



Sankt Felix

Kunstnerens død og oppstandelse i postmodernistisk kunstteori
med utgangspunkt i Felix Gonzalez-Torres' *"Untitled" (Lover Boys)*

Av Mathias Danbolt

Masteroppgave i kunsthistorie, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium
Universitetet i Bergen 2007

The definition of Felix Gonzalez-Torres as an artist should also include the fact that I watch TV.

– Felix Gonzalez-Torres

Innholdsfortegnelse

Forord 5

Innledning

Felix Gonzalez-Torres' ”Untitled” (*Lover Boys*) 6

- På alles lepper 8
- Dødens høye pris 9
- “Kunstnerens død” 10
- Hagiografi 11
- Problemstilling og disposisjon 12

Kapittel 1: Kunstnerens død

Kunstnerautoriteten i overgangen mellom modernisme og postmodernisme 15

- Science fiction: de mange postmodernismer 18
- October*revolusjonen 20
- Clement Greenberg og Michael Frieds testamenter 22
- Modernismens avmytifisering: Rosalind Krauss 23
- Fotografiske spor av virkeligheten 25
- Douglas Crimp og *The Pictures Generation* 27
- Craig Owens og den postmodernistiske allegori 29
- Kunstnerautoritetens krise 32
- Fra *historie* til *diskurs*: Émile Benveniste 33
- ”Forfatterens død” 35
- De mange kunstnerfunksjonene: Michel Foucault 37
- Begravelsesproblemer: Institusjonell rekuperasjon 40

Kapittel 2: SILENCE=DEATH?

En sosialhistorisk kontekst for striden om kunstnerautoriteten 43

- Group Material og *AIDS Timeline* 44
- Kulturkrig 46
- Høyrefløyens kunstaktivisme: *The Perfect Moment* 48
- Jesse Helms’ kunstteori 50
- Gutter på soverommet: Douglas Crimp 54
- Craig Owens og postmodernismens blindpunkt 57
- SILENCE=DEATH – eller ”forfatterens gjenkomst”? 59
- Aids og postmodernisme 62
- October* 43: AIDS 64
- Teoretisk aktivisme og aktivistisk teori 65
- Postmodernismens utvidete felt 67
- ”Return of the signified”: Whitney-biennalen 1993 69
- Rosalind Krauss: Den smarte bruktbilkjøperen 71
- Octobers* høymodernisme 75

Kapittel 3: Oppofrelsens kunst

Relasjonell estetikk og den sjenerøse kunst(ner) 78

Den relasjonelle estetikkenes far: Felix Gonzalez-Torres 79

Harmoni og mikroutopi 80

Old news: Betrakteren som produsent 82

Arty Party? 84

Et formløst felleskap: Miwon Kwon 86

Den evige tilblivelse: Gonzalez-Torres' eierskapssertifikater 88

"Untitled" (*Lover Boys*) i funksjon 90

Auraens tilbakekomst 93

Kunstverdenens "Robin Hood" 95

Gavens giver: Offerlammet og martyren 98

Kapittel 4: Å klemstre fingeren i arkivskuffen

Arkivarens autoritet og surrogatkunstnerne 100

The happy few 101

Arkivarens makt: Andrea Rosens hattemakeri 103

Oeuvre og catalogue raisonné 104

Snapshots 106

Den amerikanske Gonzalez-Torres 109

"America" - Et nytt narrativ? 112

Surrogatkunstnerne 115

Kapittel 5: Eat your darlings

"Ross" og den biografiske irreversibilitet 118

Parentestittelens funksjon 118

Den kompetente betrakter 121

Kuratoriske innsikter 122

Den biografiske irreversibilitet 124

En delt selvbiografi: "Felix" og "Ross" 126

Vitnet eller stedfortrederen 128

De fragmenterte kjærlighetsbrevene 129

Brikker i et uendelig puslespill 131

Avslutning 133

Litteraturliste 135

Illustrasjonsliste 147

Forord

Jeg ble introdusert for Felix Gonzalez-Torres' kunstnerskap da jeg arbeidet som praktikant på Peggy Guggenheim Collection i Venezia høsten 2004. Vi var over tyve praktikanter på museet, som alle skulle forelese over et kunsthistorisk emne etter eget ønske. Jeg holdt et foredrag om kjønn- og seksualitetsperspektiver i selvportrettene til den surrealistiske fotografen Claude Cahun, et emne jeg hadde planer om å arbeide videre med i min kommende masteroppgave. Men en forelesning av en medpraktikant beveget meg i en annen retning. I foredraget "Felix Gonzalez-Torres and My Work" gav den spanske kunstneren Isabel Brito Farré en grundig introduksjon til Gonzalez-Torres' kunstpraksis i lys av sitt eget kunstneriske arbeid. Dette er jeg meget takknemlig for. Isabels foredrag satte meg på et nytt spor som ledet frem til nærværende oppgave.

Et reisestipend fra Institutt for kulturstudier og kunsthistorie ved Universitetet i Bergen muliggjorde en forskningstur til New York, som jeg gjennomførte i mars 2007. Her møtte jeg Michelle Reyes fra Felix Gonzalez-Torres Foundation, Carol Rusk fra arkivet til Whitney Museum of American Art og kritikeren Douglas Crimp. Jeg vil takke disse fordi de tok seg tid til å hjelpe meg og diskutere prosjektet mitt med meg. I tillegg vil jeg takke Julie Ault og Danh Vo for gode samtaler om Felix Gonzalez-Torres' kunstpraksis, og kritikeren David Deitcher, Alejandro Cesarco fra A.R.T. Press og Stephan Urbaschek fra Sammlung Goetz for interessant korrespondanse om mitt prosjekt.

Ellers vil jeg rette en stor takk til min veileder Sigrid Lien for hennes gode, engasjerte og oppmuntrende hjelp under arbeidet med oppgaven. Tusen takk også til de følgende som i varierende grad, og på vidt forskjellige måter, har gitt meg uvurderlig assistanse i arbeidsprosessen: Anne Helene Guddal, Fredrik Langeland, Cecilie Øen, Trine Flattun Rogndokken, Rolf E. Osland, Kari Dahl, Karen Havelin, Erlend G. Høyersten, Birgitta Lund, Angelica Julner, Michel Muraour, Mikkel Bolt Rasmussen, Jeppe Wedel-Brandt, Ask Katzeff, Gry Anja Bauer, Lene og Josefine Wissing, familien min, og sist, men ikke minst, CYF.

Innledning

Felix Gonzalez-Torres' "Untitled" (*Lover Boys*)

På gulvet i gallerirommet ligger det tusenvis av små drops, pent pakket inn i sølvfarget cellofanpapir. Dropsene er samlet i en haug, som støtter seg opp etter galleriveggen. Verket er ikke avskjermet fra publikum med verken tau eller bånd, så man kan gå tett inn på det. Noen krøllete tomme dropspapir ligger henslengt rundt haugen og vitner om at noen har spist et drops eller to.



Fig. 1, 2: "Untitled" (*Lover Boys*), 1991, installert på Hamburger Bahnhof, 2006.

Ingen museumsvakter griper inn hvis man tar et sukkertøy fra haugen, for det er tillatt å forsyne seg. Det gulhvite dropset som skjuler seg under cellofanen smaker søtt, med en ettersmak av ananas. På veggen er det montert en liten papplate med verkets tittel:

"Untitled" (*Lover Boys*), 1991
Bonbons einzeln in silberem Zellophanpapier, endloser Vorrat
Candies, individually wrapped in silver cellophane, endless supply
Idealgewicht: 161 kg / Ideal weight 355 lbs
Sammlung Goetz, München¹

Tittelplaten gjør det klart at publikum trygt kan forsyne seg av verket uten å være en trussel mot dets eksistens, fordi det er "endless supply" av drops. Verket har på den måten ingen fast materialitet, men er i stadig forandring, som også ordet *idealvekt* markerer. Det er med andre ord ikke noe unikt ved dropsene i "Untitled" (*Lover*

¹ Tittlene på kunstverkene til Felix Gonzalez-Torres skal ifølge Felix Gonzalez-Torres Foundation aldri kursiveres, etter kunstnerens eget ønske. Men av hensyn til leseligheten i oppgaven har jeg allikevel valgt å kursivere titlene. Det er også et annet verk av Gonzalez-Torres som bærer navnet "Untitled" (*Lover Boys*), verket jeg omtaler her er katalogisert som nr. 116, (ARG # GF 1991-9) i Dietmar Elger: *Felix Gonzalez-Torres: Catalogue Raisonné*, (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997), s. 68.

Boys), de kan reproduseres i det uendelige. Dropsene har ingen spesifikk signatur – det tradisjonelle beviset for et verks autentisitet – men dets unikheter er derimot sikret gjennom eierskap. Verkets eier, Sammlung Goetz, er i besittelse av det eneste konstante elementet i ”*Untitled*” (*Lover Boys*): et signert autentisitets- og eierskapssertifikat som aldri stilles ut. Dropshaugen i gallerirommet er på den måten ikke *hele* kunstverket, for de tekstuelle elementene – tittelplaten og eierskapssertifikatet – hører også med.

”*Untitled*” (*Lover Boys*) er laget av den kubansk-amerikanske kunstneren Felix Gonzalez-Torres (1957-1996), og var senest utstilt på en stor retrospektiv utstilling av hans kunst på Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart i Berlin høsten 2006.² Verket utgjorde én av fire utstilte dropsinstallasjoner – i alt laget Gonzalez-Torres tyve slike verk i sukkertøy mellom 1990 og 1993.³



Fig. 3: Felix Gonzalez-Torres: ”*Untitled*”, 1991.



Fig. 4: Felix Gonzalez-Torres: ”*Untitled*” (*For Stockholm*), 1992, utsnitt.

I løpet av sin korte karriere arbeidet Gonzalez-Torres i mange forskjellige medier, både fotografi, performance og installasjoner. Et gjennomgående trekk i installasjonene er hans bruk av masseproduserte hverdagslige materialer: batteridrevne veggur i plastikk, kjeder av lyspærer, speil, perlegardiner, stabler av plakater og altså drops. Skjøre og flyktige materialer som har begrenset levetid, men som kan erstattes eller gjenskapes når batteriene går ut, lyspærene slukkes,

² Neue Gesellschaft für Bildende Kunst og Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin: ”Felix Gonzalez-Torres”, 1. oktober 2006 – 9. januar 2007.

