

MELLEM T ANKE OG UDTRYK

af Ola Ståhl

For et par måneder siden så jeg et billede af et Robert Morris maleri, der forestillede Jackson Pollock i færd med at arbejde. Maleriet bærer titlen "Monument Dead Monument/Rush Life Rush" (1990), og er udført som enkaustisk maleri på aluminium. Det er inddelt i to dele som spejler hinanden. Den øverste del har været udsat for varme, således at malingen er smeltet og billedet dermed blevet forvrænget, mens den nederste del trofast gengiver sin kilde; Hans Namuths berømte billeder og film af Pollock. Min umiddelbare reaktion på billedet var ambivalent. Selvom jeg kendte lidt til Morris' historie og nogle af hans tidligere minimalistiske værker, fandt jeg dette billede temmeligt mærkværdigt: Hvorfor havde Morris valgt at male Pollack der maler? Og hvilke motiver og strategier lå mon bag dette valg?

Sammenstillingen af disse to billeder – Hans Namuths foto af den malende Jackson Pollock og Robert Morris' maleri baseret på selvsamme foto – er et visuelt tema som jeg har forsøgt at fastholde i skrivningen af denne tekst. Der er en afstand mellem disse to billeder, som illustrerer de spørgsmål jeg ønsker at rejse. Der hersker en konsensus om, at det postmoderne har været involveret i en dekonstruktion af enhver given subjektivitet, identitet og – i kunstnerisk forstand – autorfunktion. Men spørgsmålet er, om den virkelig har været i stand til at konstruere andet end en semiotisk internalisering af modernistiske begreber for subjektivitet – en internalisering der frembringer en dialektik mellem negation og affirmation, og som, trods sit til tider store kritiske potentiale, er endeligt bundet til en postmoderne (re)territorialisering af subjektiviteten? Et eksempel: Deleuze og Guattari tilskyndede os engang til at "ophæve alle de reterritorialiseringer der transformerer galskab til psykisk sygdom". På samme måde er denne artikels formål at ophæve alle de (re)territorialiseringer som har været aktive i transformeringen af subjektivitet til en dialektik der drejer sig om den allestedsnærværende (døde eller levende) autor.

NOTER OM SUBJEKTIVITET,

What Shall We Do With the Drunken Sailor:

Om at skyde Pollack og modernistisk tale.

I'll be your mirror, reflect what you are, in case you don't know.

(Velvet Underground "I'll be your mirror" from "Velvet Underground and Nico", 1967)

The big moment came when it was decided to paint – just TO PAINT.

(Harold Rosenberg "The Tradition of the New", 1959)

Det første der mødte ens blik, hvis man gik ind på Tate Gallery i London denne sommer, var Hans Namuths film med den malende Jackson Pollock. Før man overhovedet var trådt ind på denne meget omdiskuterede udstilling, blev man gjort opmærksom på billedet af det dristige vilde geni, der går rundt på det ufædige maleri – lagt ud på gulvet – altimens han ekspressivt dækker det med industrimaling. Dér står han: kastende, plastrende, gestikulerende med en smøg i kæften. Man kan næsten mærke hans whisky-ånde, og man kan næsten fornemme afslutningen – selvfølgelig blev han mere og mere destruktiv og utilnærmelig, selvfølgelig blev han en stadigt mere aggressiv og excessiv dranker, og selvfølgelig måtte han dø i høj hastighed; i en bilulykke.

Men når man ser selve malerierne, melder et spørgsmål sig: Hvad er forskellen på Jackson Pollock og "en Pollock"? Mellem den plastrede industrimalings fysikalitet og så fotografierne og filmene med Pollock som maler, myterne som omkring ham; hans pinte geni, hans drikkeri og endeligt hans død? Pollock-~~navnet~~navnet, signaturen – bliver garant for en enhedsmæssig kilde. For noget ægte. Og det peger på noget ganske specifikt. Det bliver afgørende for, som Michel Foucault har formuleret det, receptionsmodus, og status for en en specifik diskurs.² "En Pollock" bliver til Jackson Pollock, og omvendt. Eller som kunsthistorikerne Griselda Pollock og Fred Orton har formuleret det: "biografiske data og fotografiske repræsentationer konstruerer tilsammen et mytisk subjekt, der tilsyneladende er af og for værket; et mytisk subjekt som positioneres som værkets mening."³ Præcis på samme måde som eksempelvis diamanter ikke blot symboliserer kærlighed og hengivenhed, men i forbrugssamfundet rent faktisk er blevet til kærlighed og hengivenhed.



