tidligere var forbeholdt slægten og kirken, jf. Helle Helle, men her sekulariseret og individualiseret. Det forklarer samtidig den skrøbelighed, hvorved parcelhusforstaden skildres, i i hvertfald de første tre værker: I miniatureuniverset i *Verdensbillede*, hvor parcelhusforstaden når som helst kan destrueres, hvis nogen sætter sig på den stol, hvor universet er placeret. I *Hus og Hjem* i form at Annes konflikt, som kan betyde, at hun går fra hus og hjem, og i *Mand i Parcelhus*, i selve grundkonstruktionen af

de masseproducerede huse, som tilsyneladende ikke er mere stabile end at vores hovedperson forestiller sig, at et regnskyl kan komme og ødelægge dem. På den anden side symboliserer huset også en vished om, at huset i sig selv er allemandseje i form af præfabrikerede modeller og en gennemgående konformitet i både materialitet, livsstil og værdisæt, og at enfamiliehuset derfor også repræsenterer normaliteten, og derfor et gennemsnitligt, de-subjektiveret og de-spatialiseret liv. Her er altså tale om en drøm, der konstant balancerer på kanten mellem utopi og normalisering, og det har naturligvis konsekvenser for selvfortællingen og selvbilledet.

Af samme grund er kønskritikken i *Mand i Parcelhus* også først og fremmest udtrykt gennem en maskulin (selv)kritik overfor en – i romanen – kvindelig overlegenhed over for parcelhusforstaden som selvrealiserings*projekt.* Mændene ønsker i lige så høj grad som kvinderne huset og hjemmet, men de er både følelsesmæssigt, psykologisk og praktisk underlegne over for de erfarne og handlekraftige forstadskvinder, som synes at have et mere pragmatisk forhold til huset – og til parcelhusforstaden. Hvilket antyder muligheden for at se den koncipede parcelhusforstad som det private velfærdsamfunds matriarkat. En sådan fortolkning bakker Helle Helles roman *Hus og Hjem* delvist op omkring. Til trods for at romanen ikke på samme måde kan identificere det stereotypiske billede af en parcelhusforstad, som de to andre eksempler kan, og ikke på samme tydelige vis adresserer sine (køns)tematikker, så er også den centreret omkring parcelhusforstadens matriarkalske dominans. For alle huse i romanen gælder det, at de først og fremmest er beboet af kvinder, styret af kvinder og forhandlet af kvinder. Ikke at romanens mænd er reduceret til bifigurer, men deres rolle synes at knytte sig til kvindernes evne – eller manglende evne – til at etablere en balance mellem begæret og personlige drømme og en lige så personlig – og stærk – længsel efter hjem- og familieetablering. Det konciperede niveau kommer dog til syne på forskellig vis. Mens *Hus og Hjem* bevidst undlader at kommentere, reflektere og sætte ord på den (selv)tyrannisering, som huset aktiverer, men blot illustrerer den gennem hovedpersonens tavshed og hendes topo-fænomenologiske omgang med huset og parcelhusforstaden, gør *Mand i Parcelhus* det modsatte. Her udbasuneres almene fordomme om parcelhusforstadens forbrugerisme, dens (selv)kastrering af den maskuline identitet, hyperrealisme og

senkapitalismens rodløse topologi, men i en sådan grad, at fortællingernes myndighed som magtudøvende trues.[1]

Her minder *Mand i Parcelhus* om serien af tegninger fra *Best of …* Ved at lægge konstruktionen af værkernes dobbelte stedserfaring frem – rekonstruktionen af et barndomsland og konfrontationen mellem denne og den voksne kunstners blik på parcelhusforstaden – peger værkerne på en bagvedliggende diskurs, der har erkendt, at selv den mest reelle erfaring med parcelhusforstaden indeholder en narrativ dimension, som gør den kommunikativ og til genstand for erkendelse. I dette metarefleksive projekt fremstår parcelhusforstaden som et kulturelt overdetermineret referencepunkt, en "too-full world of postmodern literary geography", hvor nye og veletablerede fortællinger kommer i karambolage (Westphal 2011:83). Hermed peger Schelde på et vigtigt aspekt af det konciperede rum, der gennemsyrer alle fire værker, nemlig dominansen af før-viden om de dogmer, idéer og fortællinger, som knytter sig til repræsentationen af parcelhuset og forstaden.

Når vi som læsere/beskuere ikke er i tvivl om, hvad det er, der stråler ud fra værkernes konciperede rum i forhold til grænser, kanter og en udpræget kontrol over det, der siges, vises og gøres, så er det for det første fordi værkerne arbejder ud fra antagelsen om, at dette i forvejen ligger som en implicit viden mellem værk og beskuer/læser. Det vil sige, at værkerne forudsætter, at modtageren har en bevidsthed om de historier, fordomme og myter, som tiden har indlejret i parcelhusforstaden. Og endvidere, at disse historier, fordomme og myter automatisk vækkes til live alene gennem præsentationen af parcelhusforstaden i værkets perciperede rum: Et hus på egen parcel, en fordelingsvej, markante grænseopdelinger og måske en webergrill. Det illustrerer, hvordan dette niveau i værkerne er i tæt dialog med virkelighedens fælleskulturelle billede af parcelhusforstaden som perciperet erfaring, og hvordan vi som beskuere og læsere tager kulturskabte, personlige og overleverede (sted)erfaringer med ind i kunst- og litteraturoplevelser. Hermed illustrerer værkerne, hvordan også æstetiske stedserfaringer, ligesom andre videnskaber, "builds cumulatively on earlier approximations, producing a certain practical knowledge

[1] Spørgsmålet er så, hvordan sådan en læsning forholder sig til de to romaners væsensforskellige måder at konstruere deres parcelhusunivers på. Mens *Hus og Hjem* er langt mere polysansende og taktilt beskrevet, ofte centreret omkring ureflekterede gentagelser af vaner, rutiner og hverdagsritualer, handler det hos Michael i *Mand i Parcelhus* mere om den distancerede synssans, som samtidig giver dette perspektiv en distance og en mulighed for refleksion, som den kvindelige pendant ikke besidder. Det er spørgsmål, som afhandlingen ikke besvarer, men som ønskeligt kunne belyses i andre uddybende undersøgelser af kønsaspektet i parcelhusforstadens kunst og litteratur, og som samtidig kunne være med til at nuancere den kønsdiskurs, som siden 2. verdenskrig har gjort forstaden til et knudepunkt for politiske, kulturelle og sociologisk spørgsmål, der alle relaterer til køn (se kap.1).

production," som Soja siger (Soja 1996: 61). For det andet afslører værkerne ligeledes, at denne før-viden om parcelhusforstaden er ganske kalkuleret og en del af værkernes indlejrede viden. Hvis ikke det var tilfældet, ville læseren ikke være i stand til at lægge mening ind de sprækker, som genererer det dramatiske indhold i *Hus og Hjem*, og som gestaltes ved at pirre til et allerede veletableret kendskab til klassiske fortællinger om "kvinden i parcelhuset", sådan som Betty Friedan portrætterede hende i *Feminine Mystique* (1963), og sådan som hun er blevet gengivet, udfordret og nuanceret overalt i den moderne vestlige verden siden. Hvis ikke værket bevidst spillede på denne stereotypiske kvindefortælling, ville receptionen vanskeligt kunne tale om betydningshuller (se kap. 1). På samme vis som den selvironiske tone i *Mand i Parcelhus* ville være uforsonlig og perfid, hvis ikke romanen på forhånd havde indgået en pagt med sin læser om, at parcelhusforstaden i romanen netop er parcelhusforstaden i ental, bestemt form, og altså noget andet end de varierede, mange og nuancerede parcelhusforstæder, jf. Schou. Ligesom *Verdensbillede* ikke kunne forvente af os, at vi alene gennem præsentationen af et par modeljernbanehuse og nogle legetøjsfigurer ville være i stand til at re-producere stereotypiske fortællinger om livet i parcelhusforstaden og læse det perciperede rum som materialisering af det konciperede rum. Et sådan sammenfald mellem det konciperede og det perciperede rum kræver, at værkerne opererer med en form for implicit læser, jf. Isers begreb om den meddigtende læser-forfatter, som er i stand til at forstå, at et typehus, en have og en fordelingsvej automatisk vil aktivere i forvejen eksisterende forestillinger om dette sted. Værkerne er med andre ord bevidste om parcelhusforstadens historisk-kulturelle overdeterminering, og opererer derfor med en form for metadiskurs, som peger på, at denne overdeterminering er alment kendt.

Parcelhusforstadens performative rum

Er det konciperede rum udtryk for en magtfuld diskurs, der dominerer tegn, form og konstruktionen af det perciperede niveau, så er her på dette niveau tale om forskellige forhandlingsstrategier. Når Scheldes *Best of Children of Suburbia* ikke ender i intellektuel skizofreni, jf. Jamesons postmoderne menneske, eller i abstrakte meningsytringer, så er det fordi motiverne vækkes til live og bindes til en fornyet materialitet gennem den allestedsnærværende og kropsligt forankrede blyantstreg. Det er gennem den, at den fragmenterede stedsperception og det hyperreelle indhold finder et fikspunkt. Den kropslige genplacering af beskueren transformerer

den fragmenterede stedserfaring og gør den subjektiv, indlevet. Hermed illustrerer *Best of...,* at kroppen er det punkt, hvor vi mentalt afbalancerer spring og associationer mellem virkelighed, fortælling og erindring, og her verden tager sit udgangspunkt. Derfor er Scheldes værker en (gen)bevidstgørelse af kroppen i rummet og en fornyet rodfæstelse af et erkendt fragmenteret (sen)moderne verdensbillede. I modsat ende af skalaen befinder LBP's *Verdensbillede* sig. Den beskuerinddragelse, som åbner mulighed for en forsoning med parcelhusforstaden som symbolet på et verdensbillede, har fremmedgørelsen for øje, fordi hensigten her netop er at løsrive beskueren fra den ureflekterede, kropslige og ofte passive skabelse og gen-skabelse af rum. Det er i denne fremmedgørende proces, at beskueren tvinges til at erkende sin egen rolle i den dystopi, som parcelhusforstaden – også – er et udtryk for.