³ Ikke alle tyve verk består av drops, andre materialer Gonzalez-Torres benyttet i sine sukkertøyverk var ”fortune cookies”, Baci-sjokolader, tyggegummi og kjærlighet på pinner.

betrakterne tar med seg plakatene og dropsene spises opp. Det er spesielt plakatstablene og dropsverkene som tillater publikum å *forsyne seg* av kunstverket, som for alvor har blitt Gonzalez-Torres' kjennemerke – hans kunstneriske signatur.

På alles lepper

Gonzalez-Torres døde på høyden av sin karriere av aids-relaterte årsaker 9. januar 1996 i Miami. Men til tross for sin død er han i aller høyeste grad et aktuelt navn på dagens samtidskunstscene. I tillegg til å være representert både i flere av de viktigste kunstsamlingene og kunstmuseene verden over,⁴ har det blitt arrangert en lang rekke separatutstillinger av Gonzalez-Torres' kunstnerskap i årene etter hans død. Bare i Europa alene har det vært utstillinger i Hannover, St. Gallen, Wien, (vandreutstilling 1997-1998), Dublin (1999), London (2000), Dijon (2001), Berlin (2006) og senest ved den 52. Venezia-biennalen i 2007.⁵ Her representerte Gonzalez-Torres USA med utstillingen "America", kuratert av Nancy Spector. Dette er andre gang i historien at en avdød kunstner representerer USA på denne innflytelsesrike samtidskunstbiennalen – dette har kun tidligere skjedd med den posthume hedersutstillingen av Robert Smithsons (1938-1973) kunst i 1982. Utstillingen i Venezia gir med andre ord en god pekepinn på hvordan hans kunst lever videre og stadig når et større publikum.

Samtidig med at publikum for alvor har begynt å få smaken for Gonzalez-Torres, har litteraturen om ham også fått en lang rekke tilskudd i de senere årene. I det hele tatt er det skrevet mye om Gonzalez-Torres' kunstpraksis i både tidsskrifter, bøker og kataloger når vi tar i betraktning hans relativt korte karriere på den internasjonale kunstscenen på 1990-tallet. Store deler av denne litteraturen blir diskutert nærmere i oppgaven, men det er spesielt tre utgivelser som står sentralt i resepsjonen av hans kunstpraksis: Den første er Nancy Sectors monografi *Felix Gonzalez-Torres*, utgitt som en utvidet katalog til den store retrospektive utstillingen hun kuraterte av Gonzalez-Torres' kunst på Solomon R. Guggenheim Museum i New York i 1995. Sectors bok er fortsatt den eneste monografien om Gonzalez-Torres, og

⁴ I Norge er Felix Gonzalez-Torres representert med fire verk i samlingen til Astrup Fearnley Museet i Oslo. Dette er de to dropsbaserte verkene "Untitled" (*Blue Placebo*), 1991, og "Untitled" (*Throat*), 1991, plakatstabelen "Untitled" (*NRA*), 1991, og lyspærekjeden "Untitled" (*Ischia*), 1993.

⁵ For en løpende oppdatert utstillingsoversikt over Felix Gonzalez-Torres, se Andrea Rosen Gallerys CV over Gonzalez-Torres: www.andrearosengallery.com/files/adf4080b.pdf [13.9.2007].

den ble derfor utgitt på nytt til utstillingen på Venezia-biennalen i 2007.⁶ Den andre utgivelsen er et tobindsverk bestående av essaysamlingen *Felix Gonzalez-Torres: Text* og *Felix Gonzalez-Torres: Catalogue Raisonné*, redigert av Dietmar Elger i 1997.⁷ Tobindsverket ble utgitt i forbindelse med en posthum vandreutstilling av Gonzalez-Torres' kunst i Europa i 1997-1998, og er det mest sentrale referanseverket om kunstneren. Den tredje og nyeste utgivelsen er den store antologien *Felix Gonzalez-Torres* redigert av Julie Ault i 2006.⁸ Denne over 400-siders boken inkluderer både gamle artikler, intervjuer og dokumenter som belyser Gonzalez-Torres' kunstnerskap, i tillegg til å inneholde flere nyskrevne grundige essays av forskjellige kunsthistorikere og kuratorer. Disse tre utgivelsene har alle vært med på å kanonisere Gonzalez-Torres som én av de viktigste amerikanske kunstnerne i siste del av det 20. århundre.

Dødens høye pris

Det er verd å stoppe litt opp ved Gonzalez-Torres' posthume suksess, for en rekke interessante spørsmål melder seg når en kunstners navn og verk lever så sterkt videre etter hans død. Den posthume berømmelsen er et velkjent narrativ i kunsthistorien, et narrativ som er tett knyttet til en mytisk forståelse av *kunstnergeniet*. Vincent van Gogh er innebegrepet av fortellingen om den posthume kunstnersuksess: Det forrykte geni ble oversett i sin egen levetid, men fikk "revansje" i form av en enorm berømmelse posthumt. Kunstnerens tidlige eller tragiske død er ofte et sentralt element i slike historier som gjerne er spekket med rykter, spekulasjoner og dramatik. Slike fortellinger, som vi kan finne i ulike varianter blant annet i resepsjonen av kunstnere som Francesca Woodman og Ana Mendieta, har vært med på å gi kunstnerne en posthum kultstatus. En kultstatus som har resultert i en tidvis overdrevet interesse for kunstnerens *person*, med den følge at verkene er blitt fortolket deretter – ut fra et biografisk og psykologisk perspektiv.

En tidlig død på høyden av karrieren har historisk sett ikke bare virket positivt for berømmelsen, men også for kunstverkenes markedsverdi, som kunsthistorikeren David Deitcher skriver i artikkelen "Death and the Marketplace":

⁶ Nancy Spector: *Felix Gonzalez-Torres*, (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, [1995], 2007).

⁷ Dietmar Elger (red.): *Felix Gonzalez-Torres: Text* og *Felix Gonzalez-Torres: Catalogue Raisonné*, (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997).

⁸ Julie Ault (red.): *Felix Gonzalez-Torres*, (New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006).

In today's marked culture, death is prized, like genius. In fact, the two can be closely related, the operable rule being: the sooner the better. As artists die young, they are positioned strategically within a narrative trajectory that can lead to the construction of mythic, and highly marketable genius.⁹

Kunstneres tidlige død er med andre ord godt for ”brandingen” av kunstnernavnet. Ser man på Gonzalez-Torres' posthume suksess i lys av dette, er det ikke vanskelig å innse at de relativt få arbeidene han etterlot seg, har gjort etterspørselen etter hans verk stor, og det har fått verdien på hans *oeuvre* til å skyte i været. Men hvilken betydning har denne økonomiske suksessen hatt for forståelsen av kunstnersubjektet? Har det vært medvirkende til å konstruere et kunstnergeni, slik Deitcher påpeker ofte er tilfelle? Hvordan fremstilles selve *kunstneren* Gonzalez-Torres i den etter hvert så omfattende litteraturen om ham?

“Kunstnerens død”

Hvis vi tar et overordnet blikk på behandlingen av kunstnerautoriteten i resepsjonen av Gonzalez-Torres, er det hovedsaklig to tilsynelatende motsetningsfulle forestillinger som er fremtredende. På den ene siden fremstilles Gonzalez-Torres som en eksemplarisk ”postmoderne kunstner”. Postmodernismen i kunsthistorien – som vil bli grundig diskutert i oppgavens første kapittel – kobles ofte til en kritikk og dekonstruksjon av kunstnerens tradisjonelle rolle som et skapende, ekspressivt og unikt subjekt. Og Gonzalez-Torres omtales i denne litteraturen som en autoritetskritiker som problematiserer vår forståelse av hva kunstnerens rolle er. Spesielt er det betrakterens sentrale betydning i møte med verk som ”*Untitled*” (*Lover Boys*) som har blitt fremhevet som et eksempel på hvordan Gonzalez-Torres har (for)delt ansvaret og autoriteten over kunstproduksjonen med sitt publikum: kunstverkene peker ikke tilbake på et opphøyd og unikt kunstnersubjekt – her er betrakterne samarbeidspartnere. Denne forskyvningen fra en *kunstnersentrert* til en *betrakterorientert* kunstpraksis har gjort at Gonzalez-Torres har blitt trukket frem som et paradigmatisk eksempel på det den postmodernistiske kunstteorien har kalt ”kunstnerens død”.

Men til tross for – eller kanskje nettopp på grunn av – denne problematiseringen av kunstnerautoriteten, har selve *personen* Gonzalez-Torres blitt sentral i resepsjonen av kunsten. For gang på gang i fortolkningene av hans verk

⁹ David Deitcher: ”Death and the Marketplace” i *Frieze* 29, (July/August 1996), s. 43. Sitert i Russell Ferguson: ”Authority Figure” i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), 2006, s. 81.

vendes det tilbake til kunstnerens biografi, identitet og subjekt for å forklare kunstverkenes tematikk, politikk og intensjoner. Dette har også å gjøre med de mange subtile og forsiktede selvbiografiske hentydningene som kan leses ut av Gonzalez-Torres' kunstnerskap. Forholdet mellom Gonzalez-Torres' liv og verk er komplekst, noe også Julie Ault tematiserer i introduksjonen til antologien *Felix Gonzalez-Torres* (2006). Allerede i bokens første setning forteller Ault at hun var tett knyttet til Gonzalez-Torres, både som samarbeidspartner i kunstnergruppen Group Material og som nær venn, og hun påpeker det redaksjonelle dilemmaet som er knyttet til dette:

Is privately obtained knowledge best kept private or can it justifiably be communal? [...] Or would it fix meanings – which the artist himself was unwilling to do – at the expense of viewers' processes? Is there a responsibility to pass on this knowledge? Or will memories fade and firsthand information along with them?¹⁰

Ault vet at dette er et sleipt terreng å bevege seg i, og hun har derfor valgt å la denne usikkerheten om biografis rolle i fortolkningen være en tematisk tråd i boken.