AUTORFUNKTION OG EKSIL.

Forbindelsen mellem de to behøver ikke længere oversættes.

Uanset hvilke selektive og transformativt strategier der har været nødvendige for at etablere denne forbindelse, er de nu – mere eller mindre – blevet "naturlige". Moderne kunst er blevet iscenesat, averteret og markedsført på en måde som passer sig for en højere forbrugerisk orden. Dette gælder ikke blot Jackson Pollock, selvom han er et af de bedste eksempler herpå, men er måske endog en generel tendens i modernismen: En relativ afstand mellem kunstnerisk praksis og de diskurser, som omringer den i form af kritik, historie og teori; mellem maleriet og dets maler. En afstand, der gennem processer for territorialisering og semiotisk naturalisering, bliver til ingen afstand overhovedet. Dette er et modernistisk paradoks; en afstand i et felt af ingen afstand. Inden for dette paradoks opstod et sprog med hvilket et udvalg af kunstnere, der efter sigende var repræsentative for den moderne kunst, kunne tales og skrives om: Kunne forstås og huskes for eftertiden. Et sprog som var koncentreret omkring subjektivitet og autorfunktion – et selv-artikulerings sprog, uden politik, uden ideologi, uden kritik eller koncept, men bare maleri. Eller, som Rosenberg formulerede det, "blot AT MALE". Subjektivitet og identitet har det med at – for nu at citere Sonu Shamdasani's ord om folkeligørelsen af psyko-analysen – "blive omdannet til sprog". Et sprog, siger Shamdasani, for selv-oplevelse, selv-undersøgelse og selv-beskrivelse. Udover de andre former for modernistisk tale, såsom folkeliggjort eksistentialisme, Greenbergs formalisme og Rosenbergs "action painting", blev "en Pollock" lynhurtigt til et spejl for både de mytologiske billeder af Pollock (som i Namuths fotografier) og for beskuerens billede af ham eller hende selv. Præcis som Velvet Undergrounds sang blev det et centralt tegn, rundt om hvilket refleksioner, definitioner, undersøgelser og beskrivelser af subjektivitet lod sig artikulere – "I'll be your mirror, reflect what you are, in case you don't know". Og snart blev det en nødvendighed at få en navnen Pollock til at optræde, med smøgen i kæften, på et helt opslag i Life Magazine. Mytologierne begyndte at arbejde.



Eftersøgt! Død eller levende: En postmoderne dialektik for negation / affirmation.

I'm alive. I'm dead. I'm a stranger, killing an Arab.

(The Cure 'Killing an Arab' from 'Three Imaginary Boys', 1979)

Our present age is one of exile. How can one avoid sinking into the mire of common sense, if not by becoming a stranger to one's country, language, sex, and identity.

(Julia Kristeva 'A New Type of Intellectual: The Dissident', 1977)

De territorialiseringsprocesser, som ligger implicit i disse strategier, fungerer på flere måder. For det første er subjektiviteten gennem denne proces blevet rammen om en næsten autoerotisk artikulering af sig selv, og af sine interne kategorier: Den er autonom, apolitisk, mystificeret og mytologiseret; den tager et sikkert diskursivt, politisk og epistemologisk rum for selv-artikulering i besiddelse. Der er tale om en ukritisk injektion af subjektivitet i kunstværket, noget Griselda Pollock i anden forbindelse har beskrevet som værende "kernepunktet i den modernistiske ideologi".⁷ For det andet fungerer disse territorialiseringsprocesser som en opretholdelse af bestemte strukturer for social og kulturel viden og magt, som er tæt forbundet med et særligt udvælgelsesprincip. Hvem der kan få adgang til subjektivitetens territorielle rum er væsentligt, både i forhold til produktionen og receptionen af kunstværket. Denne diskurs omkring kunst har ikke blot defineret dens status og receptions måder, men også bestemt – gennem inklusion og eksklusion – konstruktionen af subjektivitet og identitet for de involverede parter; den kortlagde et meget specifikt kulturelt og socialt territorie, hvori subjektivitet og identitet kunne artikuleres.