Midt imellem de to, *Verdensbillede* på den ene side og *Best of Children of Suburbia* på den anden, placerer *Mand i Parcelhus* og *Hus og Hjem* sig: Den de-subjektiverede hovedperson i *Mand i Parcelhus* er ligesom beskueren i *Verdensbillede* berøvet sin spatiale kropslige forankring for nærmere at kunne gøres til genstand for en generaliserende karakteristik af parcelhusmanden som figur, og for lettere at kunne portrættere de træk, der kendetegner den masseproducerede og præfabrikerede parcelhusforstad set udefra. Over for ham peger Anne i *Hus og Hjem* på en anden, mere *in locus* forankret effekt, som er gennemgående for hele romanen, og som påvirker læserens reception af det sted, der skitseres. Den udprægede topo-fænomenologiske fortællerstil danner en genplaceringsposition, som dels kan læses som et forsøg på at beskrive en præ-refleksiv og kropssubjektiveret omgang med stedet og livet, dels en modvilje mod at lade stedet og livet transcendere i forhold til den overbygning af dystopiske kvindefortællinger om forstaden, som en sådan transcendens formentlig ville føre med sig. Men som romanen selv demonstrerer, så er parcelhusforstaden netop *ikke* kun ontologi og kan ikke reduceres til en neutral kulisse, uanset hvor meget romanen forsøger at undgå at skrive sig ind i en allerede velfunderet kvinde- og forstadslitteratur. Parcelhusforstaden er overdetermineret med mening, jf. det konciperede rum, der strukturerer og farver erfaringer, forventninger og fortolkninger. Det illustrerer *Hus og Hjem* gennem sin transcendens af huset til et symbolsk niveau, jf. døre og vinduer, der åbnes, lukkes, forhandles med, som genererer de grænser og kanter, der overskrider det rent topo-fænomenologiske. Den modsatte bevægelse kan siges at gælde for *Mand i Parcelhus.* Når romanen indimellem punkterer sin generelle, distancerede karikatur- og stedsbeskrivelse og bliver næsten patetisk, så er det også her, at fortællingens ambivalens kommer til syne, og her romanen

udviser en sympati for det projekt, der gør hovedpersonen til offer for sin egen stupiditet og for de dystopiske selvbilleder, livet i parcelhuset automatisk fører med sig: Behovet for hjemskabelse, familiestabilitet og et sted at kunne trække sig tilbage til. Forholdet til huset viser sig her som summen af topo-fænomenologiske gentagelser og gøremål, og afslører at også denne mand, ligesom *Hus og Hjem*s kvindelige hovedperson, arbejder intensivt på at forbinde fortællinger, forventninger og følelser med et topo-fænomenologisk omdrejningspunkt.

Pointer i den trialektiske komparation

Den værkeksterne læsning illustrerer, hvordan værkerne opererer med en mise-en-scène, der inden for værkernes eget univers indeholder en materiel-æstetisk, en konciperet og en performativ dimension, der samlet i den æstetiske trialektik gør det muligt at sammenligne ellers væsentligt forskellige kunstværkers stedskonstruktion og stedserfaring. Ved at anvende den æstetiske trialektik som strukturerende komparationsgrundlag viser modellen sig desuden i stand til arbejde med et fleksibelt parcelhusforstadsmotiv. Det ses tydeligt med Helle Helles *Hus og Hjem*, der i en traditionel tematisk læsning ikke nødvendigvis ville blive kategoriseret som parcelhusforstadsværk. Inden for den angloamerikanske tradition, er det da heller ikke værker som disse, der præger feltet, men værker der ligesom de tre øvrige i mine analyser, opererer med en langt mere karikeret eller stereotypisk forstadsdefinition, bl.a. ved at billedeliggøre eller benævne forstaden, parcelhuset og fordelingsvejen. Ikke desto mindre viser analyserne, at det præcis er værker som Helle Helles *Hus og Hjem*, der åbner op for en ny indfaldsvinkel til parcelhusforstaden som stedserfaring i kunst og litteratur. Selvom romanen hverken i sine topologiske angivelser eller i sine (få) refleksioner over stedet bekender sig til parcelhusforstaden, så viser den, med det transcendente enfamilieshus og den latente brug af kvindelige forstadsdystopier, motivets fleksibilitet. Hermed ikke være sagt, at romanens bidrag er utilsigtet eller tvungent. Dertil er dens demonstrative nedtoning af eller snarere bevidste ignorering af det parcelhus-*agtige* ved den litterære topologi og arkitektur for demonstrativ. Det samme er fraværet af refleksioner om Annes nye tilværelse som husmor, kommende hustru og måske mor, for mistænkeligt, særligt i lyset af de mange foregående år i hovedstaden, som ville have givet Anne en naturlig, refleksiv distance. Min pointe er snarere, at Helle Helle ganske overlagt flytter sin fortælling om kernefamilie, hjemetablering og parforhold væk fra den klassiske eller klicheagtige

parcelhusforstads-setting for at skabe ramme for andre refleksioner over hverdagslivet og familieprojektet set gennem en kvindelig hovedperson anno 2000. Det er altså gennem *negationen* af parcelhusforstaden, at der lægges et interessant blik på parcelhusforstaden som drøm og sted, og igennem denne præsentationsstrategi, at romanen skaber plads for nye tilgange og nye erfaringer med parcelhusforstaden som erfaret byrum.

Det er også Helle Helles roman, der viser fleksibiliteten i det parcelhusforstadsbegreb, som jeg fremviser i mine fire værker, og som groft forsimplet kan reduceres til 1) enfamiliehusets materielle transcendens i forhold til grænser og grænsedragninger, som giver denne topologi en særlig betydning, der overstiger det rent materielle. Her adskiller parcelhusforstadskunst sig fra provinskunsten, som netop er kendetegnet ved fraværet af besjæling, og som udelukkede bruger sin lokalkolorit til at beskrive modsætning til civilisationen, jf. Frandsen og Andersen. For parcelhusforstaden er enfamiliehuset i dén grad en del af en civilisation og det bagvedliggende system, som placerer mennesket i et krydsfelt mellem ønsket om mobilitet og længslen efter forankring, drømmen om natur og behovet for urbanitet, og idéen om at være herre i eget hus i en tid, hvor mennesket til stadighed forekommer mere og mere magtløst. 2) Enfamiliehuset er som et stykke transcenderet arkitektur i forvejen belånt med fortællinger, myter og fordomme, særligt idéen om den borgerlige utopi, men i lige så høj grad dystopiske fortællinger og diskurser, som disciplinerer rummet og som fordrer en bestemt adfærd, kodeks og kontrol over tegn og bevægelser, ofte i form af selv-tyranni, hvorfor enfamiliehuset forstås som en del af den menneskelige selvrealisering. Og 3) disse fortællinger, myter og fordomme kan der forhandles med, og de bliver på forskellig vis forhandlet. Enten ved at frasige sig klichéen og fokusere på det specifikke fænomenologiske hverdagsniveau som en forhandlingsplatform for noget andet (Helle Helle). Eller gennem en overdemonstration og derved punktering af (selv)tyranniet (Allan Milter Jakobsen). Eller gennem en tydeliggørelse af den kropslige forankrethed i verden (Morten Schelde). Eller ved at se disse fordomme og klichéer som af en del af et kollektivt ansvar (Lars Bent Petersen). Samtidig viser disse forskellige taktikker, at forstadens konciperede niveau ikke længere kan adskilles fra andre fortællinger, problemstillinger og diskurser, men at parcelhusforstaden, siden Søren Schous gennemgang af litterære forstæder (1996), i den grad er blevet et sted, hvor de fleste mennesker lever deres liv, har deres problemer og glæder, dvs. deres hjem.

Alle fire værker kan da også sammenholdes ud fra en idé om, at værkerne udsiger en stedsdefinition, som i lige så høj grad taler til og gestalter en sensorisk stedsmaterialitet som til en erkendt og velkendt dominerende bagvedliggende diskurs, som værkerne selv er med til at re-producere, men også nuancere gennem subjektive fortolkningstaktikker. I alle tilfælde falder værkerne tilbage på en mise-en-scène, som langt fra anskuer parcelhusforstaden som en objektiv scene eller en neutral baggrund, men et motiv i sig selv.

8.2. Perspektivering: Fire forstadspoetikker

Som jeg har argumenteret for, viser den æstetiske trialektik, hvordan kunstværker forbinder sig til virkeligheden på tre niveauer: På det perciperede niveau gennem idéen om *re-implacement*, som overfører virkelighedens materialitet til værkets, men i en fornyet form, som er værkets egen. På det konciperede niveau gennem værkets bagvedliggende spatiale diskurs, som peger på den fælleskulturelle erfaring, der sætter rammen for, hvordan det perciperede niveau konstrueres. Og endelig gennem *genplacering*, som repræsenterer den subjektive stedserfaring og affekt, som værket står for, og som gør, at værket altid vil tale i en kode, der kan føres tilbage til idéen om det levede liv. Det er dette niveau, der bekræfter Westphals tese om, at kunsten giver en anden, mere brugbar indsigt i erfaringen med virkelighedens steder, fordi den ” does not indiscriminately posit its own objectivity, its own reality, or even its own quest for the truth” (2011:131). Den er i sit subjektive udgangspunkt befriet for den løgn at skulle være sandhed, som Adorno siger. Det er samtidig her, at værkets performative dimension ligger, i form af de affekter, det perciperede og konciperede niveau tilfører værket, se også model 2, bilag 2.

Den transæstetiske komparation opnås gennem bevægelsen fra den værkinterne til den værkeksterne læsning, som kræver en særlig årvågenhed over for de enkelte værkers iboende mise-en-scène, jf. Mieke Bal (2002). Det er nemlig i organiseringen af værkets spatiale elementer, at æstetikkens sted og stedserfaring skabes, og den knytter sig, som vist, både til indholds- og formniveauet, og kan ses som en æstetikkens version af den lefebvreanske grundantagelse om, at mennesker skaber rum og rum skaber mennesker (1974/1991).