Da jeg i januar 2007 intervjuet Julie Ault om bokutgivelsen, spurte hun meg nysgjerrig om hvilket bilde jeg fikk av Gonzalez-Torres ved å lese boken hennes: Hvordan fremsto Gonzalez-Torres her for en som aldri hadde møtt ham? Jeg svarte at hennes bok, i likhet med nærmest all litteratur om Gonzalez-Torres jeg har kjennskap til, gir et forholdsvis entydig bilde av ham som en svært snill og god person som laget eksepsjonelt gode verk. Men jo mer jeg har tenkt over dette spørsmålet i ettertid, desto mer har det slått meg hvordan mitt svar til Ault var en mild underdrivelse.

Hagiografi

”I am not the voice of authority, I make mistakes, I might be wrong”¹¹ uttalte Gonzalez-Torres i et ofte sitert intervju. Men ser man på resepsjonen av hans kunst (og liv) er det vanskelig å finne fortellinger om feilgrep. Snarere tvert i mot. Kuratoren Russell Ferguson har påpekt at dette kan henge sammen med Gonzalez-Torres' tidlige død, fordi den dominerende beskrivelsen av hans korte og briljante karriere overser de faktiske feiltakene som måtte ligge der.¹² Men det er ikke bare i forhold til hans kunstpraksis han fremstilles som ufeilbarlig, også hans gode *personlighet* er fremtredende i litteraturen om ham. Et godt eksempel finner vi i Gonzalez-Torres' gallerist Andrea Rosens innflytelsesrike artikkel ”’Untitled’ (The

¹⁰ Julie Ault: ”Preface” i Ault (red.): *op.cit.*, s. ix.

¹¹ Tim Rollins: ”Interview by Tim Rollins” i *Felix Gonzalez-Torres*, William S. Bartman (red.), (New York: A.R.T. Press, 1993), s. 28.

¹² Ferguson: *op.cit.* s. 81.

Neverending Portrait)”, trykket i artikkelsamlingen som fulgte utgivelsen av en *catalogue raisonné* over hans kunstnerskap i 1997:

[B]etween his work and death, Felix made sure that his life and his work were vehicles and formats for an exemplary existence. This meant a generosity that was incomparable, a commitment to knowledge, an absolute appreciation for new experiences, a belief in travel as a vehicle for transforming perspectives, cultured impeccable taste in flowers and furniture and food, the ability to learn from others’ talents and pleasures, the choice to be joyful, the ability to transform the most dire of situations and topics into humorous ones, total recognition for the rarity and preciousness of love, a fierce awareness of the true impact of democracy.¹³

Rosen beskriver Gonzalez-Torres som en helgen. En slik overdreven idealisering av både Gonzalez-Torres’ liv og verk finner vi også i mange andre tekster om ham: Kurator Nancy Spector har vektlagt at han arbeidet for og håpet på en bedre verden hvor kunnskap, toleranse, nytelse og godhet skulle transcendere verdens fordommer og likegyldighet,¹⁴ og kunstteoretikeren og kuratoren Nicolas Bourriaud har beskrevet Gonzalez-Torres’ kunst som ”eksemplarisk” og ”heltemodig”.¹⁵

Kunsthistorie og hagiografi – nedtegninger av helgeners liv og virke – har alltid vært tett knyttet til hverandre. Ser vi på den ”første” kunsthistorikeren Giorgio Vasaris verk *Le Vite delle più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* fra 1550 og 1568, har den klare paralleller til hagiografiens idealiserte og panegyriske stil. *Mannen* bak kunstverket stod sentralt hos Vasari, og opp gjennom kunsthistorien har kunstnerpersonligheten i ulike versjoner blitt opphøyd, kanskje mest fremtredende i den tyske idealismes genitankegang. De hagiografiske fremstillingene av Gonzalez-Torres skriver seg med andre ord inn i en lang tradisjon, men er ikke dette en tradisjon som står i direkte opposisjon til den postmodernistiske kritikken av *kunstnergeniet*?

Problemstilling og disposisjon

Det er denne paradoksale dobbeltbevegelsen i resepsjonen av Gonzalez-Torres’ kunstnerskap mellom den postmodernistiske autoritetskritikk på den ene siden og den idealiserte hagiografien på den andre, som motiverer denne oppgavens hovedproblemstilling: *Hva er kunstnerens funksjon etter kunstnerens død?*

¹³ Andrea Rosen: ”’Untitled’ (The Neverending Portrait)” i *Felix Gonzalez-Torres: Text*, (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997), s. 44.

¹⁴ “Gonzalez-Torres dreamt that one day the cultural mirror would indeed reflect a better world, a place in which knowledge, tolerance, pleasure, and kindness would transcend all forms of prejudice and indifference”. Nancy Spector: ”Felix Gonzalez-Torres: What Time is it in Heaven?” i *Propositions*, Jean-Marc Prévost (red.), (Haute-Vienne: Musée Départemental de Rochechouart, 1996), s. 86.

¹⁵ Nicolas Bourriaud: *Relasjonell estetikk*, [*Esthétique relationnelle*, 1998] overs. av Boel Christensen-Scheel, (Oslo: Pax Forlag, 2007), s. 77.

Spørsmålet innkretser to overlappende problemfelt – et kunstteoretisk og et kunsthistorisk – som begge knytter seg opp til forståelsen av kunstnerautoriteten til Gonzalez-Torres: (1) Hvordan har den postmodernistiske forestillingen om ”kunstnerens død” blitt forstått og gjort seg gjeldende innenfor kunstteorien? (2) Hvilken rolle og autoritet har kunstneren etter kunstnerens *faktiske* død?

Opgaven er inndelt i fem kapitler som fra ulike perspektiver belyser spørsmålet om kunstnerautoriteten i kunst og teori med utgangspunkt i Felix Gonzalez-Torres’ ”*Untitled*” (*Lover Boys*). I oppgavens to første kapitler står den teoretiske problemstillingen i sentrum: I kapittel 1 diskuterer jeg med utgangspunkt i betrakterens rolle i ”*Untitled*” (*Lover Boys*), hvordan ”kunstnerens død” har blitt forstått og anvendt i amerikansk postmodernistisk kunstteori. Med fokus på et knippe teoretikere knyttet til det innflytelsesrike amerikanske tidsskriftet *October*, undersøker jeg her motivasjonen og inspirasjonen bak den postmodernistiske kritikken av kunstneren. Jeg berører derfor teoretikere assosiert med fransk poststrukturalistisk teori, heriblant Roland Barthes og hans berømte tekst ”Forfatterens død” fra 1967, for å undersøke hvordan vi skal forstå forestillingene om ”kunstnerens død” og ”betrakterens fødsel” i forhold til et verk som ”*Untitled*” (*Lover Boys*).

Opgavens andre kapittel gir et sosialhistorisk bakteppe til både ”*Untitled*” (*Lover Boys*) og den postmodernistiske diskusjonen av kunstnerautoriteten. Her vil installasjonen *AIDS Timeline* av kunstnergruppen Group Material, som Gonzalez-Torres var med i, være et utgangspunkt for å belyse aids-epidemien og det politiserte kulturfeltet i USA mot slutten av 1980- og begynnelsen av 1990-tallet. *AIDS Timeline* var installert på Whitney-biennalen i New York i 1991, hvor også ”*Untitled*” (*Lover Boys*) var utstilt for første gang. Den sosiopolitiske konteksten utfordret den postmodernistiske kunstteorien, og med utgangspunkt i teoretikerne Craig Owens og Douglas Crimps revaluering av sine postmodernistiske teorier, diskuterer jeg her kunstnersubjektets rolle i forhold til aids-aktivismen.

I oppgavens tre siste kapitler zoomer jeg nærmere inn på Gonzalez-Torres’ kunstnerautoritet i forhold til ”*Untitled*” (*Lover Boys*). I kapittel 3 vender jeg meg mot deltageraspektet ved ”*Untitled*” (*Lover Boys*) i en kritisk diskusjon av den dominerende forestillingen om Gonzalez-Torres’ demokratiske kunstpraksis. Med utgangspunkt i Nicolas Bourriauds lesning av Gonzalez-Torres i *Relasjonell estetikk* (1998), undersøker jeg her kunstnerens funksjon i betrakterorienterte kunstpraksiser.

Kapittel 4 kretser rundt spørsmålet om hvordan kunstnerautoriteten innskriveres og forskyves etter kunstnerens *faktiske* død. Elleve år etter Gonzalez-Torres' død lever hans kunstpraksis videre, men hvem har autoriteten over den? Her står arkivet og arkivarens rolle sentralt, og jeg undersøker hvordan forvaltningen av den posthume kunstnerautoriteten kan prege vår fortolkning og forståelse av et kunstnerskap.

Oppgavens femte og siste kapittel tar utgangspunkt i "*Untitled*" (*Lover Boys*), og her diskuterer jeg hva som preger og former våre fortolkningspraksiser. Det er spesielt spørsmålet om hvordan vi forholder oss til biografisk kunnskap i tolkningen av kunst som står sentralt her. Skal vi se bort fra kunstnerens biografi selv når den skrives inn i kunstverkene? Og hvordan virker biografisk bakgrunnskunnskap på måten vi ser et kunstverk på? Oppgaven avrundes slik med fokus på kunstneren og personen Gonzalez-Torres, men det er ikke et monolittisk kunstnersubjekt som trer frem her, men snarere biter og fragmenter, som i et uendelig puslespill.

Kapittel 1: Kunstnerens død

Kunstnerautoriteten i overgangen mellom modernisme og postmodernisme

Mens jeg stod ved siden av Felix Gonzalez-Torres' *"Untitled" (Lover Boys)* på kunsthallen Hamburger Bahnhof i Berlin krøp det en liten jente rundt på gulvet. Med et stort smil om munnen gravde hun begge hendene ned i dropshaugen og forsynte seg. For jenten var det nok ikke av betydning at dropsene på gulvet utgjorde et *kunstverk*, men derimot at det var noe hun helt fritt kunne leke med og spise av. Hennes måte å angripe verket på, som var en litt annen enn min egen, tydeliggjorde hvordan *"Untitled" (Lover Boys)* kan sette alle sansene i spill – man kan smake, lukte, se og høre.



Fig. 5: *"Untitled" (Lover Boys)*, 1991.