Men hvad betød postmodernismen – set som et reelt skift i "sensibilitet, praktikker og diskursive formationer"⁸ – for subjektiviteten og autorfunktionen? Er subjektivitetens territorialitet blevet dekonstrueret og deterritorialiseret? I hvert fald har den været på dagsordenen – utallige divergerende diskurser omkring subjektivitet, autorfunktion og agentur har været indblandet i forskellige projekter der skulle dekonstruere sådanne moderne figurer, og motivationerne bag disse projekter har

Fra højre mod venstre:

Jackson Pollock i

Life, 8 August,

1949. Foto:

Arnold Newman

Jackson Pollock:

Number 3, 1949.

Robert Morris:

Monument Dead

Monument/Rush

Life Rush, 1990.



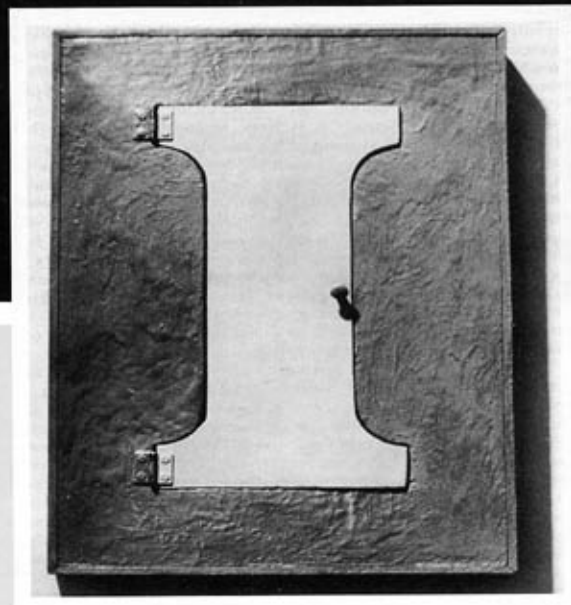
Fra højre mod
venstre:

Roy Lichtenstein:
*Yellow and Green
Brushstrokes*, 1966.

Robert Morris:
I-Box, 1962.

helt sikkert været oprigtige. Men hvad vi er nødt til at spørge os selv om, er hvorvidt postmodernismen, på trods af oprigtighed og kritisk potentiale, virkelig har haft succes med at skabe et rum for en kunstnerisk praksis, hvori man kan uddybe mere produktive idéer om subjektivitet, identitet og autorfunktion?

Det postmoderne projekt fremkom, tror jeg, med et vældigt kritisk potentiale; en udvidet, symbiotisk relation mellem teori og kunstnerisk praksis, og en teoretisk-æstetisk følsomhed der ofte rettede sig mod en dekonstruktion og negation af modernistiske idéer om autorrollen. Det er i denne sammenhæng at det ovenfor citerede spørgsmål af Foucault og Roland Barthes' berømte og berygtede erklæring om "forfatterens død" kommer ind. Ifølge Roland Barthes er forfatteren blevet til intet mindre end et lig, og det er dette selv som indlæses i kunstværket – individet som ikke blot kilde og ophavsmand til det kulturelle produkt, men også til enhver intellektuel eller praktisk aktivitet.⁹ På samme måde skrev Michel Foucault passioneret om en tid hvor "Vi ikke længere skal høre de spørgsmål som er blevet gentaget så længe: Hvem var det som talte? Er det virkelig ham og ikke en anden? Med hvilken autenticitet og originalitet? Og hvilken del af sit dybeste jeg udtrykte han gennem sin diskurs?"¹⁰ Denne tekst formulerer ganske tydeligt bestemte strategier for negation, en negation hvis mål er intet andet end de modernistiske idealer for autoren som jeg har skitseret her: indførslen af selvet i værket, og selv-artikulering som mening. Ser man på eksempelvis Roy Lichtensteins malerier af penselstrøg (nogle ligefrem med den sarkastiske titel "Big Painting"), der fremstiller en standardiseret version af det gestikulerende, ekspressive penselstrøg, såsom "Yellow and Green Brushstrokes" med dets ens, standardiserede dryp af maling, bliver det ganske tydeligt hvad de ovenstående postmoderne strategier er rettet imod. Den viden og de idéer om den moderne kunstner som jeg har præsenteret, den semiotiske forbindelse mellem refleksionen i Velvet Undergrounds spejl og f.eks. den gestus-orienterede abstraktions tegnfunktion, synes at være forudsætningen for en forståelse af de strategier som Lichtenstein anvender: afstanden mellem det standardiserede (tegnserierne, massekulturen, pulp, forbrugersmenen) og mytologierne



om selv-artikulering tilvejebringer et semiotisk rum hvori latter opstår.