Set i forhold til parcelhusforstaden har den æstetiske trialektik vist sig særligt konstruktiv. Som et komplekst knudepunkt for fortællinger, myter og fordomme, en varierende materialitet, som

knytter sig til et historisk vanskeligt og flydende bymiljø, samt til et væld af mulige subjektive erfaringer, repræsenterer trialektikken en analysemodel, som kan sammenholde alle tre dele, både i det enkelte værk og i den værkeksterne læsning. Derfor illustrerer modellen, som jeg også viste, hvordan også æstetiske stedserfaringer "builds cumulatively on earlier approximations, producing a certain practical knowledge production" (Soja 1996: 61). Herved er trialektikken ligeledes et redskab til at se, hvor og hvordan eventuelle nye erfaringer, perceptioner og konceptuelle idéer skabes. Herved repræsenterer trialektikken en indfaldsvinkel til at kunne undersøge spatialitetens *in-between*: Dér hvor en konventionel stedidentitet eller stedserfaring opløses for at etablere sig på ny i en anden form, dvs. der hvor man fanger "human space in their movement, in their navicular essense," som Westphal udtrykker det med henvisning til Sojas thirdspace-begreb (2011:73, 145).

Den trialektiske analyser af mine fire udvalgte værker hænger sammen med mit forslag om at introducere begrebet 'parcelhusforstad' i dansk kontekst. Som mine analyser illustrerer, er parcelhusforstaden netop del af en transnational bevægelse, centreret omkring enfamiliehuset, som tager sin oprindelse i en borgerlig utopi, jf. Fishman. På den anden side materialiserer denne overbygning sig i lokale parceller og individualiserede jordstykker, dvs. som stedserfaring. Samtidig viste analyserne, at den påståede "essential formlessness", som kulturstudier er blevet beskyldt for (Vaughan m.fl. 2009:8), godt kan kombineres med en særlig opmærksomhed på forstadens sanse-topologiske poetik, uden at disse behøver at udelukke hinanden. Tværtom er det en grundliggende pointe i mine analyser, at de to forhold må ses som del af en kompliceret dialektik, en *trialektik* mellem fortælling, materialisme og det forhold, der får de to til at hænge sammen, nemlig hverdagserfaringen. Som jeg påviser, er denne erfaring særligt sensitivt formidlet i kunst og litteratur.

I en mere snæver dansk kontekst kan man sige, at jeg med denne afhandling lægger mig i forlængelse af den allerede etablerede æstetiske provinsreception med særlig interesse for lokaliteternes tilsynekomst og stedserfaringens betydning for værkets udsigelse. På den anden side adskiller jeg mig også fra den ved at vise, at enfamiliehuset fungerer som et særligt centralt punkt i lokalkoloritten, der peger ud over det perciperede og ind i det konciperede rum. Ikke således at forstå, at enfamiliehuset er "besjælet" i romantisk eller religiøs forstand, men i modsætning til provinskunstens perciperede rum er det en væsentlig pointe i

parcelhusforstadskunsten, at husets særlige arkitektur påvirker formsproget og indholdet. Parcelhuskunsten er altså ikke, som Jørn Erslev Andersen definere provinslitteraturen, blottet for metafysik (2006). På den anden side har analysens pointer også berøringsflader med den opblomstrende kulturelle velfærdsforskning, som i de seneste år har fokuseret på forholdet mellem "socialiteten, selvet og samtiden" (Nexø 2009:53), men som ikke i videre grad har været interesseret i velfærdsstatens steder. Som analyserne viser, afstedkommer et fokus på spatialitet og stedserfaring nogle vigtige indsigter, som også i denne henseende kan bidrage med nye perspektiver på den kulturelle velfærdsforskning, særligt omkring forholdet mellem mobilitet og forankring, men også i forhold til transnationalitet og lokalitet.

Endelig bygger jeg med denne afhandling bro mellem 1) den æstetisk introverte tilgang til værkerne, repræsenteret gennem Søren Schous gennemgang af forskellige litterære forstæder fra tre store perioder i dansk litteratur (1996). En tilgang, som vedkender sig de problemstillinger, som referentialitetsspørgsmålet fører med sig, hvorfor referentialiteten nedtones eller helt ignoreres. Og 2) den æstetisk ekstroverte tilgang, som anskuer kunst og kulturmanifestationer som indlejret i kulturen på en måde, så den bruges til at aflæse virkelighedens kulturelle dimensioner, og som derfor tager udgangspunkt i et referentialitetsbegreb, der i karikeret form kan forstås som én-til-én. Denne tilgang er litterat Martin Zerlang med sin sammenblanding af medicinske, litterære og kulturelle tekster i "Funktionalisme og forstad" eksponent for (2002). Herved har jeg med den æstetiske trialektik givet bud på et svar til Birgitte Bundesen Svarres spørgsmål om, hvordan man metodisk såvel som teoretisk kan elaborere videre på den magiske forbindelse mellem fiktionens sted og virkelighedens (2011:312-313).

Afsæt til en interdisciplinær videreudvikling: Fire forstadspoetikker

Selvom min hensigt i denne afhandling først og fremmest har været at skabe grundlaget for at etablere en tilgang til parcelhusforstaden i kunst og litteratur som en anden form for stedserfaring og -epistemologi, så vil jeg afslutningsvis perspektivere mine analysepointer ind i en interdisciplinær kontekst og samtidig opfordre andre til at arbejde videre. Jeg refererer her til de analyserede værkers idealtypiske karakter i forhold til det sted og den stedserfaring, der er specifik for det enkelte værk, og som på forskellig vis knytter an til en særlig opmærksomhed på

hver sin dimension af Lefebvres trialektik. Ikke sådan at forstå, at værkerne udtrykker en én-til-én relation mellem fiktionens og virkelighedens trialektik, men specifikke træk i værkerne giver belæg for også at læse dem som særlig domineret af ét perspektiv på verden.[2]

1. Den perciperede parcelhusforstad og poetik: Allan Milter Jacobsens *Mand i Parcelhus* er med sin de-subjektiverende fortællerposition interesseret i at undersøge, hvordan parcelhusforstaden erfares i et fugleperspektiv, dvs. fravristet den nuancerede effektfulde forankring af stedserfaring in-locus. Her konstrueres en parcelhusforstad som en scene for en demonstrering af de gængse fordomme og myter, som knytter sig til dette sted, og som af samme grund efterlader en følelse af fremmedgjorthed og spatial distance i form af ironi, karikatur eller bevidst abstrakte scenarier. Romanens stedskonstruktion er da heller ikke ulig den, der findes i tv-serien *Lærkevej* og mange andre amerikaniseredeog stereotypiske forstadsfortællinger. Disse beskæftiger sig først og fremmest med, hvordan vores forestillinger om parcelhusforstaden *tager sig ud* og er ikke interesserede i reelle, specifikke forstadserfaringer. Af samme grund kan man sige, at romanen peger på *den spatiale praksis* i parcelhusforstaden, jf. Lefebves trialektik.

2. Den konciperede parcelhusforstad og poetik: I sin undersøgelse af parcelhusforstaden som et spejl for samfundets generelt, orienterer LBP's *Verdensbillede* sig mod Lefebvres tænkte rum. Her stiller værket skarpt på, hvordan parcelhusforstaden konciperes, og her præsenteres parcelhusforstaden som et symbol for en bagvedliggende diskurs, der har konsekvenser ud over den konkrete materialisering i sig selv. Værket er med andre ord interesseret i at undersøge, hvordan vi begrebsliggør parcelhusforstaden, og hvordan denne begrebsliggørelse knytter sig til allerede iboende diskurser i samfundskonstruktioner. Dette værk peger altså på en parcelhusforstadspoetik, som hverken er interesseret i den specifikke eller generelle parcelhusforstad, men parcelhusforstaden som spatial repræsentation, dvs. som et verdensbillede for, hvordan samfundet tager sig ud. Den knytter altså en særlig forbindelse til Lefebvres tænkte niveau og til parcelhusforstaden *som* repræsentation. Herved kan *Verdensbillede* siges at være eksponent for andre lignende æstetiske fortolkninger af parcelhusforstaden som fordoblinger af verden i øvrigt.

[2] Her må jeg desuden kvittere litteraten Dan Ringgaard for også se muligheden i at lade kunsten eksponere forskellige sider af Lefebvres trialektik. Nærmere bestemt i artiklen "Sted, landskab, rum", hvor Ringgaard lader tre noveller af den danske forfatter Louis Nielsen reflektere over stedserfaringer i forhold til det perciperede rum, det – i Ringgaards retorik – begrebslige – og levende rum (2010: 67-70). Ringgaard er dog på den anden side ikke interesseret i at uddybe forskellen eller ligheden mellem fiktionens og virkelighedens rum.

3. Den performative parcelhusforstad og poetik: Helle Helles *Hus og Hjem* er med sin udprægede topo-fæmoneologiske tilgang til parcelhusforstaden optaget af, hvordan steder og rum i parcelhusforstaden knyttes til og påvirker en kropslig og polysansende erfaring, og den anden vej rundt interesseret i at registrere, hvordan den (kulturelle) fænomenologiske krop også konstituerer rummet. *Hus og Hjem* kan derfor siges at manifestere, hvor Caseys re-implacement bliver til genplacering. Den spatiale affekt ses her som del af et dialektisk forhold mellem perception og sted, og knytter sig primært til det performative rum. Det gør romanen til eksponent for de kunstværker, der er interesserede i at skildre den specifikke parcelhusforstad med enfamiliehuset som omdrejningspunkt for en indlevet erfaring, hvor det perciperede og konciperede rum anskues gennem en kropsligt forankret tilgang. Man kan hævde, at disse udviser de mest troværdige parcelhusforstadserfaringer, hvis vi taler hverdagsliv og brugerniveau, men at de også kan være anderledes vanskeligere at identificere, netop fordi de kendetegnes ved en skepsis over for den stereotypisk perciperede parcelhusforstad og de nedarvede fortællinger, der knytter sig til den. De peger af samme grund på Lefebvres levede niveau, og er eksempler på en performativ parcelhusforstadspoetik.