Verket gir ikke den optiske sansen en spesiell prioritet, og det interaktive aspektet kan virke overskridende innenfor museets hvite vegger. For det er blikket på, og distansen til, kunsten som tradisjonelt har vært den performative aktiviteten i kunstmuseet, og som Griselda Pollock har påpekt, har dette skapt en forestilling om betrakteren som et ahistorisk "rent øye".¹⁶ I møte med *"Untitled" (Lover Boys)* er det legemsløse øyet avløst av en høyst tilstedeværende kropp, for ikke bare virker verket *i* kroppen på publikum, men publikum kan også forandre kunstverkets kropp ved å forsyne seg av

¹⁶ Griselda Pollock: "Beholding Art History: Vision, Place, Power" i *Vision and Textuality*, Stephen Melville (red.), (Durham & London: Duke University Press, 1995), s. 43. Sitert i Malene Vest Hansen: "La Visite Guidée. En guidet tur. Noter om representasjon af Selv og subjektivitet hos Sophie Calle" i *Periskop*, Nr. 7, 1999, s. 109.

det. Det er derfor noe misvisende å bruke begreper som ”betrakter” og ”publikum” i denne sammenhengen, ettersom termene antyder en avgrenset distanse mellom den seende og det som blir sett.

I de senere årene har man i større grad snakket om betrakteren som *deltager* i møte med verk som ”*Untitled*” (*Lover Boys*).¹⁷ Skiftet i begrepsbruken avspeiler den tiltagende aktiviseringen av betrakteren vi har sett i kunsten siden 1960-tallet, og viser til ett vesentlig element i overgangen fra modernisme til postmodernisme:

problematismen av kunstneren som det skapende subjekt, og betrakteren som den passive mottaker. I den postmodernistiske kunsten er det derimot ikke alltid lett å trekke grensen mellom kunstverket og betrakterdeltageren, og i forhold til ”*Untitled*” (*Lover Boys*) blir dette tydelig gjennom det faktum at man kan *spise kunstverket*. Her destabiliseres og omkalfatres de tradisjonelle relasjonene mellom kunstner, kunstverk og betrakter på en så radikal måte at det kan virke som om rollene er byttet om: For når kunstverket her har blitt en del av min kropp, er jeg så blitt en del av kunstverket? Og når jeg er med på å forme verket, er jeg ikke like mye en *medskaper* av verket som bare en betrakterdeltager? Men hvis jeg dermed kan gå inn i rollen som både kunstner, kunstverk og betrakter, hvor har så selve *skaperen* av verket blitt av?

Spørsmålet om kunstnerautoritet står sentralt i resepsjonen av Gonzalez-Torres’ kunst. Et eksempel på dette finner vi hos kunsthistorikeren David Deitcher, som i likhet med en rekke andre, har benyttet seg av den postmodernistiske kritikk av Kunstneren for å belyse denne problemstillingen i forhold til verk som ”*Untitled*” (*Lover Boys*). I artikkelen ”Contradictions and Containment” fremstiller Deitcher Gonzalez-Torres som en paradigmatisk postmoderne kunstner som problematiserer kunstnerautoriteten på en eksemplarisk måte:

No other artists of Gonzalez-Torres’ generation devised a more inventive and poetic means of addressing *the death of the author*, and of integrating it and the concomitant, and fundamentally emancipatory idea of *the birth of the reader* into the structure of their work.¹⁸

Deitcher låner formuleringene ”forfatterens død” og ”leserens fødsel” fra Roland Barthes’ berømte essay ”Forfatterens død” (1967), for å få frem autoritetsforskyvningen i Gonzalez-Torres’ verk fra kunstner til betrakterdeltager.¹⁹

¹⁷ Begrepet ”betrakteren som deltager” er hentet fra utstillingen ”Passasjer. Betrakteren som deltager” kuratert av Øystein Ustvedt på Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, 19. januar - 21. april 2002.

¹⁸ David Deitcher: ”Contradictions and Containment” i *Felix Gonzalez-Torres: Text*, (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997), s. 106, (original kursivering).

¹⁹ Deitcher er ikke alene om å diskutere Barthes’ forestilling om ”forfatterens død” i Gonzalez-Torres’ kunstpraksis, dette diskuteres også i blant annet Nancy Spector: *Felix Gonzalez-Torres*, 2007, s. 10-11;

Barthes' metaforiske avlivning av forfatteren var, som vi skal komme nærmere tilbake til, en kritikk av en hermeneutisk tradisjon der forfatteren ble forstått som verkets Far, et erke-signifikat som all fortolkning kunne ledes tilbake til. For ifølge Barthes lå ikke et litterært verks mening på lur *bakom* teksten, som en dechiffrerbar sannhet gjemt mellom linjene av Forfatteren. I stedet for å se *gjennom* teksten etter en bakenforliggende mening, argumenterte Barthes for den uendelige meningsproduksjonen som skjer i *møtet med* teksten – en meningsproduksjon forfatteren ikke har kontroll over i det øyeblikket teksten står alene på papiret. Det er derfor hos *leseren* meningsdannelsen skjer, eller som hans avsluttende setning i teksten lyder: ”for at give skriften dens fremtid tilbake må myten omstyrtes: Læserens fødsel skal betales med forfatterens død”.²⁰

Mens ”forfatterens død” for Barthes markerte en ny fortolkningspraksis, tett knyttet sammen med hans komplekse forståelse av tekst og skrift, er det mer uklart hvordan vi skal forstå denne barthesianske tesen i forhold til Gonzalez-Torres' kunst. I Deitchers beskrivelse markerer nemlig ”leserens fødsel” ikke bare en ny frihet i fortolkningen av verket, men også en strukturell frihet ved at ”leseren” kan forandre og prege verkets form. Av denne kreative radikaliserings av Barthes' tese følger også en annen forståelse av ”kunstnerens død”, der kunstneren ikke bare har gitt fra seg kontrollen over fortolkningen av verket, men også over verkets utforming. Det er med andre ord snakk om en kunstnerisk selvutslettelse i en langt større grad enn det Barthes' essay impliserer. For bedre å kunne forstå denne radikaliserings av det selvutslettende kunstnersubjekt – og de problemstillingene som dukker opp i og ved dette, både for kunstnere og kritikere – blir det nødvendig å ta et skritt tilbake for å se hvordan spørsmålet om kunstnerautoritet har blitt behandlet i den postmodernistiske amerikanske kunstteori. Ved først å gi en grov skisse over hvordan postmodernisme har blitt forstått i kunsthistorien, og hvordan den forholder seg til fransk poststrukturalistisk tenkning med Roland Barthes og Michel Foucault i spissen, vil jeg

Rainer Fuchs: ”The Authorized Viewer” i *Felix Gonzalez-Torres: Text*, Dietmar Elgar (red.), 1997, s. 89-93; Anne Jennifer Cushwa: *Untitled (A Dissertation for Felix Gonzalez-Torres)*, 2005, s. 75ff, 145ff; Miwon Kwon: ”The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal, a Change to Share, a Fragile Truce” i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), (New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006), s. 309. Julie Ault har også inkludert Barthes' ”The Death of the Author” i sin helhet i antologien *Felix Gonzalez-Torres*, (s. 116-120), og dette gir en pekepinn på hvor sentralt essayet til Barthes står i resepsjonen av Gonzalez-Torres' kunstnerskap.

²⁰ Roland Barthes: ”Forfatterens død”, [”La mort de l'auteur”, 1967] i *Forfatterens død og andre essays*, overs. av Carsten Meiner, (København: Gyldendals, 2004), s. 183.

vende tilbake til ”Untitled” (*Lover Boys*) med blick for problemstillingene vi møter når det gjelder kunstneren etter ”kunstnerens død”.

Science fiction: de mange postmodernismer

Leo Steinberg introduserte termen ”postmodernisme” i kunstdiskusjonen i foredraget ”Other Criteria”, holdt på Museum of Modern Art i New York i 1968. For Steinberg markerte ”det postmoderne” behovet for nye kriterier som kunne beskrive forandringene i samtidskunsten. Det var Robert Rauschenbergs såkalte *combines* som markerte denne overgangen han beskrev som ”the most radical shift in the subject matter of art, the shift from nature to culture”.²¹ I Rauschenbergs *combines* orienterte ikke billedflaten seg på en ”naturlig” måte mot betrakteren, slik det ifølge Steinberg var tilfelle i modernistisk kunst. Hos Rauschenberg var billedflaten snarere blitt et samlingssted for et stort og forskjelligartet materiale satt sammen på en helt ny måte.



Fig. 6: Robert Rauschenberg: *Monogram*, 1955-59.

Steinbergs observasjon av overgangen fra ”natur” til ”kultur” peker frem mot ett av de mest sentrale elementene ved den tenkning som i de kommende tiår ble assosiert med poststrukturalisme og postmodernisme, der teoretikere tilbakeførte en rekke naturlige forestillinger til kulturen, og avkledde dem som de kulturelle konstruksjonene de nå en gang var. *Science fiction* ble et nøkkelord for både motstandere og forsvarere av postmodernistisk tenkning: Mens mange kritikere mente at postmodernistisk teori brøt med vitenskapelige normer og derfor måtte regnes som ren fiksjon, var ett av de sentrale postmodernistiske argumentene at all vitenskap i bunn og grunn er fiksjon – altså menneskeskapte ”sannheter”.

²¹ Leo Steinberg: ”Other Criteria”, 1968, sitert i Douglas Crimp: *On the Museum’s Ruins*, (Cambridge, Mass. & London: MIT Press, [1993], 2000), s. 47.