Denne negation er dog blevet stadigt mere problematisk. Dels er den bundet til strukturer for social og kulturel magt – som Huyssen påpeger, er det ikke alle som har råd til at opgive subjektiviteten for en højere teoretisk-æstetisk sag. Den tilbyder en inversion, snarere end en dekonstruktion, af modernistiske idealer om en maskulin, hvid, heteroseksuel middelklasse baseret autoritært herredømme og magt. Og dels forhindrer disse strategier os i at udvikle mere produktive idealer for autorrollen. Endelig er postmodernismens semiotiske strukturer, og de naturaliseringsprocesser der ukritisk tager tegnet for det betegnede og vice versa, altid allerede uløseligt bundet til magt- og vidensstrukturer, til institutionelle territorialiseringer og strategisk kortlægning af historie, hukommelse og kultur.

Hvis abstraktion taler vi om? Hvem har adgang til de tegnmæssige og betydningsmæssige praksisformer, som er involverede i produktionen, receptionen og appropriationen af den kulturelle semiotik der er på spil i denne sammenhæng: Moderne kunst som *ensbetydende* med selv-artikulering? Den semiotiske internalisering som ligger bag sådanne negeringsstrategier er således ganske paradoksalt med til at opretholde de selvsamme magt- og vidensstrukturer, de selvsamme territorialiseringer som den modernistiske konception af autorfunktionen frembragte og fastholdt. På trods af postmodernismens bevidste og kritiske indsats mod sådanne strukturer, er de forblevet problematiske i og med at de har deres udgangspunkt i en idiosynkratisk negation af en meget specifik og semiotisk internaliseret konception af subjektiviteten.

Det er i dette lys man må se Rosemary Betteertons respons på Foucaults berømte spørgsmål. Negationsstrategier understøtter de herskende idéer om subjektivitet, og man må indse at visse appropriationer af subjektivitet og identitet kan være både kritiske og politiske i forhold til de herskende diskurser, i den forstand at man kan tilnærme sig og pågribe dem på en produktiv måde. Affirmationsstrategier, eller rettere: genbekræftigelse af subjektivitet som en kritisk og produktiv instans, er blevet centrale for kunstneriske praksisser som et konkret svar på postmoderne mantraer, såsom køn, race, klasse og seksualitet.

“Marginale positioner”, eller hvilket begreb man nu end vælger at bruge for det mælende subjekt, er blevet instrumentale i denne form for kunstneriske strategier. Selvom der ligger et kritisk potentiale heri, indebærer de også en noget problematisk og ukritisk accept af bestemte strukturer for repræsentation af subjektivitet. Griselda Pollock har f.eks. diskuteret hvorledes visse postmoderne feministiske praksisser er baseret på hvad hun ser som en fejllæsning af Luce Irigaray og Helene Cixous, og er endt med ikke at være andet end en affirmation af modernistiske idealer om autorollen.

Jeg tror problemet ligger i den dialektik omkring subjektiviteten der findes i en semiotisk internalisering af den modernistiske territorialitet for autorfunktionen: negation eller affirmation; ja eller nej. Uanset om sådanne strategier baserer sig på Foucaultianske galninge, heterotopier eller en misfortolkning af psykoanalysen eller feministisk teori, vedbliver de med at være en problemfyldt variation over det samme tema – den modernistiske autor. Eksempelvis Gauguin, der måske nok rejste syd på til et rum der blev defineret som en absolut Andethed, som en form for turisme der både definerede og artikulerede hans kunstneriske jeg, og dermed opfyldte det samtidige publikums begær for auto-erotiske selv-artikuleringer. Men idag er en sådan kunstnerisk turisme mere eller mindre forsvundet, og istedet er et nyt mål for Andethedkonstrueret; Foucaults heterotopier, dvs. meget reelle sociale rum i samfundets udkant, uden for de herskende idéer om hverdagslivet,²⁴ hvor kunstneriske praksisser for re-affirmation let kan antages og etableres efter den fremherskende tilnærmelse til en eller anden teoretisk diskurs.