4. Modfortællingen: Den meta-spatiale parcelhusforstad og poetik: Anderledes vanskeligere er det at stilisere en idealtypisk dimension ud af Morten Schledes *Best of Children of Suburbia*. Til trods for et topo-fænomenologisk genplaceringspunkt indeholder tegningerne i lige så høj grad den distance, der knytter sig til selve skabelsestidspunktet for værkerne: Den voksne kunstners tilbageblik på et tabt barndomsland, situeret i et dengang og et nu. Når her alligevel ikke alene er tale om en temporal forskydning, så er det fordi værkerne udtrykker en spatial fordobling i motivkredsen, som næsten forekommer som et reelt trialektisk brud. Fordi forholdet mellem spatialitetens dengang og spatialitetens nu markeres så kraftigt, kan man argumentere for at med *Best of...* er her nærmest tale om en form for æstetisk traumebearbejdning. I denne bearbejdning åbenbares trialektikkens tre rum, og der konstitueres en anden, metarefleksiv indfaldsvinkel til parcelhusforstadens temporalt splittede spatialiet. Lefebvre taler selv om disse åbenbaringer som "brud". Det er i disse brud, at den egentlige harmoni i trialektikken sættes ud af balance, og her at hverdagslivet ophøjes til "the supreme court where knowledge, wisdom and power are brought together" (Vol. 1, 1991:6); et privilegeret udsigtspunkt, hvorfra fortællinger og modfortællinger blotlægger spatialitetens konstruktion af magt, erfaring og tillært viden. Det placerer *Best of Children of Suburbia* i et forskudt metapunkt i trialektikken og positionerer den fjerde dimension,

som er særegen for den æstetiske stedsepistemologi. Skulle denne forstadspoetik placeres i Lefebvres trialektik, kræver det imidlertid, at modellen var tredimensionel. At den temporale dimension i spatialiteten kunne udtrykkes grafisk. I sådan en model ville denne parcelhusforstadspoetik angive den dialektiske bevægelse mellem den samme spatialitets dengang og nu. Når jeg også kalder denne forstadspoetik for ”mod-fortælling”, så er det for at betone, at det i denne poetik er *sammenstødet* mellem to spatialiteter, at parcelhusforstaden som sted og stedserfaring krystalliseres og gøres til genstand for kunstnerisk bearbejdning. Denne forstadspoetik peger da også på de mange retrospektive barndomsskildringer, som ofte benytter den forskudte spatialitet til at tegne et billede af samtidens parcelhusforstad gennem portrætteringen af datidens. Derfor er denne poetik meta-refleksiv.

Med disse fire idealtypiske parcelhusforstadspoetikker bygger jeg her afslutningsvis bro mellem virkeligheden og fiktionens parcelhusforstad og -erfaring, og placerer mine pointer ind i det interdisciplinære felt af forskellige videnskaber, som arbejder med sted og rum. Her har altså ikke nødvendigvis været tale om *nye* fortællinger om parcelhusforstaden, men mere om nye måder at fortælle parcelhusforstaden på.

Resumé

Rundt om webergrillen.

Den geokritiske læsning af parcelhusforstaden i ny dansk kunst og litteratur.

Denne afhandling fokuserer på aktuelle tolkninger af parcelhusforstaden i dansk kunst og litteratur, og har repræsentationen af sted og stedserfaring som et særligt omdrejningspunkt. Fagligt er afhandlingen placeret i den tværæstetiske kulturanalyse, der refererer til det internationale felt *suburban cultural studies*. Samtidig bygger afhandlingen bro til "den spatiale vending" inden for humanvidenskaberne og her særligt den relativt nye *geocriticism*, der arbejder med stedsreferentialitet i kunst og litteratur. Det er en gennemgående hypotese i afhandlingen, at æstetisk stedserfaring kan bruges som en anden indfaldsvinkel til sted- og rumforskning end den, mere traditionelle videnskaber repræsenterer, og endvidere, at kunst og litteratur kan fortælle noget om hverdagslivets erfaring med parcelhusforstaden og udvide, berige og udfordre den ved netop at være forskellig fra den. Således ønsker afhandlingen at udfordre og nuancere den gennemgående polarisering af parcelhusforstaden, som siden Anden Verdenskrig har gjort dette fænomen til enten symbolet på en utopi, dvs. drømmen om det gode liv, kernefamilien og det borgerlige miniparadis, eller billedet på en gennemgående dystopi, middelklassens selvtilstrækkelighed, materialisme og ligusterfascisme.

Afhandlingen indeholder, ud over forord og indledning, otte kapitler, som tilsammen har til hensigt at underbygge de gennemgående hypoteser. Formelt falder afhandlingen i tre dele: en metodisk-teoretisk del, en analytisk del, og en konkluderende del, men den kan ligeledes anskues som et samlet progressivt argument for, 1) hvordan den tværæstetiske læsning kan indgå i et interdisciplinært felt af teorier, der er interesseret i sted- og rumerfaringer, og 2) hvordan en sådan æstetisk metodik kan applikeres på udvalgte værker om parcelhusforstaden for derigennem

at kunne give et bud på, hvilke erfaringer der i øjeblikket formidles i aktuel kunst og litteratur om dette populære boligområde og -ideal i en dansk sammenhæng.

I kapitel 1 introduceres de kulturelle forstadsstudier som felt, og der redegøres for de gennemgående problemstillinger, som vanskeliggør en dansk kulturel forstadsforskning. Dernæst introduceres international kulturstudiers to bølger: 1) den kulturelle og transnationale og 2) den sanse-topologiske, som i øjeblikket er ved at indfinde sig. På baggrund heraf afsluttes dette kapitel med en argumentation for at introducere begrebet 'parcelhusforstad' i dansk sammenhæng. Kapitel 2 udgør det teoretiske grundlag for det stedsbegreb, der er dominerende afhandlingen. Med udgangspunkt i geokritikken og her særligt kulturgeograf Edward Sojas fortolkning af Henri Lefebvres *La production de l'espace* (1967) i *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined Places* (1996) argumenterer jeg for et modificeret kunstbegreb som afsæt for en selvstændig, forskudt æstetisk trialektik mellem det tænkte, det perciperede og det levede rum, jf. Lefebvre. Denne argumentation udfoldes mere teoretisk i kapitel 3, hvor jeg inddrager geokritiske tekster, herunder værker af den franske litterat Bertrand Westphal og af den filosofiske fænomenolog Edward S. Casey. Disse kobles til den hollandske kunstteoretiker Mieke Bals metodik om den tværæstetiske analyse og min idé om en æstetisk trialektik. Den æstetiske trialektik udgør afhandlingens analysedesign og bygger på en henholdsvis værkintern og værkekstern analyse.

Kapitlerne 4, 5, 6 og 7 udgør selvstændige analyser af udvalgt dansk kunst og litteratur, og fokuserer på værkerne unikke stedserfaring, hvorfor selvstændigt teoretisk materiale inddrages i hver analyse, mens den æstetiske trialektik får lov til at ligge som en latent teoretisk abstraktion. I kapitel 4 analyserer jeg installationskunstner Lars Bent Petersens værk *Verdensbillede* (1992). Her spørger jeg konkret til, hvordan installationen arbejder med parcelhusforstaden som en repræsentation for samfundspolitiske emner, blandt ved at inddrage beskueren i repræsentationen, og konkluderer på baggrund heraf, at spatiale repræsentationer altid indbefatter en vis form for socialitet, idet de netop er spatiale og funderet i det levede liv. I kapitel 5 tager jeg Helle Helles roman *Hus og Hjem* (1999) under behandling. Min overordnede pointe er her, at romanen udviser et udpræget topo-fænomenologisk sprog, som står i kontrast til den mere gængse fortolkning af romanen som et værk, der lukker sig om sig selv. Jeg argumenterer for, hvordan romanen gennem et bevidst kropsligt forankret fortællerperspektiv formår at give et nuanceret, indlevet indblik i en stedserfaring, der samtidig transcenderer husets arkitektur. Kapitel

6 er en analyse af et andet litterært værk, der er genremæssigt forskelligt fra Helle Helles, nemlig Allan Milter Jacobsens *Mand i Parcelhus* (2002). Her analyserer jeg på forholdet mellem spatial deskription og stedserfaring, og anskueliggør, hvordan romanen gennem sammenfald mellem disse fastholder en kliché om parcelhusforstaden, som samtidig kan læses som en strategi til netop at komme denne kliché til livs. Kapitel 7 har en række tegninger af den danske tegner Morten Schelde som objekt, og som samlet under titlen *The Best of Children of Suburbia* (1998-2002) er resultatet af en tur tilbage til kunstnerens barndomsby, et parcelhuskvarter i Birkerød. Her fortolker jeg på værkernes dobbelte perspektiv mellem parcelhusforstaden som barndomsland og parcelhusforstaden som kulturfænomen hos den fraflyttede kunstner, og viser, hvordan intimitet og afstand, kultur og fænomenologi er viklet ind i hinanden, så de danner en gotisk knude, der på et metarefleksivt niveau indeholder informationer om, hvor og hvordan parcelhusforstaden går fra at være et meningscentrum for barndomserindringer til at blive en kulturelt overdetermineret kontekst.

I kapitel 8 sammenfatter jeg analyserne og sætter dem i relation til hinanden og til det bagvedliggende analysedesign, som gør det muligt at skelne stedserfaringer i forskellige topologiske optikker. Her påviser jeg, hvordan de enkelte værker således kan siges at række ud over sig selv som mediespecifikke objekter og være med til at pege på generelle tendenser i det aktuelle æstetiske interesse for parcelhusforstaden, og på mere interdisciplinære problemstillinger i dansk – og angloamerikansk – forstadsforskning. Min konklusion er derfor todelt: For det første danner en ekstern læsning baggrund for en samlet trialektisk stedserfaring, baseret på lighedstræk mellem de fire stedserfaringer, som jeg analyserede mig frem til i den værkinterne analyse. Her skriver jeg mig frem til afhandlingens pointer om en parcelhusfirstadserfaring baseret på 1) et transcendent stykke arkitektur omkring enfamiliehuset, 2) en gennemgående bevidsthed om parcelhusforstadens kulturelle overbygning, og 3) forskellige taktikker til at forhandle med. For det andet danner analyserne ligeledes afsæt for fire idealtypiske forstadspoetikker, som jeg argumenterer for kan bruges i et interdisciplinært ærinde, bl.a. fordi de udtrykker fire væsentligt forskellige tilgang til og forståelser af parcelhusforstaden som sted og stedserfaring: Parcelhusforstaden som konciperet sted, som perciperet sted, som performativt sted og som meta-spatialt sted.

Summary

A walk around the Weber Grill.

A geocritical approach to suburbia in contemporary Danish Art and Literature

The topic of this dissertation is contemporary interpretations of suburbia in Danish art and literature, with the aesthetic experiences of space and place as its main focus. On one hand, the dissertation approaches the cultural analysis as this is practiced in suburban cultural studies internationally. On the other hand, it is influenced by "the spatial turn" in the humanities, especially the recently established *geocritiscm*, which is concerned with the idea of referentiality in art and literature. It is a fundamental hypothesis that aesthetic spatial experiences can be perceived as an alternative approach to space and place theories, and as a privileged perspective on the everyday life experience in Danish suburbia because of its nature as aesthetic. Therefore it is a claim in the dissertation that an analysis of suburbia as a spatial experience in art and literature will nuance the fundamental bipolarity of suburbia, as on one hand a modern utopia, a mini paradise on earth and the perfect setting for the nuclear family, or, on the other hand, a dystopia demonstrating the materialism, egocentrism and exclusiveness of middleclass mentality.