Det var innenfor arkitekturteorien diskusjonen om postmodernisme først ble reist, og det var herfra mange politiske tenkere og filosofer hentet inspirasjon til utarbeidelsen av større narrativ om overgangen fra modernisme til postmodernisme i den vestlige kultur.²² Allerede tidlig på 1980-tallet ble det for mange tydelig at man ikke kunne snakke om én, men flere postmodernismer, for begrepet spredde seg som ild i tørt gress og ble brukt på et uttall forskjellige måter. Sterkt forenklet kan vi si at reaksjonene på "the postmodern condition" delte seg i to fløyer: de som så utviklingen som en forfallshistorie, og de som mente postmodernismen åpnet opp for nye kritiske praksiser. Blant forfallshistorikerne finnes også en rekke forskjelligartede stemmer. Flere marxistiske tenkere har fremhevet at utviklingen i det postmoderne har vært som en lang bevegelse inn i en trakt, der mulighetene for kritisk tenkning i det senkapitalistiske samfunn gradvis har blitt mindre (Fredric Jameson og Perry Anderson). På den andre siden har konservative tenkere hevdet at postmodernismen representerer en nivellering av den modernistiske høykultur og borgerlige verdier (Hilton Kramer og Roger Kimball).²³ Blant dem som har analysert postmodernismen i mer positive termer som en åpning mot nye kulturelle praksiser, finner man blant annet kunstfilosofen Arthur Danto som lokaliserer overgangen fra modernisme til postmodernisme i Andy Warhols verk *Brillo Box* (1964). Warhols verk markerte for Danto at det modernistiske kunstbegrepet var "internally exhausted",²⁴ og det viste at kunst nå kunne se ut som hva som helst. Dette åpnet opp for en ny kunstfilosofisk forståelse av fenomenet kunst, og markerte overgangen til det han kalte en posthistorisk tid der *alt er lov*.²⁵ Andre "postmodernister" var kritisk til dette bilde av en posthistorisk pluralistisk og relativistisk tidsalder. Teoretikerne tilknyttet det

²² Robert Venturi, Denise Scott Brown og Steven Izenours *Learning from Las Vegas* (Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, 1972) og Charles Jencks' *The Language of Post-Modern Architecture* (New York: Rizzoli, 1977) er sentrale verk i den tidlige diskusjonen av postmodernisme innen arkitekturteori. Reinhold Martin har i sin nylesning av postmodernistisk arkitekturhistorie undersøkt hvordan politiske filosofer og teoretikere som David Harvey, Jean-Francois Lyotard, Andreas Huyssen og spesielt Fredric Jamesons har (mis)brukt postmodernistisk arkitekturteori som utgangspunkt for deres teoretiseringer om det postmoderne. Se Reinhold Martin: "Architecture's Image Problem: Have We Ever Been Postmodern?" i *Grey Room 22*, (Winter 2006), s. 6-29.

²³ Se for eksempel Fredric Jameson: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, (Durham: Duke University Press, 1991), og Perry Anderson: *The Origins of Postmodernity* (New York: Verso, 1998). Hilton Kramer, tidligere kunstkritiker i *The New York Times*, startet i 1982 tidsskriftet *The New Criterion*, som han redigerer sammen med Roger Kimball. Kramer har vært en av de sterkeste kritikerne av postmodernistisk kunst og teori, og tidsskriftet har vært et sentralt talerør for amerikanske konservative borgerlige verdier.

²⁴ Arthur Danto, "The End of Art", [1984] i *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, (New York: Columbia University Press, 2005), s. 84.

²⁵ Se også Arthur Danto, *After the End of Art*, (New Jersey: Princeton University Press, 1997).

amerikanske tidsskriftet *October* utviklet en annen forståelse av postmodernisme, som ikke i samme grad som Danto forsto dette som et endegyldig brudd med fortiden.²⁶ Kunsthistorikere som Rosalind Krauss, Annette Michelson, Craig Owens, Joan Copjec og Douglas Crimp vendte seg mot den franske poststrukturalistiske tenkningen og utviklet en *poststrukturalistisk postmodernisme*, som har vært sentral for de senere tiårs kunstteori. Det er denne formen for postmodernisme – som vi kan kalle ”*Octobers* postmodernisme” – jeg her vil konsentrere meg om, og da særlig deres forståelse og kritikk av kunstnerautoriteten i det postmoderne.



Fig. 7: Lynda Benglis: Dobbeltside i *Artforum*, november 1974.

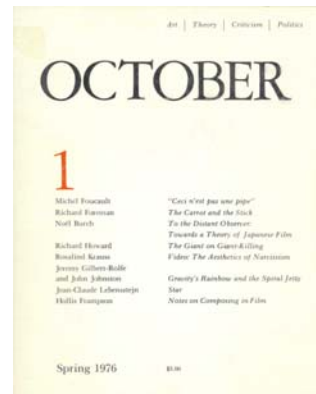


Fig. 8: *October*, Nr. 1, 1976.

***October*revolusjonen**

October ble grunnlagt i 1976 av Rosalind Krauss, Annette Michelson, Lucio Pozzi og Jeremy Gilbert-Rolfe.²⁷ Året før hadde Krauss og Michelson trukket seg fra sine stillinger som medredaktører i tidsskriftet *Artforum*, etter en uoverensstemmelse om en reklame i bladet av og for kunstneren Lynda Benglis, der hun var avbildet naken, innsmurt i olje, mens hun holdt en stor dildo ut fra skrittet.²⁸ Den hvite, sobre forsiden

²⁶ For en diskusjon av forskjellen på Arthur Dantos og Rosalind Krauss' forestilling om bruddet mellom modernisme og postmodernisme, se kapitlet "Postmodernisms" i James Elkins: *Master Narratives and Their Discontents*, (New York & London: Routledge, 2005), s. 83-99.

²⁷ Lucio Pozzi trakk seg fra redaksjonen allerede før første nummer nådde å utkomme, mens Jeremy Gilbert-Rolfe sluttet som redaktør etter tidsskriftets tre første utgivelser. I ettertid har de begge blitt skrevet helt ut av *Octobers* historie. Se Mathias Danbolt: "Front-room/Back-room – An Interview with Douglas Crimp" i *Trikster – Nordic Queer Journal*, [www.trikster.net], (utkommer i 2007/2008).

²⁸ Lynda Benglis' reklameoppslag ble publisert i *Artforum*, vol. 13, no. 3, November 1974, s. 5-6. I neste nummer av *Artforum* skrev 5 av de 6 medredaktørene i tidsskriftet – heriblant Rosalind Krauss og Annette Michelson – et åpent brev til sjefsredaktøren John Coplans hvor de protesterte mot inkluderingen av Benglis' egenbetalte "centerfold" på bakgrunn at den var vulgær, anti-feministisk og kompromitterende for tidsskriftets kredibilitet, ettersom den blandet kunstprosjekt, reklame og selvpromovering. (Se Lawrence Alloway, Max Kozloff, Rosalind Krauss, Joseph Masheck og Annette Michelson: "To the Editor" i *Artforum*, vol. 13, no. 4, December 1974, s. 9). Debatten fortsatte i *Artforums* mars nummer i 1975 der en rekke lesere protesterte – ikke mot Benglis – men mot de dissidente redaktørens "absurde", "elitistiske", "hysteriske", "pertentlige", "diktatoriske" og

til *October* sto i sterk kontrast til billedsiden i *Artforum*, og tidsskriftets undertittel markerte tydelig dets fokus: "Art | Theory | Criticism | Politics." Her var ingen reklamer og store bilder som i *Artforum* – tidsskriftet var fylt av grundige og teoritunge artikler med små illustrasjoner i svart-hvitt. Her sto teksten i fokus. Tittelen *October* var lånt fra Sergei Eisensteins filmiscenesettelse av oktoberrevolusjonen, og henviste til det intense men korte historiske tidspunktet hvor kunstnerisk praksis og kritisk teori hadde gått sammen i et større sosialt konstruktivistisk prosjekt, som Stalins' byråkrati hadde satt en abrupt stopper for. Krauss og Michelson mente den sterke utviklingen innenfor kunstscenen på 1960-tallet videreførte den form for kritisk teori som ble utformet femti år tidligere, noe som blant annet viste seg i den sterke interessen for den historiske avantgarde, deriblant den russiske konstruktivisme. *October* skulle være et kritisk forum i en tid der den modernistiske kanon for alvor var til debatt. Gjennom en eklektisk og interdisiplinær profil søkte Krauss og Michelson å analysere "postmodernisme" på mange fronter, innenfor kulturen så vel som samfunnet.²⁹

Krauss' overgang fra *Artforum* til *October* markerte også for alvor hennes brudd med læremesteren Clement Greenberg. I den tid hun arbeidet i *Artforum* ble Krauss, sammen med blant annet Michael Fried, sett på som etterfølgere av Greenbergs formalistiske modernisme, men mot midten av 70-tallet snudde hun til å bli en av hans skarpeste og mest sofistikerte kritikere.³⁰ Krauss utviklet derfor en postmodernisme som i stor grad sto i direkte opposisjon til Greenbergs teorier. Annette Michelsons betydning for *October* har ofte kommet i skyggen av Krauss' "fadermord", men hun spilte en sentral rolle i tidsskriftets teoretiske utvikling. Michelson hadde nær kontakt med kretsen rundt John Cage og Merce Cunningham og hun var også tilknyttet film og fotografamiljøet rundt Hollis Frampton og Michael Snow. Kanskje viktigst var likevel hennes kjennskap til den franske strukturalistiske og poststrukturalistiske tenkningen som hun hadde kommet i kontakt med etter et lengre opphold i Paris. Og hun ble derfor en tidlig eksponent for det som i USA fikk

"urettferdige" kritikk av Benglis (Se "Letters" i *Artforum*, vol. 13, no. 7, March 1975, s. 8-9). Episoden splittet opp den allerede ustabile redaksjonen i tidsskriftet, og Rosalind Krauss, Annette Michelson og Joseph Masheck trakk seg fra sine stillinger etter *Artforums* desember-nummer i 1975.

²⁹ Rosalind Krauss og Annette Michelson: "Introduction" i *October – The First Decade, 1976-1986*, Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp og Joan Copjec (red.), (Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1987), s. ix.

³⁰ Rosalind Krauss' artikkel "Changing the Work of David Smith", publisert i *Art in America* i september 1974, regnes ofte som begynnelsen på hennes harde kritikk av Clement Greenberg.

navnet ”French Theory”.³¹ I motsetning til andre amerikanske tidsskrift som *Art in America*, hadde *October* fra starten av en mer europeisk profil, som viste seg både gjennom deres oversettelser av teoretikere som Michel Foucault, Roland Barthes og Jacques Derrida, og kunstsribenter som Yve-Alain Bois og Georges Didi-Huberman.