Om en sådan kunstnerisk post-turisme er udtryk for en fejllæsning af teorierne, eller om problemet er implicit i visse postmoderne teorier selv, ligger uden for min viden og denne artikels formål, men det som forbliver væsentligt er, synes jeg, tanken om, at strategierne for re-affirmation ofte ikke betyder andet end en inversion af modernistiske idéer om autoren der ikke adskiller sig fra dem vi finder i visse negationsstrategier. Tilbage bliver en højst utilstrækkelig dialektik for subjektiviteten: en (re)territorialisering. Hvis det eneste vi kan genvinde i form af autorfunktionen er det selvsamme gamle slidte fotografi, der nu om

dage ikke afbilleder den mytologiserede, fordrukne, gale mandlige maler, men istedet en mere nutidig marginal figur, hvor ethvert subjekt kan appropriere en position for sig selv i det heterotopiske rum – det være sig med pensel, kamera eller ved at skære en ko midt over, så er subjektiviteten og autorrollen ikke blot en noget ambivalent, men også højst upassende kategori. Vi må derfor istedet undersøge denne dialektik i sig selv, dvs. negation eller affirmation. Eller: Autoren, død eller levende, tanke eller udtryk.

Hverken det ene eller det andet: Jeg er eksileret, autorens morder.

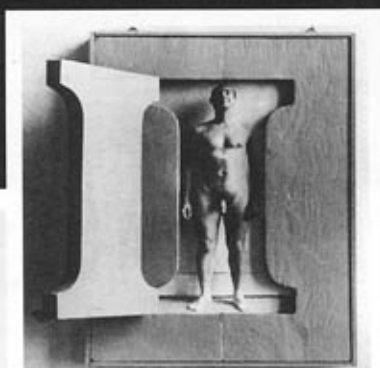
What does it matter who is speaking?

(Michel Foucault 'What Is An Author?' 1969)

Michel Foucault asked if it mattered who was speaking. But, of course, it matters for some more than others.

(Rosemary Betterton 'An Intimate Distance: Women, Artists and the Body', 1996)

Afslutningsvis ønsker jeg at drage en parallel til det som har været mit udgangspunkt i denne tekst; Tate Gallerys Jackson Pollock retrospektiv. En anden stor retrospektiv udstilling, i 1994 på Guggenheim i New York, var af Robert Morris' værk. W.J.T. Mitchell har i denne anledning bemærket, at denne udstilling udtrykte en færdigpakning af Morris' værk, som tilpassede den kanonisk kunsthistorisk skrivning, og muliggjorde en forståelse af den i forhold til post-strukturalisme, minimalisme og post-modernisme. Derfor inkluderede udstillingen heller ikke visse af hans nyere værker, såsom voksbillederne med Jackson Pollock fra 1990. Hvorfor ikke? Måske fordi de ville give en noget romantisk kommentar til resten af hans arbejde og nutidskunst i det hele taget. Et muligt svar kunne være, omend hypotetisk, at disse malerier var for illustrative af en ikke så tydelig og populær, allerede-etableret postmoderne historie: At de ødelagde en bestemt, allerede-etableret skrivning af kulturhistorien ved deres fokus på Morris' egen kropslige tilstedeværelse, på kunstnerisk identitet og biografi. Og det modsagde ikke blot en postmoderne historieskrivning, men også Morris' tidligere værker på en måde som gjorde læsningen af dem langt mere vanskelig og kompleks.



Robert Morris:
I-Box, 1962.

I forhold til autorollen og kunstnerisk tilstedeværelse har Robert Morris' værk altid forekommet dobbelttydigt. Til en vis grad kan det faktisk læses som værende direkte optaget af spørgsmålet om autorollen. På den ene side har Morris proklameret at "De bedre nye værker tager relationerne ud af værket, og gør dem til en funktion af rum, lys og beskuerens visuelle felt".⁴ Morris har fastholdt et fokus på den aktive beskuerrolle, på vigtigheden af eksterne relationer og offentlige receptions måder fremfor interne relationer, selv-artikulering og autorfunktion.