The eight chapters work to fulfill the hypothesis of the dissertation and are structured into three parts: A methodical-theoretical part, an analytical part, and a concluding part that attempts to expose how 1) the cultural analysis of art and literature can play a role in an interdisciplinary approach to space and place theories, and 2) what kind of spatial experiences with suburbia can be elaborated from such method when applied on selected pieces of art and literature in a Danish contemporary setting.

In the first chapter I introduce the reader to cultural suburban studies by reviewing general topics and consensus thinking. I examine academic issues within a Danish context and compare them

with the international suburban cultural studies. I also give a tentative introduction to the two paradigms which have dominated international approaches to a cultural suburbia: 1) a focus on the transnational and cultural over-determination of suburbia, and 2) an upcoming sensory-topological poetic. On this background I introduce the term 'parcelhusforstaden' as a Danish term equal to the Anglo-American double meaning of 'suburbia'.

Chapter 2 is the theoretical chapter, in which I announce the theoretical groundwork of the dissertation. Framed by the theory of geocriticm (Bertrand Westphal) I present arguments for a modification of the interpretation of Henri Lefebvre's *La production de l'espace* (1967) by Edward Soja in *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (1996) by claiming a need for a more radical understanding of art as a spatial epistemology between the perceived, the conceived and the lived spaces of spatiality according to the French spatial thinker.

This argumentation evolves in Chapter 3, where an actual aesthetic spatial trialectic is established. Again framed by a fundamental geocritical approach to referentiality I combine thoughts by Bertrand Westphal and Edward S. Casey with the Dutch theoretical art thinker Mieke Bal and her method on cultural analysis. The trialectic that I constructed for this purpose is introduced as the overall analytical design for my analysis, which deals with a separate as well as a comparative reading.

Chapters 4, 5, 6 and 7 contain the actual analyses of selected Danish art and literature and focus on the unique spatial experiences of every piece of analytical object, which is why independent theoretical material is included. In Chapter 4 I am concerned with the idea of spatial representation in an installation piece by the Danish artist Lars Bent Petersen, called *Verdensbillede* [World Picture, 1992]. I concentrate my analysis on the relation between the viewer's role and the representation and conclude on this background that spatial representations always include a minimum of sociality.

In Chapter 5 I move on to the novel by the famous Danish writer Helle Helle and her equally famous novel *Hus og Hjem* [House and Home, 1999]. My key focus in this analysis is that, whereas the general reception of this novel has agreed that it include a very strong implied writer (Iser) a topo-phenomenological approach will open up new levels of meaning in it. Thus, I show

how a conscious body-based point of narrative makes the house transcend into a symbol of complex meaning structure.

Chapter 6 also concerns a literary work of art, but one which differs from Helle Helle's in genre and style, namely the novel by Allan Milter Jacobsen *Mand i Parcelhus* [*Man in Suburban House*, 2002]. In this analysis I focus on the relation between spatial description and spatial experience, and demonstrate how the novel through the coincidence of description and place of experience continually constructs a cliché of suburbia, which can, however, also be read as a strategy to distance the lived life of suburbia from this cliché. Chapter 7 has a series of drawings by the Danish cartoonist and artist Morten Schelde as its object. This work is the result of a series of visits to the artist's hometown, the suburb of Birkerød. The work is entitled *The Best of Children of Suburbia* (1998-2002). Here, I interpret the work's double perspective on suburbia as a lost childhood homeland and as a cultural phenomenon, and show how intimacy and distance, culture and phenomenology are intertwined, forming a gothic knot of complexity. The drawings contain information about where and how a suburb passes from being a meaningful centre for childhood memories to becoming an overloaded cultural context.

In Chapter 8 I summarize my analysis and relate them to each other and to the underlying aesthetic trialectic in my dissertation, which enables me to distinguish place experiences in different topological optics. The trialectic reading makes it clear that each object is more than a unique aesthetic-material object, but relates to more common strategies concerning how to approach and understand suburbia as a spatial experience. My conclusion is therefore two-headed: First of all, a comparative reading between the four unique experiences of suburbia will form a general conclusion on what kind of experience we are dealing with when it comes to suburbia in contemporary Danish art and literature. My conclusion is that the spatial experience of Danish suburbia in art and literature can be summed up as 1) a transcending of the single-family house, 2) an awareness of the cultural heritage of suburbia, and 3) different strategies to cope with this. Secondly, the analysis also provides impetus for four ideal-typical suburban poetics, which I argue can be used in an interdisciplinary context insofar as they express four different understandings of single-family suburbs as place and phenomenon: a conceived suburbia, a perceived suburbia, a performative suburbia and a spatial meta-reflective suburbia.

L I T T E R A T U R L I S T E

A

Andersen, Jørn Erslev (2006): ”Kanter, heder og asfalt – jagten på litterære provinser” *Kulturo. Tidsskrift for Moderne Litteratur.* Nr. 23, årgang 12, 2006, pp.2-10.

Andersen, Siv Raun (2004): ”Over hækken. Etnologisk undersøgelse af individualitet, valg og fællesskab i nye parcelhuskvarterer”, speciale ved Institut for Antropologi, KU, Specialerække nr. 308: København.

Augé, Marc (1995/1998): *non-places. introduction to an anthropology of the supermodernity*, overs. John Howe, Verso: Paris.

B

Bhabha, Homi (1994): *The Location of Culture*, Routledge.

Bal, Mieke (2002): *Travelling Concepts In the Humanities: a rough guide*, University of Toronto Press: Toronto/Buffolo/London

Bal, Mieke og Norman Bryson (1991): “Semiotics and Art History” *Art Bulletin* 73, nr. 2,1991, pp. 174-188. Jstor: Online

Bal, Mieke (1999): *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hannover and London: Red. Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer, University Press of New England: New England.

Barthes, Roland; *Essais Critique,* (1994), Paris: Seuil. OCR & Spellcheck: SK, Aerius (ae-lib.org.ua), 2004: online version; http://ae-ib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm#25Baudrillard, Baudrillard, Jean (1981/1994): *Simulcra and Simulacrum*, overs. Shelia Faria Glaser (1994), The University of Mitchigan Press: America.

Bech-Danielsen, Claus og Kirsten Gram-Hanssen: (2004): ”Boligens identitet – huset sjæl og prægning”, *Urban Spaces*, Ålborg University Press: Ålborg, pp. 140 – 158.

Bech-Danielsen, Claus, Ole Michael Jensen, Hans Kiib, Gitte Marling (red). (2004): *Urban Lifescape*, Ålborg Universitetsforlag: Ålborg.

Benjamin, Walter (1939/1989): ”Louis –Philip, or the Interior” *Charles Baudelaire. A Lyric Poet In The Era Of High Capitalism* (1976), trans. Harry Zohn (1983), Verso: London.

Beuka, Robert (2004): *SuburbiaNation. Reading Suburban Landscape in Twentieth Century American Fiction and Film*. Palgrave. Maxmillan: New York

Bonde, Lisbeth (2005): „Rødt chok“ Interview med Morten Schelde i fbm. *On Line*, Louisiana Museum of Art, Kunst Online, http://kunstonline.dk/profil/morten_schelde.php4 .

Bourdieu, Pierre og Wacquant, Loïc J.D. (1996): Refleksiv sociologi, Hans Reitzels Forlag: København.

C

Carlsen, John & Kirsten Frandsen (2005): "Nytte- og livsstilsprogrammer på dansk television", Center for Kulturforskning, Århus University, paper no. 133-05: sin pagina, online.

Carman, Taylor (2008): *Merleau-Ponty*, Taylor & Francis:

Casey, Edward S. (2004) : "Mapping the Earth in Works of Art" in *Rethinking Nature: Essays in Environmental Philosophy*. Eds. Bruce V. Foltz and Robert Frodeman. Indiana University Press: Indianapolis.

Casey, Edward S. (2002): *Representing Place. Landscape painting & Maps*, University of Minnesota Press: Minneapolis/London.

Casey, Edward S. (1993/2009): *Getting Back into Place. Towards a renewed understanding of the Place-World*, Indiana University Press: USA

Casey, Edward S. (2008): "Taking Bachelard from the Instant to the Edge", paper, sin pagina, workshop SDU sep. 2010.

Casey, Edward S. (1987): *Remembering. A Phenomenological Study*, Indiana University Press: USA.

Christensen, Lisbeth (2003): "man inviteres pænt indenfor. Dobbeltinterview med Helle Helle", Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur, nr. 20, 2003. Pp. 176 – 190.

Christoffersen (1998), Mogens Nygaard: *Udvikling i flytteønsker. Med særlig henblik på de store årgange og parcelhusproblemet.* SFI: København.

Certeau, Michel de (1984/1987): *The Practice of Everyday Life*, overs. Steven Rendell, University of California Press Ldt.: London, England.

Christensen, Jørgen Riber (1999): "Multimedier og det postmoderne" i Jensen, Jens F., ed., Internet, World Wide Web og Netværkskommunikation (FISK-serien 4), Aalborg Universitetsforlag: Aalborg.

D

Dahl, Henrik (2008): *Den usynlige verden*, Nordisk Forlag: København.

Dahl, Henrik (2010): "Kanoniseringen af Danmark", *Velfærdsfortællinger. Om dansk litteratur i Velfærdstatens tid*, i Hansen, Nils Gunder (eds.).

Dragsbo, Peter (2008): *Hvem opfandt det danske parcelhuskvarter*? *Forstaden har en historie*. Syddansk Universitetsforlag: Odense.

Dexter, Emma (2005): "To Draw is to be Human", *Vitamin D. New Perspectives on Drawing.* Phaidon Press: NY.

E F

Fabian, Louise (2010): "Spatiale Forklaringer. Da den geografiske tænkning kom på den humanistiske dagsorden". *Vendingen mod Rummet*. Slagmark. Tidsskrift for Idéhistorie. Sommer 2010, nr. 57, pp. 19-34.

Elden, Stuart (2004): *Understanding Henri Lefebvre*. Continuum: New York/London.