Clement Greenberg og Michael Frieds testamenter

Rosalind Krauss’ postmodernistiske teori utspilte seg som nevnt i opposisjon til Clement Greenbergs modernismeforståelse, og det kan derfor være verd å ta et hurtig blikk på Greenberg og hans elev Michael Frieds tekster. Det var den nå berømte artikkelen ”Avant-Garde and Kitsch” som introduserte Greenbergs kritikerkarriere i 1939. Inspirert av marxistisk kritikk av kapitalismens fremmedgjøring av mennesket, var artikkelen et forsøk på å sette et skille mellom den autentisk-kritiske kunst og den inautentisk-syntetiske kitsch. Utover 1940- og 1950-tallet videreutviklet Greenberg forestillingen om den modernistiske kunsts kritiske potensiale, samtidig som hans marxistiske kritikk ble avløst av et formalistisk perspektiv der kunstens autonomi sto i høysete. Spesielt har artikkelen ”Modernist Painting” fra 1960 der han skisserer modernismens utvikling, blitt stående som innbegrepet på hans sene kunstsyn. Ett av hans mest sentrale argumenter her er forståelsen av modernismen som en videreføring av opplysningstidens kantianske selvkritikk: ”modernismens vesen [ligger] i at man bruker de metodene som er karakteristiske for en disiplin til å kritisere den samme disiplin – ikke for å forkaste den, men for å gi den en mer solid stilling innenfor dens eget kompetansefelt”.³² Greenberg så den modernistiske kunsts utvikling som en fremadgående renselsesprosess: Hvert medium skulle utelukke de elementer som var lånt fra andre kunstformer – i denne selvdefineringsprosessen ville mediens forskjellige kompetansefelt bli tydelig. For det modernistiske maleriet var flatheten den ”eneste betingelsen maleriet ikke delte med noen annen kunstform, og modernistisk maleri orienterte seg derfor mer mot flathet enn mot noe annet”.³³

Renhet, flathet, autentisitet, estetisk autonomi, tradisjon og historisk kontinuitet var sentrale begreper i Greenbergs modernismeforståelse, og hans elev Michael Fried – Krauss’ tidligere kollega i *Artforum* – føyde ”øyeblikkelighet”

³¹ Hal Foster: ”Art Critics in Extremis” i *Design and Crime (And Other Diatribes)*, (London & New York: Verso, 2002), s. 113.

³² Clement Greenberg: ”Modernistisk maleri”, [”Modernist Painting”, 1960] overs. av Agnete Øye, i *Den modernistiske kunsten*, (Oslo: Pax Forlag, 2004), s. 141.

³³ *Ibid.*, s. 145.

(instantaneousness) og ”fullstendig nærhet” (presentness) til denne listen i sin viktige artikkel ”Art and Objecthood” fra 1967.³⁴ I likhet med Greenberg, var Fried sterkt kritisk til den minimalistiske kunsten, og spesielt dens bruk av ”spesifikke objekter” – en henvisning til kunstneren Donald Judds begrep om sine objekter som verken var malerier eller skulpturer.³⁵ Judd var en av flere kunstnere Fried kritiserte i sitt engasjerte angrep på det han kalte ”bokstavlighetskunsten”. Fried så denne kunstens sensibilitet som ytterst *teatral* ettersom den vektla betrakternes møte med verkene. Bokstavlighetskunsten hadde ifølge Fried ”en grunnleggende teatral effekt eller kvalitet”, et ”*scenisk nærvær*” som nærværet av en annen person, som virket aggressivt på betrakteren.³⁶ Den minimalistiske kunsten var opptatt av *opplevelsens varighet*, og for Fried markerte denne temporaliteten at kunsten hadde beveget seg mot teateret – og det innebar en degenerasjon av kunsten.³⁷

Det teatrale sto i opposisjon til kunstens tidløshet, for i den modernistiske kunst var verket *i seg selv* fullstendig tilstede i et hvert øyeblikk. Mens bokstavlighetskunsten var avhengig av betrakteren, var den modernistiske kunsten kjennetegnet av en kontinuerlig og fullstendig *nærhet* ”som en opplever som en slags *øyeblikkelighet*”. Fried avsluttet artikkelen med et opprop imot denne nye teatraliteten: ”Jeg vil påstå at det er i kraft av sin nærhet og øyeblikkelighet at modernistisk maleri overviner teateret”.³⁸ Frieds kritikk av minimalismens teatrale sensibilitet fikk på mange måter en motsatt effekt enn hva han hadde intendert, for teksten ble sett på som en av de mest presise og toneangivende beskrivelsene av den nye kunsten. Sammen med Greenbergs ”Modernist Painting” har ”Art and Objecthood” derfor blitt stående som et sentralt bidrag til utarbeidelsen av en postmodernistisk teori – som to gode svingstenger for postmoderne kritikerne.

Modernismens avmytifikering: Rosalind Krauss

I introduksjonen til Rosalind Krauss’ innflytelsesrike essaysamling *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985) skisserer hun kort opp Clement Greenbergs historiesyn og kritiske praksis basert på kvalitative estetikkdommer, for så

³⁴ Michael Fried: ”Kunst og objektalitet”, [”Art and Objecthood”, 1967], overs. av Stian Grøgaard, i *Agora*, nr. 2/3, 2001, s. 65.

³⁵ Se Donald Judd: ”Spesifikke objekter”, [Specific Objects, 1965] i *Kunstnere om kunst: fra Henri Matisse til Barbara Kruger*, Stian Grøgaard (red.), (Oslo: Oktober, 1993), s. 141-151.

³⁶ Fried: *op.cit.*, s. 50-51.

³⁷ *Ibid.* s. 64, 48.

³⁸ *Ibid.* s. 65.

å stadfeste at "[p]ractically everything in *The Originality* [...] stands in contradiction to this position".³⁹ Boken samler essays hun har skrevet mellom 1973-1983 og markerer, ifølge henne selv, en vending hos henne, så vel som hos en hel generasjon av amerikanske kunstkritikere: Kritikerne vendte seg bort fra Clement Greenberg og mot en strukturalistisk kritikk av en historistisk modell som forsto kunsten som en universell størrelse i kontinuerlig lineær utvikling, og mot en poststrukturalistisk kritikk av modernismens tidløse og transhistoriske former – sentrale modeller i modernismens estetiske teori. Greenberg dukker ikke eksplisitt opp så mange andre steder enn i introduksjonen til disse essayene, men man merker tydelig hans nærvær, eller kanskje rettere, hans markante fravær.

Krauss trekker frem historiske perioder og elementer som Greenberg selv måtte ekskludere for å kunne skrive sin store fortelling om modernismens utvikling – heriblant surrealismen og fotografiets innflytelse på modernismens kunstproduksjon. Som bokens tittel indikerer, er hun i første del av boken ute etter å punktere modernistiske myter som forestillingen om kunstens teleologiske utvikling, originalitetsdiskursen, den biografiske autoritet i fortolkning av kunstverk og forestillingen om kunstens mediespesifisitet. I andre del av boken – "Toward Postmodernism" – søker hun å utvikle nye verktøy for å forstå 1970-tallets kunstscene som var "diversified, split, factionalized".⁴⁰ Videokunst, performancekunst, konseptkunst, kroppskunst, fotorealisme i maleriet, er bare noen av uttrykkene som Krauss identifiserer i samtidens "great plethora of possibilities".⁴¹ I artikkelen "Notes on the Index: Seventies Art in America" – først publisert i to deler i *October* 3 og 4, i 1977⁴² – skriver hun om hvordan kunstnere har frigjort seg fra forestillingen om stilistisk, teknisk og mediespesifikk enhet. Men diversiteten til tross, mener Krauss at det er et fellestrekk å spore i samtidskunsten: en affinitet for *indekset*. Hun har her beveget seg langt vekk fra Greenbergs formalisme og mot en semiologisk og semiotisk metodologi med inspirasjon fra blant annet Ferdinand Saussure, Charles Sander Pierce, Jacques Lacan og Roland Barthes.

³⁹ Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, (Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1985), s. 2.

⁴⁰ *Ibid.*, s. 196.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Artiklene inngår i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, som "Notes on the Index: Part 1", s. 196-209, og "Notes on the Index: Part 2", s. 210-219.

Fotografiske spor av virkeligheten

C.S. Pierce skiller i sitt komplekse tegnsystem mellom tre tegntyper: ikon, symbol og indeks. Mens et ikon ligner på det det betegner (for eksempel et portrett), har et symbol en vilkårlig relasjon til det det henviser til (som tall og bokstaver). Indekset derimot har en fysisk forbindelse – ofte gjennom et årsaksforhold – til det det betegner (røyk fra et bål, skyggen til av tre eller fotavtrykk i sanden). Kunsten på 1970-tallet er preget av en slik indeksikalsk logikk, mener Krauss, der fotografiet fungerer som modell. Det (analoge) fotografi er både et ikon og et indeks, ettersom det ikke bare ligner, men også har en fysisk forbindelse til det det avbilder. For å forklare fotografiets indeksikalske karakter henter hun inspirasjon fra Roland Barthes' essay "Bildets retorikk" (1964) der han hevder at fotografiet er et budskap uten en kode. I motsetning til språket som utgjør en kulturell arbitrær kode hevder Barthes at fotografiet er et *analogon*, en ren ukodet fordobling av virkeligheten. Dette grunnleggende kodeløse, denotative nivå setter umiddelbart i gang en rekke konnotasjoner hos betrakteren. Vi kan ikke se på et fotografi uten å begynne å *lese* det, mener Barthes, og dermed tilfører vi det denotative et konnotativt nivå – en språklig kode. Dette konnotasjonsnivået, som er kulturelt, historisk og ideologisk betinget, utgjør fotografiets retoriske potensiale.⁴³ I fotografiet er det allikevel noen kodeløse rester som det konnoterte ikke kan uttømme, og fotografiet inneholder derfor alltid et betydningsoverskudd.