På den anden side har han også, modsat de fleste andre kunstnere som arbejder i dette felt, givet sine værker titler som kan pege på fortolkninger, såsom "Cloud" eller "Slab", og tidligt i karrieren lavede han også værker som "I-Box" (1962). Det var en kasse formet som bogstavet "I". Det kunne åbnes, så man kunne se at billede af den nøgne kunstner. – Et værk som fortsætter og understreger idéen om kunstnerisk, fysisk tilstedeværelse i værket. I et sådant værk står vi ikke overfor en ready-made "helhed", hvis mening alene kan bestemmes af beskueren, men overfor et komplekst værk, rettet mod spørgsmål om kunstnerisk tilstedeværelse og autorollen. 5 år senere producerede han et andet værk med titlen "Untitled (Tangle)", 1967-8, som bestod af 254 striber af industrifilt spredt rundt på gulvet. Værket kan næsten ses som en direkte formulering af Morris' tanker om den kunstneriske proces og hans egen tilstedeværelse i værket. Det er udelukkende gennem kunstnerens direkte engagement i materialet og processen, at værket kan blive til. Indsættelsen af biografi og kunstnerisk identitet i kunstværket er ikke blot selv-artikulering, men placerer sig i et punkt hvor ekspresion bliver kritisk. Værket adresserer direkte Morris' krav på den abstrakte ekspressivitet gennem den kunstneriske proces' performativitet, fokuset på materialiteten og objektet og det lavkulturelle materiale der er anvendt. En på en gang historisk og biografisk investering, der rent faktisk er produktiv.

Dette kan selvfølgelig ses som en direkte parallel til maleriet af Jackson Pollock der maler. Morris krav på den abstrakte ekspressivitet havde næppe meget at gøre med den modernistiske talen der herskende omkring Pollock. Morris synes snarere at være interesseret i de ufortalte

historier. – At skære stykker ud af filt og smide dem på gulvet er en af måderne at gøre dette på. I denne kontekst, såvel biografisk som historisk, kan billedet af Pollock der maler genvindes som igangsætter af nogle helt andre betydninger end dem det normalt forbindes med – at fortælle den usagte historie om Pollocks maleri. Det at male Pollock der maler var således et bevidst forsøg på at – som titlen også antyder – aktivere afstanden mellem mytologi (monument) og kunstnerisk proces. Robert Morris peger direkte på spørgsmålet: Hvad er forskellen på "en Pollock" og Jackson Pollock, og hvad er det præcist som udgør afstanden, eller naturaliseringsprocessen, som gør det til en ingen-afstand? Hvem har retten til at tale om abstraktion og moderne kunst? Hvilken kortlægning af det moderne og hvilke territorialiseringer er involverede i denne konstruktion?

I et værk som "Monument Dead Monument/Rush Life Rush" udfordrer Morris disse territorialiseringer ud fra sin egen biografi og historiske relation til abstraktion/autor forbindelsen; dette foto af Pollock er mit, og det gives andre implikationer end det vanligt tilskrives. Subjektivitet artikuleres ikke længere gennem negation eller stilhed, men påtages og arbejdes op imod som en mere eller mindre diskursiv konstruktion, som en produceret faktor der kan blive både produktiv og kritisk når den indføres i en kunstnerisk praksis som denne. Titlen på denne artikel, som er lånt fra Lou Reed, kan ses som et svar på dette: subjektivitet og identitet i dette billede er situeret i et grænseland mellem tanke og udtryk, mellem dekonstruktion og rekonstruktion af *kategorierne* subjektivitet og identitet. Fotografiet af Jackson Pollock og dets slørede spejling kan – næsten som et Lacan'sk spejl – holdes op som et billede foran Robert Morris' egen kunstneriske identitet. Identifikationer og idiosynkrasier som antages, ikke ukritisk, men som dekonstruerede enheder; eller diskursive konstruktioner hvis funktioner er rekonstruerende: Mellem dekonstruktion (tanke) og rekonstruktion (udtryk). Den motivation og energi som er på spil her, er situeret i et grænseland som kun kan beskrives som en *eksileret position*, dvs. som modsætning til turisme, og ikke noget der handler om etableringen af selv et gennem en intens identifikation med Andethed, men som noget der handler om den Andethed



som altid er en del af konstruktionen af selvet. – Den fremmede som altid befinder sig mellem de utallige identiteter der konstituerer subjektiviteten.