Entrikin, J. Nicholas (1991): *Between Places. Towards Geography of Places*, The John Hopkins University Press: Baltimore.

Feber, Sarah, Chris Healy, Chris Auliffe (eds),(1994): *Beasts of Suburbia. Reinterpretating Cultures in Australian Suburbs*, Melbourne University Press: Melbourne.

Lefebvre, Henri (1974/1991): *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith 1991, Blackwell Publishing: Australia.

Felski, Rita: (1999-2000) "The invention of everyday life", *Cool moves*, number 39, winter 1999-2000, pp. 13 -31.

Fink, Eugen (1974): *De la Phénomeologie*, overs. Didier Franck: Paris, Miniut.

Fishman, Robert (1989): *Bourgeois Utopias. The Rise and Fall of the Suburbia*, Basic Books: London.

Foucault, Michel (1967/1986): "Of Other Spaces", *Diacritics,* Vol. 16, No. 1 (Spring, 1986), pp. 22-27, The Johns Hopkins University Press.

Frandsen, Johs. Nørregaard (2009): "Hjemme i byen. Har den mellemstore by særlige kvaliteter?", netudgave. udg. Syddansk Universitetsforlag: Odense.

Frandsen, Johs. Nørregaard (2006): "Snork City Blues. Parcelhuse og forstad som central periferi." *Kultur uden centre* (red. Anne Scott Sørensen og Martin Zerlang). Klim: Aarhus, pp 66-89.

Frandsen, Johs. Nørgaard og Anders Wedel Berthelsen (2002): *Tarup-Paarup Bogen*, Forlaget Skulkenborg: Odense.

Frandsen, Johs. Nørgaard (1994): "Det perifere punkt" og "Udkant og magi" Provins i dansk prosalitteratur i 1980'erne". *Den centrale Periferi. Litteratur- og kulturkritik* (red. Johs. Nørgaard Frandsen, Knud Bjarne Gjesing, Anne Knudsen og Jacob Jonia. Hovedland: Højbjerg, pp.7-37,38-72.

Frandsen, Steen Bo (1996): *Opdagelsen af Jylland. Den regionale dimension i Danmarkshistorien 1814-1864*, doktorafhandling, Aarhus Universitetsforlag: Århus.

Freud, Sigmund (1905/1956): "Three Esssays on the Theory of Sexuality", Sigmund Freud. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Hogarth Press: London.

Friedan, Betty (1963/2001): *The Feminine Mystique*, The Norton Paperpack: United States.

G

Gade, Rune: "De historiske avantgardes og værkbegreb – perspektiveringer af installationskunsten". *Kubus. Ruminstallationer af Solkorpset*. Red. Jesper Rasmussen. Space Poetry: København, pp. 151-161.

Gade, Rune og Camilla Jalving (2006): *Nybrud – dansk kunst i 90'erne*, Aschehoug: København.

Giles, Judy *(2004): The parlour and the suburb. Domesticity, identification, Class, Femininity and Modernity*. Berg Publishers: NY/Oxford.

Goffman, Erving (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh Social Sciences Research Centre: Edinburgh.

Goldsworthy, Vesna (2004): "The love that dares not speak its name: Englishness and suburbia". *The revision of Englishness.* Rogers, David and McLeod, John, (eds.), Manchester University Press: Manchester, pp. 95-106.

Goldsworthy, Vesna (2008): "A love that dares not speak its name", forelæsning, konferencen *Home and Urbanity. Cultural perspectives on Home and Everyday Life*, Center for Bolig og Velfærd, KU, okt. 2008: København.

Goonewardena, Kanishka, Stefan Kipfer, Richard Milgram, Christian Schmidt (eds.): *Space, Difference, Everyday Life. Reading Henri Lefebvre*, Routledge: London/New York.

Griffin, H. Dustin (1994): *Satire: A critical reintroduction.* University of Kentucky Press: Kentucky.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): *The production of Presence. What meaning Cannot Convey*, Stnadford University Press: Standford.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2009): "A Negative Anthropology of Globalization", BBVA: Madrid, pp. 230-41.

H I

Hansen, Nils Gunder (eds.): *Velfærdsfortællinger. Om dansk litteratur i Velfærdstatens tid*, 2010.

Harvey, Richard (2000): *Spaces of Hope*. University of California Press: Berkeley.

Hapgood, Lynne (2005): *Margins of desire. The suburbs in fiction and culture 1880 – 1925,* Manchester United Press: Manchester and New York.

Hayden, Dolores (2002): *Redesigning the American dream. Gender, Housing and Family Life.* Revisited and expanded (fra 1984-versionen), W.W. Norton and Company: New York/London

Hayden, Dolores (2003): *Building Suburbia. Green Fields and urban Growth, 1820 – 2000.* First Vintage Book Random House: New York/London.

Helle, Helle (1999): *Hus og Hjem* Samleren.

Holm, Anna (2001): "Interview Morten Schelde", *Kopenhagen. Aktuel Information om Samfundskunst*, kopenhagen.dk, 24. feb. 2001.

Howard, Ebenezer (1902): *Garden Cities of To-morrow*, Faber & Faber Ltm: London.

Hubbert, Phil, Rob Kitchin and Gill Valentine(eds) (2004, 2010): *Key Thinkers on Space and Place*, Sage: LA/London/New Delhi/Singapore/Washinton DC.

Iser, Wolfgang (1974): *The implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett,* 1972, overs. 1974,The John Hopkins University Press: USA.

J

Jacobsen, Allan Milter (2006): *Mand i Parcelhus*. Peoples Press.

Jackson, Kenneth (1985): *Crabgrass Frontier. The suburbanization of United States*, 1985, Oxford University Press: NY.

Jalving, Camilla (2007): "Fantastiske fortællinger fra de syv have", katalogtekst *The Great Fiction of Science*, Morten Schelde: København.

Jameson, Frederic (1984): "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review No. 146*, 1984, pp. 53 – 92.

Jameson, Fredric (1998). *Brecht and Method*. Verso: London and New York.

Jensen, Jan (1999): "Af alt, som er", anmeldelse af Hus og Hjem, *StandART*, nr. 2. maj, 1999, pp. 12

Jespersen, Nicolas (2007): "Parcelhusportræt", boganmeldelse, *Sentura*, 31. aug. 2007.

Jeppesen, Michael (2010): "Ondskabsfulde småperfide stikpiller", kunstanmeldelse, *Information*, 3. aug. 2010.

Johnson; Mark (1990): *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason.* University of Chicago's Press: Chicago.

Jurca, Cathrine (2004): *White Diaspora. The Suburb in the Twentieth-Century Novel*, Princeston University Press: Princeston and Oxford.

K

Kath, Eske (2000): "Children of Suburbia II", interview: Morten Schelde, Kopenhagen. Aktuel Information om Samfundskunst, kopenhagen.dk, 30. nov. 2000.

Kjældgaard, Lasse Horne (2009): "Fremtidens Danmark. Tre faser i dansk fiktionsprosa om velfærdsstaten, 1950-1980", *Kritik*, nr. 191.

Kold, Anders: *On-line*, katalog, Louisiana Museum of Modern Art, Louisiana Cotemporary, 2005.

Kosuth, Joseph (1969): "Art after Philosophy", online: http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html

Knudsen, Britta Timm og Bodil Marie Thomsen (eds.), (2002): *Virkelighedshunger. nyrealisme i visuel optik*. Tiderne Skifter: Århus.

Kraul, Annegrethe og Kristine Søndergaard Madsen (2007): *Parcelhusets pionerer – Da Jensen flyttede på Lærkevej,* Bolius.

Kristensen, Hans (2007): *Housing in Denmark*. Centre for Housing and Welfare. Realdania Forskning: København.

Kristensen, Hans og Hans Skifter Andersen (2009): *Befolkningens boligønsker*. Center for Bolig og Velfærd, Realdania Forskning: København.

Krauss, Rosalind (1977): *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge Mass: The MIT Press.

L

Lang, Peter & Tam Miller (eds.) (1997): *The Suburban Discipline*, Princestone Architectural Press: New York.

Lefebvre, Henri (1974/1991): *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith, Blackwell Publishing: USA, UK, Australien.

Lefebvre, Henri (1974/1991): *The Critique of Everyday life. Vol. 1*, trans. J. Moore, Verso: London.

Lefebvre, Henri (1976): *The Survivial of Capitalisme*, overs. F. Bryant, Allison and Busby: London.

Leerberg, Thomas (2000): *Forskningsprojekt 'Byfornyelse i forstaden*, Arkitektskolen i Aarhus: Århus.

LeWitt, Sol 1992, "Paragraphs on Conceptual Art" (1967). Harrison, Charles, Wood, Paul Art in *Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell: Oxford

Lind, Olaf og Jonas Møller (1996): *Bag hækken: det danske parcelhus i lyst og nød*, København.

Loos, Adolf (1908/1985): "Ornament and Crime" (1908), Udstillingskatalog, Art Council of Great Britain, fotokopi u. pagina (KU 1998).

Lund, Dennis (2001): "Fra forstad til forstadium" Magasinet Byplan, nr. 03, 2001, pp. 82-89.

Lund, Dennis og Gertrud Jørgensen (red) (2000): *Temanumre: Forstaden*, Byplan, nr. 1 og 2, 2000.

Løntoft, Signe (2010): "Se! En hverdag!" interview med Helle Helle, *Ud og Se*, DSB, aug 2010.

M

McHale, Brian (1987): *Postmodern Fictions*, Routledge: London.

Madsen, Karen Hvidtfeldt (2011): " "Alting er som det skal være". Det helt almindelige livs æstetik." *Hvor lidt der skal til. En bog om Helle Helles forfatterskab*, (red. Jørgen Aabenhus, Anita Nell Bech Albertsen & Per Krogh Hansen: Syddansk Universitetsforlag & Rosinante, 2011, in press, sin pagina.

Madsen, Michael (2009): "Genkendeligheden sejrer på Lærkevej", Information, 9. oktober 2009.

Mai, Anne-Marie og Dan Ringgaard (eds.) (2010): *Sted. Moderne Litteraturteori.* Aarhus Universitetsforlag: Århus.

Massey, Doreen (1994): *Space, Place and Gender*. Polity Press: Cambridge.

Mattingly, Paul H. (1997): "The suburban Canon Over Time", *The Suburban Discipline* pp. 39 - 51, Lang, Peter & Tam Miller (eds.), Princeton Architectural Press: New York.