Krauss er i likhet med Barthes opptatt av dette språkløse i møte med fotografiet, og dette er en interesse hun også gjenkjenner i samtidskunsten: "In the photograph's distance from what could be called syntax one finds the mute presence of an uncoded event. And it is this presence that abstract artists now seem to employ".⁴⁴ Det er igjen Roland Barthes som blir hennes referansepunkt for å forklare det fotografiske nærværs paradoks. Hun siterer en passasje fra "Bildets retorikk" der Barthes beskriver det han kaller fotografiets *reelle irrealitet*. Barthes skriver:

[F]otografiet installerer faktisk ikke en bevissthet om tingens *tilstede-væren*, (som enhver kopi ville kunne fremkalle), men en bevissthet om dens *har-vært-tilstede*. Det dreier seg altså om en ny tid/rom-kategori: Romlig nærvær og temporal forskyvning, for i fotografiet danner det seg et ulogisk bindeledd mellom *her* og *dengang*.⁴⁵

⁴³ Roland Barthes: "Rethoric of the Image", ["Rhétorique de l'image", 1964], i *Image / Music / Text*, (New York: Hill and Wang, 1978), s. 49.

⁴⁴ Krauss: *op.cit.*, 1985, s. 212.

⁴⁵ Barthes: *op.cit.*, 1978, s. 44. Oversatt sitat i Knut Stene-Johansens "Etterord" i Roland Barthes: *Det lyse kammer*, (Oslo: Pax Forlag, 2001), s. 163, (original kursivering).

Kunstnerne på 1970-tallet arbeidet med en slik indeksikalsk logikk hvor romlig nærvær og temporale forskyvninger sto sentralt, mener Krauss, og finner eksempler på dette i blant annet fotografiske praksiser som dokumenterer performancer, eller bilder som viser spor av eroderte jordkunstverk. Men hun finner også denne fotografiske sensibiliteten noe overraskende i medier som abstrakt maleri, for eksempel i Lucio Pozzis stedsspesifikke lerreter. Det er faktisk i Marcel Duchamps' malerier hun først lokaliserer bruken av det fotografiske indeks: I maleriet *Tu m'* (1918) har Duchamp malt skygger av sine readymades, som dermed fremtrer gjennom indeksikalske spor. Og han har til og med malt en realistisk hånd i bildet med pekefingeren hevet, som for å sikre at betrakteren ser indeksikalitetens henvisende prinsipp.



Fig. 9: Marcel Duchamp: *Tu m'*, 1918.

Krauss' diskusjon av den postmoderne kunst i lys av den fotografiske sensibilitet for indekset, impliserer også et skifte i forhold til modernismens syn på relasjonen mellom kunstner, kunstverk og betrakter. I en fotnote til "Notes on the Index" påpeker hun hvordan de abstrakte ekspresjonistene brukte indeksikalske tegn for å etablere *nærvær* gjennom å bruke "deposits of paint expressed as imprints or traces".⁴⁶ Den nye kunsten har brutt med denne maleriske indeksikaliteten til fordel for en fotografisk modell, skriver Krauss. Tar vi hennes tanke et skritt videre, kan vi si at mens man i den abstrakte ekspresjonismen lette etter indeksikalske avtrykk av *kunstneren* i verkene – enten gjennom spor av malerens innerste sjel avtegnet med seismografisk nøyaktighet i penselstrøket, eller (sko)avtrykk av kunstnerens kropp i billedflaten, som hos Jackson Pollock – er det i 1970-tallskunsten forholdet mellom kunstverket og *virkeligheten* som er i sentrum for den indeksikalske relasjon. Interessen er således forskjøvet fra sporene av kunstneren i den abstrakte

⁴⁶ Krauss: *op.cit.*, 1985, s. 212, n2.

ekspresjonismen, til det avpersonaliserte sporet fotografiet mekanisk produserer gjennom å fordoble virkeligheten.

I en slik optikk får betrakteren en mer sentral posisjon som fortolker i møte med et fotografi – dette i utgangspunktet ukodete budskapet – som betrakteren automatisk fyller med mening gjennom konnotasjonsstrømmen bildet fremkaller. Maleriet er derimot allerede kodet *før* betrakteren møter det, for her har det skjedd en stilistisk forandring av virkeligheten. Interessen for fotografiets indeksikalitet blir derfor et viktig moment i en videre kritikk av forestillingen om kunstnerens *skapende hånd*, den hånd som Marcel Duchamp, og senere minimalismen og pop-kunsten på 1960-tallet, hadde utfordret ved å rense bort alle spor av en kunstnersignatur i materialbearbeidelsen. Det mekaniske og reproduerbare var med andre ord viktig for fotografiets depersonalisering av kunsten – som Kodaks tidlige motto uttrykte det: ”You push the button, we do the rest”.

Douglas Crimp og *The Pictures Generation*

To elever av Krauss markerte seg i den amerikanske kunstfentligheten gjennom *October* på slutten av 70-tallet: Douglas Crimp fikk jobben som ansvarlig redaktør for tidsskriftet i 1978, og Craig Owens var også med i redaktørteamet i en kort periode og publiserte flere sentrale artikler i tidsskriftet.⁴⁷ For begge disse teoretikerne sto fotografiet sentralt i utarbeidelsen av en postmodernistisk kunstteori, og fransk poststrukturalistisk tenkning var en viktig inspirasjonskilde.

For Douglas Crimp var det ikke Greenberg, men Michael Frieds modernismeforståelse som fungerte som en svingstang for hans postmodernisme. I hans gjennombruddessay ”Pictures”, publisert i *October* i 1979,⁴⁸ er Crimp i bunn og grunn enig med Frieds analyse av det ”teatrale” bruddet med modernismen, men hans konklusjon er en helt annen. Mens Fried så på dette som en degenerering av kunsten, mener Crimp dette åpner opp for en etterlengtet kritikk av modernismen. Med utgangspunkt i en gruppe unge New York-baserte kunstnere, diskuterer Crimp

⁴⁷ Owens publiserte en rekke artikler og oversettelser i tidsskriftet i perioden 1977-1980. I en kortere periode – fra *October* 10-14 (1979-1980) – var han også formelt tilknyttet tidsskriftet som *associate editor*, og *contributing editor*, før han forlot *October* til fordel for *Art in America* der han arbeidet som redaktør i to perioder helt frem til hans død i 1990.

⁴⁸ Artikkelen ”Pictures” var en omskrevet versjon av en katalogtekst Crimp hadde skrevet til en utstilling han kuraterte på Artist Space i 1977. Utstillingen *Pictures* inkluderte verk av Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo og Phillip Smith. I *October*-utgaven av artikkelen inkluderte han flere navn, heriblant Cindy Sherman. Kunstnerne fikk fort tilnavnet ”The Picture Generation” på bakgrunn av Crimps utstilling og essay.

hvordan disse har reversert den minimalistiske temporalitet til ikke å være en faktor i betrakterens møte med verkene, men i prosessen *før* verkene er skapt – som et tablå for ”’staging’ a picture”. Bildene til Jack Goldstein, Sherrie Levine og Cindy Sherman fremstår derfor ikke som selvstendige mediespesifikke fotografier, men det er bilder som vektlegger den billedskapende prosessen hos betrakteren. I for eksempel Shermans serie *Untitled Film Stills* fungerer beskjæringen slik at blikket vårt hele tiden ledes utover billedrammen – vi ser aldri *hele* bildet. Enten disse kunstnerne arbeider med iscenesatte film-stills, billedfragmenter eller filmsekvenser, får det betrakteren til å se for seg andre eller nye bilder: *to picture pictures*.

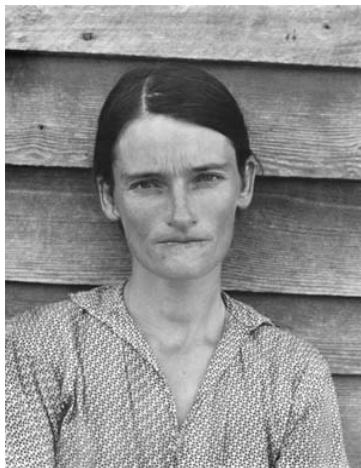


Fig. 10: Sherrie Levine: *Untitled (After Walker Evans No 3, 1936)*, 1981.



Fig. 11: Cindy Sherman: *Untitled Film Still #21*, 1978.

Gjennom sitering, innramming og appropriasjon av faktiske eller mytiske bilder, iscenesetter disse kunstnerne selve representasjonens grunnlag. Som Crimp bemerker er det ikke jakten på de ”originale” approprierte bildene som her er viktig, men derimot kritikken av forestillingen om *det originale bildet*. I møte med disse arbeidene står selve betydningsstrukturen i sentrum, og bildene viser at ”underneath each picture there is always another picture”.⁴⁹

Kunstnerne i *The Pictures Generation* er sentrale figurer i Crimps tidlige postmodernisme, og spesielt er det Sherrie Levines appropriasjonsbilder som for ham synliggjør modernismens myter om originalitet, autenticitet og kunstnerautoritet, samtidig som de fremviser en radikal annen forståelse av representasjon.⁵⁰ Levines

⁴⁹ Douglas Crimp: ”Pictures” i *October* 8, (Spring 1979), s. 87.

⁵⁰ Også Rosalind Krauss brukte Sherrie Levine som eksempel på en postmodernistisk dekonstruksjon av modernismens originalitetsdiskurs, en diskurs som var sentral for den modernistiske forståelse av avantgardens fremskritt. Se ”The Originality of the Avant-Garde”, [1981] i Krauss: *op.cit.*, 1985, s. 178-180.

appropriasjonskunst kom for alvor til uttrykk gjennom hennes avfotografering av bilder av det modernistiske fotografiets ”fedre”, heriblant Edward Weston, Walker Evans og Lewis Hine. Som Crimp skriver i ”The Photographic Activity of Postmodernism” (1980) er kunstnere som Levine, Sherman og Louise Lawler eksempler på en viktig kritikk av den originalitetsdiskursen som preget modernismen:

[They] have addressed photography’s claims to originality, showing those claims for the fiction they are, showing photography to be always a *representation*, always-already-seen. Their images are purloined, confiscated, appropriated, *stolen*. In their work, the original cannot be located, is always deferred; even the self that might have generated an original is shown to be a copy.⁵¹

Denne simulakrale forståelsen av representasjon, som blant annet filosofer som Jean Baudrillard argumenterte for på 1980-tallet, var sentral for kritikken av den ekspressive kunstnerforståelsen. Kunsthistorikeren Germano Celant har beskrevet appropriasjonskunsten på 1980-tallet som et forsøk på ”unexpressionism”, hvor kunstverkene ikke bare dekonstruerte forestillingen om et originalt verk, men også forestillingen om et originalt *subjekt*.⁵² For Douglas Crimp representerte fotografiet et kritisk potensiale for å nytenke kunstnerautoritet, originalitet og subjektivitet – et potensiale han mente ble forsøkt reversert gjennom fotografiets inntog som modernistisk medium i kunstmuseene på 1970- og 80-tallet.⁵³ Appropriasjonskunsten utfordret derimot kunstmuseets rekuperasjon av fotografiets aura, og for Crimp var fotografiets sentrale posisjon i overgangen fra modernisme til postmodernisme derfor preget av en paradoksal dobbeltbevegelse: ”it is photography’s reevaluation as a modernist medium that signals the end of modernism. Postmodernism begins when photography comes to pervert modernism”.⁵⁴ Crimps tidlige postmodernisme utspilte seg dermed hovedsaklig som en institusjonskritisk praksis, i opposisjon til det museale modernistiske kunstsyn.