Det er egentligt Julie Kristevas eksil jeg her prøver at parafasere: "Vor tidsalder er eksilets. Hvordan kan man undgå at synke ned i den sunde fornufts sump, hvis ikke ved at blive en fremmed i sit eget land, sprog, køn og identitet?"¹⁸ Dissidens og kritisk engagement er kun muligt fra en position i eksil. Da Morris malede Pollock der maler, blev han til det eksil som befinder sig mellem dekonstruktion og rekonstruktion (af identitet). På een gang dekonstruerede han de historiske og biografiske betingelser der konstituerer hans personlige investering i fotografiet af Jackson Pollock, og rekonstruerede denne position som en produktiv form for dissidens.

Subjektivitet kan, i forhold til autorfunktionen, ses som en polymorf konstruktion. Jeg er hverken det ene eller det andet. Jeg er på een gang både-og; en konstruktion af forskellige identifikationer, affirmationer, negationer og idiosynkrasier – en konstruktion som aldrig er statisk, men en flydende deterritorialisering der kan tilpasses og "tages på", kunstnerisk. Jeg er på een gang et dekonstrueret ingenting, en negation og en ekspression, jeg er dekontekstualiseret og kontekstualiseret; jeg er hjemme, levende, men en død fremmed; jeg besidder en pluralitet af sammenflettede diskursive positioner. Fra eksilets fremmedhed – en grænselandets hymen-agtige figur der adskiller og opdeler termerne, faktorerne, kategorierne og modsætningerne som konstituerer identiteten – kan denne konstruktion genvindes, og måske endog, som i Morris' værk, ændres til en produktiv idé om autorfunktionen, hvori den faktiske krop bliver kritisk. Jeg er på een gang levende og død, jeg er denne fremmede: Eksilet, morder af autoren, dekonstruerende autorer, rekonstruerende autorer; et eller andet sted mellem tanke og udtryk.

*Ola Ståhl er svensk kunsthistoriker. Bor og arbejder i Leeds.
Oversat fra engelsk af Simon Sheikh.*

Robert Morris:
*Untitled (Tangle),
1967.*

Noter:

1. Deleuze, G. and Guattari, F. 'Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia' (University of Minnesota, 1983) p.321
2. Foucault, M. 'What Is An Author?' (1969) in 'Essential Works of Michel Foucault; vol.2' (Editions Gallimard, 1994) p.211
3. Pollock, G. and Orton, F. 'Avant-Gardes and Partisans Reviewed' (Manchester University Press, 1996) p.172
4. Williamson, J. 'Decoding Advertisements' (Marion Boyars Publishers, 1978) p.12
5. Williamson, J. op. cit.
6. Shamdasani, S. 'The History of the Unconscious', lecture at Sheffield University (1998).
7. Pollock, G. 'Painting, Feminism, History' i Baratt, M. og Phillips, A. (ed.) 'Destabilising Theory' (Polity Press, 1992).
8. Huyssen, A. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism' (Macmillan Press, 1986), p.180.
9. Barthes, R. 'The Death of the Author' (19886) i 'Image, Muis, Text' (Fontana, 1977) p.222.
11. Huyssen, A. op. cit. (1986) p. 46
12. Huyssen, A. 'Mapping the Postmodern' i Nicholson, L. (ed) 'Feminism/Postmodernism' (Routledge, 1990) p.264.
13. Pollock, G. op.cit. (1992)
14. Foucault, M. 'Different Spaces' (1967) in Foucault, M. op.cit. (Blackwell Publishers, 1986) p.298 Kristeva, J. 'A New Type of Intellectual: The Dissident' (1977) in Moi, T. (ed.) 'The Kristeva Reader' (Blackwell Publishers, 1986) p.298
15. W.J.T. Mitchell 'Picture Theory' (University of Chicago Press, 1994)
16. Morris, R. as quoted in Batchelor, D. 'Minimalism' (Tate Gallery Publishing, 1997) p.23
17. See Morris, R. 'Notes on Sculpture' (Artforum, 1966-1969) in Morris, R. 'Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris' (Cambridge, 1993)
18. Kristeva, J. 'A New Type of Intellectual: The Dissident' (1977) i Moi, T. (ed.) 'The Kristeva Reader' (Blackwell Publishers, 1986) p.298.