Mechlenborg, Mette (2002): *Hjemlighed. Mellem hjemmet og rejsen. En tværkulturel undersøgelse af den aktuelle dyrkelse af hjem.* Speciale. Moderne Kultur, Københavns Universitet: København.

Mechlenborg, Mette (2006): "Boligdrømme og forbrug**".** *Økonomi & Samfund*, red. Peter Nielsen;

Frank Aaen, Adam Arvidsom; Karen G. Salomon; Lars Bohn m.fl., 1. udg. Frydenlund: København,

2006. s. 174-185

Merleau-Ponty, Maurice (1948/2008): *The World of Perception,* trans. Oliver Davis, Routledge: London & New York.

Merrifield, Andrew (1993): "Place and Space: a Lefebvrian reconciliation", Transaction of the Institute of British Geographers, New Series, Vol. 18, No. 4, 1993, pp. 516-531.

Merrifield, Andrew (2005). "The Extraordinary Voyages of Ed Soja: Inside the "Trialectics of Spatiality", bookreview, *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 98, No. 2, pp.345-348.

Moslund, Sten Pultz (forventet publicering nov. 2011): "The Presencing of Place in Literature. Toward an Embodied Topopoetic Mode of Reading". *Geocritical Explorations: Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*, Robert Tally Jr. (ed), Palgrave.

Mumford, Lewis (1938): *The Culture of Cities*, Harcourt Brace and Company: San Diago/ New York/ London.

Mumford, Lewis (1961): *The city in History; Its origin, Its Transformations, and Its Prospects*. Harcourt Inc: New York

Murphy, Bernice M. (2009): *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. Palgrave Maximillian: NY.

N

Nexø, Tue Andersen (2009): "Vidnesbyrd fra velfærdsstaten: Ny dansk litteratur og den sociale virkelighed", *Kritik*, 2009, pp. 53-67.

Nicolaides, Becky and Andrew Wise (eds) (2006): *The Suburb Reader*. Routledge: New York and London.

Norman, Michael (2003): "Marks, Traces and Gesture of Drawing". *The Stage of Drawing*. Tate Publishing: London and New York.

Nørgaard, Helle og THorkild Ærø (2006): " Parcelhusidyl. Soveby. Frygten lurer bag Ligusterhækken", Politiken, Analyse, 3. feb. 2006.

O P Q

Pavel, Thomas (1986): *Fictional Worlds.* Harvard University Press: Cambridge Mass., London.

Pavin, Alex (2009): "From Fantasies to Phobias: The Shift in Representations of Suburbia in Popular Culture", Writing Place, The University of Sydney, Ars: digintal, non pagina

Petersen, Anne Ring (2009): *Installationskunst mellem billede og scene*, Gyldendal: København.

Petersen, Lars Bent: "When form becomes attitude", Kunsthal Charlottenborg, 2007, se http://www.kunsthalcharlottenborg.dk/library/documents/document/456717-Tekst_LarsBentPetersen.pdf

Petersen, Lars Bent: "Drømme, løgne og andre arbejder", katalogtekst, Overgaden, 2009. Se http://www.overgaden.org/exhibition/folder/56/Avis.FINAL.DK.pdf

Pløger, John: "Forstaden i forstaden, forstaden i byen", Magasinet Byplan nr.1, 2000,pp. 19 – 24.

Quinn, Carolyne: "Perception and Painting in Merleau-Ponty's Thought", paper, http://www.ucd.ie/philosophy/perspectives/resources/Carolyne_Quinn.pdf

R

Raahauge, Kirsten Marie (2004): "Århusgrænser - by, kvarter og hjem : rumopfattelser under antropoligisk behandling". *Urban Lifescape : anthology*. red. / Bech-Danielsen, Claus : Jensen, Ole Michael : Kiib, Hans : Marling, Gitte (red.). Aalborg Universitetsforlag: Aalborg,pp. 34-61.

Raahauge, Kirsten Marie (2000): "2630 Taastrup. Antropologiske undersøgelser af en forstad", i *Forstaden, Byplan* 1, nr. 52, pp. 1-19.

Rehr, Malene (senere Breuning): *Tolkninger af det intime. Udvalgte interiørbilleder i dansk litteratur og malerkunst fra årerne 1885-1910*. Ph.D.-afhandling, Syddansk Universitet, 2006.

Ringgaard, Dan (2010): "Sted, landskab, rum". *Vendingen mod Rummet*. Slagmark. Tidsskrift for Idéhistorie. Sommer 2010, nr. 57, pp. 67-80.

Rodaway, Paul (1994): *Sensous Geographies. Body, Sense and Place.* Blackwell.

Ross, Kristin (1996): "Review of Henri Lefebvre's Introduction to Modernity". *Not Bored* 25, 1996, (http://www.notbored.org/space.html).

S

Schou, Søren (1996): "Forstadsbilleder". *Københavnerromaner*, Borgens Forlag: København, pp.353-368.

Seamon, David (1980): "Body-subject, time-space routines, and place-ballets", *The Human Experience of Space and Place,* (eds. Anne Buttimer og David Seamon), Croom Helm: London.

Sharpe, William and Lenard Wallock (1994): "Bold New City or Built-Up ' Burb? Redefining Contemporary Suburbia", American Quarterly, Vol. 46, no. 1 (March 1994). American Studies Association.

Shield, Rob (1999): *Lefebvre. Love and Struggles: A Spatial Dialectic*, Routledge: USA/England.

Sjørslev, Inger (2007): "Husets univers. Om danske enfamiliehuse i tid og rum", *Dansk Sociologi*. Nr. 4/18. årg., 2007, pp. 107-123.

Sjørslev, Inger (2009): "Kald og Drømmestof. Parcelhusets værdier", Tidskriftet Antropologi, nr. 59/60, 2009, pp. 21-39.

Skammelsen, Trine og Nicolai Steinø (2003): "Suburbia", *Arkitekten* 05, 105. årgang, marts 2003, pp.22-23.

Skov, Maria (2008): "Den foragtede Verden", artikel, Information, 23. april 2008.

Soja, Edward W. (1996): *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined Places*, Blackwell Publising: UK/USA/Australia.

Soja, Edward W. (2000): *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Blackwel:, Oxford.

Sophia, Ace (2008): "Foucault's Heteropia: The `Other´ Spaces Between What is Real and Utopian", *Philosophy*, February, 2008, se http://socyberty.com/philosophy/foucault%E2%80%99s-heterotopia-the-%E2%80%9Cother%E2%80%9D-spaces-between-what-is-real-and-utopian/

Sommer-Hall, Henry (sin datum): *Deleuze and Merleau-Ponty: The Aesthetics of Difference*, sin datum, University of Warwick, se http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/philosophy/people/alumni/henry-somers-hall/deleuze_and_merleau-ponty_-_aesthetics_of_difference_-_henry_somers-hall.pdf

Simmel, George (1901-1908/overs. 1998): "Storbyen og det åndelige liv" *Hvordan er samfundet muligt?* (1901-1908), overs. Jørgen Holmgaard, Samlerens Bogklub, Gyldendal: København, pp. 191-207.

Schmidt, Christian (2008): ”Lefebvre’s hteory of the production of space: towards a tree-dimensional dialectic”, *Space, Difference, Everyday Life. Reading Henri Lefebvre*, eds. Goonewardena, Kipfer, Milgram, Schmidt, Routledge: London/New York. 2008, pp: 25-45.

Sonne, Sophie Engberg (2010): ”Den kiksede kvinde længe leve”, boganmeldelse, Politiken, 23.jan. 2010.

Spigel, Lynn (2001): *Welcome to the Dreamhouse,* Duke University Press: United States.

Stoschek, Jeanette (2007/2008): ”Morten Schelde. Grænseområder”, overs. René Jean Jensen. *Danskjävlar – en svensk kærlighedserklæring*. Katalogtekst, Charlottenborg Udstillingsted: København.

Stunkard, A.J. (1959): "Eating Patterns and Obesity." *Psychiatric Quarterly* 33, pp. 284–295.

Svarre, Birgitte Bundesen (2011): *Det urbane Suburbane. Forstadsbyrum i Vangede og Silicon Valley*. Ph.D.-afhandling, Center for Byrumsforskning, Kunstakademiets Arkitektskole.

Svendsen, Erik (2003): “Forestillinger om en ukompliceret tekst om Helle Helles seneste roman”, *Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur*, nr. 20, 2003, pp. 156-175.

Sørensen, Anne Scott; Ole Martin Høystad, Erling Bjurström, Erling og Halvard Vike (2010): *Nye kulturstudier: Teorier og temaer*. Tiderne Skifter: København.

T

Thobo-Carlsen, Mette: *Har du set mig? Selvbiografien som performativ fortællestrategi i samtidskunsten*, Ph.D., Syddansk Universitets Forlag, 2007.

Thomsen, Søren Ulrik (2008): ”Parcelhuse på højkant”, kronik, *Politiken* 04.08.2002

U V W X Y

Unwin, Tim (2000): ”A waste of space. Toward a Critique of the Social Production of Space.”, *Transaction of the Institute of British Geographers, New Series*, Vol. 25. No 1, pp. 11-29.

Vacher, Mark (2010): “An Exclamation Mark That Tells Me I Exist. An Anthropological Introduction to Dwelling”. *Frontiers of Architecture* III-IV Living, Louisiana Museum of Modern Art: København.

Vanghan, Laura, Sam Griffiths, Mordechai (Muki) Haklay, Catherine (Kate) Emma Jones: “Do the suburbs exist? Discovering complexity and specificity in suburban built form”. *Transactions of the Institute of British Geographers*, UCL, Volume 4, Issue 34, October 2009, pp. 475 – 488.

Warf, Barney og Santa Arias (eds.) (2009): *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*. Routledge Studies in Human Geography, Routledge: Storbritannien, USA, Canada.

Westphal, Bertrand (2007): *La Géocritique: Réel, fiction, espace.* Les èdition de Minuit: Paris.

Westphal, Bertrand (2009): “Edward Soja and the Poetics of Decentering”, *Le 104 Centquatre Vue*, Edition No. 1, May 2009, Blackwell, online sin pagina, se http://www.104.fr/module/104revue/EN/artistes/westphal.html

Westphal, Bertrand (2011): *Geocriticism. Real and imagined spaces*, overs. Robert Tally, Palgrave: New York.

Winther, Ida Wentzel (2006): *Hjemlighed. Kulturfænomenologiske studier*. Danmarks Pædagogiske Universitetsforlag: København

Wolff, Janet (1985): "The invisible Flâneuse" *Theory, Culture and Society*, 1985, vol. 2 (3).

ZÆØÅ

Zenth, Torben og Anna Holm (2009): "Interview: Lars Bent Petersen", *Kopenhagen. Aktuel Information om Samfundskunst*, kopenhagen.dk, 8. sep. 2009.

Zerlang, Martin (2001): "Funktionalisme og forstad" *Modernismens Genkomst. En antologi*, ed. Claus Bech-Danielsen, SBi og Arkitektens Forlag, pp.123 -136.

Ærø, Thorkild (2002): *Boligpræferencer, boligvalg og livsstil*, Ph.d. afhandling, SBi.

Ærø, T. (2000). De der valgte forstaden - om livsstil og forstadsliv. Byplan, 2000, 52(2), pp.38-42.

Øllgaard, Jørgen (2011): *Paradisvænget. Småborgeren og det småborgerlige*. Frydenlund Forlag: København.

ANDET

P1 Ultra Lyd: "Drømmen om en forstad", 2. okt 2005. Se link:
http://www.dr.dk/P1/Ultralyd/Udsendelser/Arkiv/2005/10/02/000012.htm

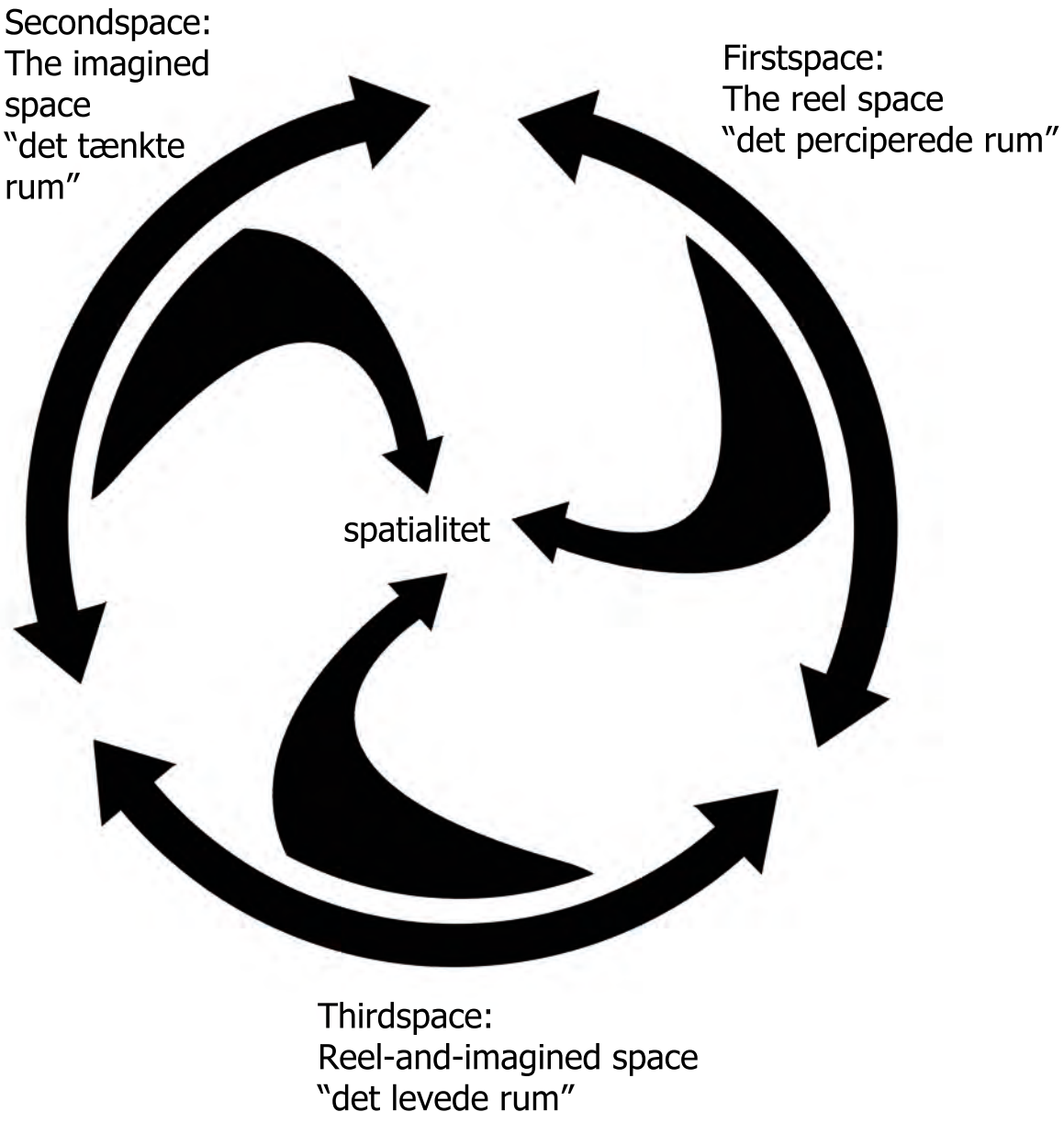
DR 2: Tematirsdag, 23. feb. 2006 Hyldest til Parcelhuset, se link:
http://www.dr.dk/DR2/Temaaften/Udsendelser/I%C3%B8rdag/2005/20060223141225.htm

PlaNet: Suburbia. The congress Rapport, 6th International PlaNet Congress, København 26 – 30. august, 2002.

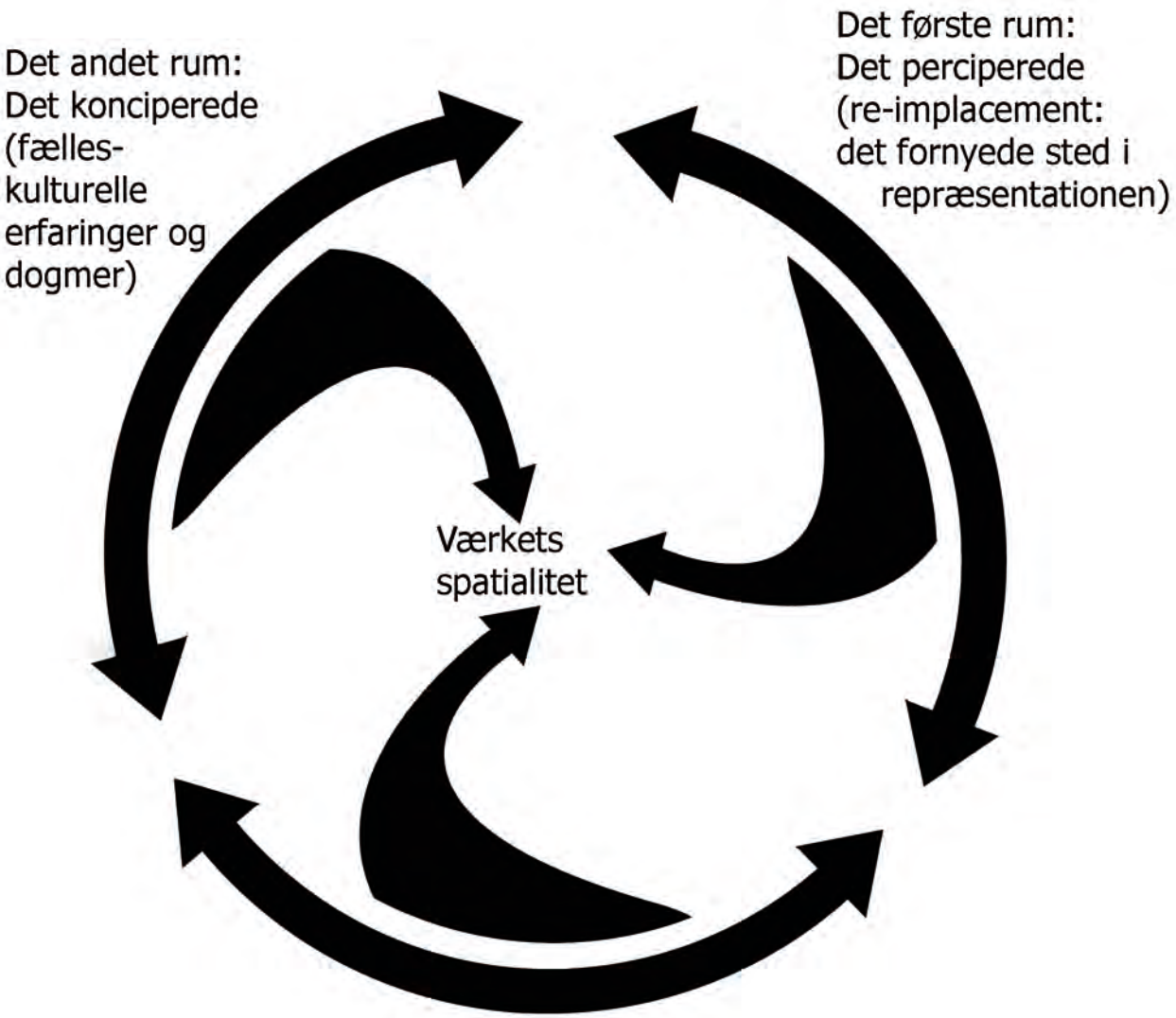
Ugebrevet Mandag Morgen: *Boliglandet Danmark*, november 2004.

P1: Skjoldhøj dokumentar af Mads Brøgger og Mikael Berthelsen,
http://www.dr.dk/P1/Skjoldhoejarkivet/20070305161332.htm

Sojas trialetik
baggrund af
Lefebre



Æstetisk trialetik



Lars Bent Petersens Verdensbillede (1992). Blandede materialer, stole, modelhuse og miniaturefigurer 1:87.

Lars Bent Petersens Verdensbillede (1992). Blandede materialer, stole, modelhuse og miniaturefigurer 1:87.

Lars Bent Petersen: "Room with a view" (2002) fra Historical Landmarks: Basic Liberalism and Retropective Utopias. Vægge, parketgulv og væg med foto 1:1.

Morten Schelde: The Best of Children of Suburbia (1998-2002). Reproduktion af tegninger fra udstillingerne Children of Suburbia I, II, III. Vedhæftet efter aftale med kunstneren og galleri Susanne Ottesen, København.