Craig Owens og den postmodernistiske allegori

Avmytifieringsprosessen som preget Krauss’ tidlige postmodernisme var inspirert av Roland Barthes’ praksis i boken *Mytologier* (1957). Her hadde Barthes på

⁵¹ Crimp: *op.cit.*, 2000, s. 117-118, (original kursivering).

⁵² Germano Celant: *Unexpressionism: Art Beyond the Contemporary*, (New York: Rizzoli, 1988), s. 12-18.

⁵³ For en videre diskusjon av kunstmuseets rekuperasjon og ”ghettoisering” av fotografiet som et modernistisk autonomt medium på 1970- og 80-tallet, se Crimp: *op.cit.*, 2000, spesielt kapitlene ”Photographs at the End of Modernism” og ”The Museum’s Old, the Library’s New Subject”, s. 2-31, 66-83.

⁵⁴ Crimp: *op.cit.*, 2000, s. 77.

strukturalistisk vis forsøkt å identifisere og analysere kulturelle fenomener som var blitt gjort ”naturlige” gjennom det han mente var kulturens fremmedgjøring og manipulering av seg selv. I 1971 reviderte Barthes denne identifiseringsstrategien, og påpekte at det ikke var nok bare å *avdekke* myten, for man burde også, skrev han, ”change the object itself, [...] produce a new object, [a] point of departure for a new science”.⁵⁵ Allerede i sine tidlige artikler i *October* vektla Craig Owens betydningen av at en slik ideologikritisk *revaluering* – og ikke kun en identifisering – av modernismens myter, dannet grunnlaget for en postmodernistisk kunstteori.⁵⁶

I den innflytelsesrike artikkelen ”The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” publisert i to deler i *October* i 1980,⁵⁷ tok han opp den nedvurderte allegorien til ny diskusjon. Allegorien var i modernistisk kunstteori blitt sett på som antitetisk til den modernistiske kunst: Den modernistiske estetikk opphøyde symbolet, og dens komplekse sammensmeltning av det konkrete (sanselige) og det abstrakte (oversanselige), og stilte seg kritisk til allegorien som uttrykte en kløft mellom tegn og verden.⁵⁸ Gjennom en nylesning av blant annet Walter Benjamins diskusjon av det allegoriske i den tyske barokktragedien og i diktingen til Charles Baudelaire, viste Owens hvordan det allegoriske hadde hatt en sentral posisjon i modernistisk kunst, som kunstteorien hadde underkjent. Og Owens’ revaluerende kritikk av modernismens teoretiske (mis)forståelse av det allegoriske, ble viktig for hans forståelse av den postmoderne kunsten på 1970-tallet.

Selve begrepet ”allegori” stammer fra sammensetningen av greske *állos*, ”annen” og *agoreúein*, ”tale”, altså: ”det å si noe gjennom noe annet”.⁵⁹ Med utgangspunkt i etymologien forklarer Owens i ”The Allegorical Impulse” hvordan allegorien skapes i det en tekst fordobles av en annen tekst (for eksempel blir det

⁵⁵ Roland Barthes: ”Change the Object Itself”, [”Changer l’objet lui-même”, 1971] i *Image / Music / Text*, 1977, s. 169.

⁵⁶ Craig Owens diskuterer forskjellen mellom å avmytologisere og revaluere myter i sin meget kritiske anmeldelse av Rosalind Krauss’ *The Originality and Other Modernist Myths*, publisert i *Art in America* i 1985. Han er spesielt kritisk ovenfor Krauss’ manglende ideologikritikk, og det er hovedsakelig på dette punktet han mener avmytologiseringen skiller seg fra revalueringen av modernismens myter. Se ”Analysis Logical and Ideological”, [1985] i Craig Owens: *Beyond Recognition*, (Berkley, Los Angeles & London: University California Press, 1994), s. 268-283.

⁵⁷ Craig Owens: ”The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” i *October* 12, (Spring 1980), s. 67-86, ”The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2” i *October* 13, (Summer 1980), s. 58-80, begge opptrykt i *Beyond Recognition*, 1994, s. 52-69 og 70-87.

⁵⁸ Hal Foster: ”Re: Post” i *Art After Modernism – Rethinking Representation*, Brian Wallis (red.), (New York: Godine, [1984], 1999), s. 195.

⁵⁹ ”Allegori” i *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Jacob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg (red.), (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999), s. 11.

Gamle Testamentet allegorisk når det leses som en prefigurasjon av det Nye Testamentet).⁶⁰ Den allegoriske struktur er koblet til en *lesestrategi* – en tekst leses gjennom en annen tekst. Owens fremhever derfor palimpsesten som selve paradigmet for det allegoriske kunstverk. I møte med den allegoriske samtidskunsten står betrakterens fortolkningsevne sentralt, og Owens så på dette som en direkte konsekvens av det postmodernistiske fokus på lesning.⁶¹

I den modernistiske kunsten hadde det allegoriske vært *in potentia*, som en potensialitet leseren kunne aktivisere, forklarte Owens. Men det allegoriske i postmodernistisk kunst kunne ikke lenger forstås som et slik metatekstuel nivå, men derimot som en holdning, teknikk og en prosedyre *innenfor* kunstverkene rammer. Det var Robert Smithsons kunstpraksis som hadde fått Owens på sporet av allegoriens posisjon i den postmodernistiske kunsten. I artikkelen "Earthwords" i *October* i 1979,⁶² en utvidet anmeldelse av Smithsons *Collected Writings*, leste Owens kunstnerens tekster som et godt eksempel på det han kalte den massive språklige vendingen i kunstfeltet. Hos Smithson var tekster en integrert del av kunstverkene, og disse kunne ikke sees som sekundære påstander *om* kunsten. Sidestillingen av tekstuelle og visuelle elementer hos Smithson representerte både en oppløsning av den modernistiske kunstens mediespesifisitet, og det symbolske paradigmet som vektla den organiske totaliteten i kunstverket. Forholdet mellom symbolet og allegorien var noe Smithson selv hadde vektlagt i sine tekster, og Owens videreførte dette i sin beskrivelse av ham som en postmodernistisk allegorisk kunstner, hvis verk fungerte som en palimpsest av ulike media og former.⁶³ Men selv om det var tekstene til Smithson som satte Owens på sporet av allegoriens betydning i det postmoderne, ble det appropriasjonskunsten til blant annet Sherrie Levine, Robert Longo og Troy Brauntuch, som ble hans postmodernistiske eksempelverk – som det også var for Douglas Crimp.

⁶⁰ Owens: *op.cit.*, 1994, s. 53.

⁶¹ *Ibid.*, s. 74.

⁶² Craig Owens: "Earthwords" i *October* 10, (Fall 1979), inkludert i Craig Owens: *Beyond Recognition*, 1994, s. 40-51.

⁶³ Owens skriver i "Earthwords": "What I am proposing, then, is that the eruption of language into the aesthetic field – an eruption signaled by, but by no means limited to, the writings of Smithson, Morris, Judd, Flavin, Rainer, LeWitt – is coincident with, if not the definitive index of, the emergence of postmodernism. This 'catastrophe' disrupted the stability of modernist partitioning of the aesthetic field into discrete areas of specific competence [...] And it is within this massive return to language that Smithson's writings – and his art – are to be located." Owens: *op.cit.*, 1994, s. 45-46.

Den allegoriske impulsen i appropriasjonskunsten til Levine og Brauntuch kom til syne i måten de laget bilder ved å reprodusere andre bilder (som ofte igjen var reproduksjoner av bilder). Denne allegoriske (fotografiske) fordoblingen forandret kunstnerens rolle i verkproduksjonen, forklarte Owens, ettersom allegoristen *konfiskerer* bilder, og fungerer som en billedfortolker snarere enn en skaper i tradisjonell forstand. Owens var opptatt av at det allegoriske her ikke skulle forstås som en hermeneutikk, ettersom allegoristen ikke gjenskaper en original mening, men tillegger eller erstatter den gamle med en ny mening – som skribenten som risser en ny tekst på pergamentet over en gammel tekst som dermed blir uklar og utydelig.⁶⁴

Kunstnerautoritetens krise

Appropriasjonskunstnerens tyveri av andre(s) bilder viser hvordan den simulakrale billedøkonomien tømmer bildet – eller rettere, representasjonen – for dets autoritative meningspotensiale. I møte med allegoriske kunstverk umuliggjøres derfor forestillingen om en ikonografisk fortolkning, skriver Owens, for i fraværet av en bakenforliggende mening møter vi kun en vev av bilder, tekster og fragmenter. Kunstneren har ikke kontroll over alle de betydningsfragmentene som ligger i det allegoriske verk, og Owens argumenterer derfor for det han, med referanse til Roland Barthes, kaller en *stereografisk* lesning av kunsten.⁶⁵ Og det er i Barthes' artikkel "Forfatterens død" han finner grunnlaget for denne modellen som vektlegger betrakter-leserens rolle i kunstverkets betydningsdannelse, og som skyver kunstnerautoriteten ut på sidelinjen.

Roland Barthes hadde med "Forfatterens død" satt ord på det Owens så på som en krise i kunstnerisk autoritet – en krise som hadde preget de vestlige kulturinstitusjonene siden midten av 1960-tallet. I artikkelen "From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author'?"⁶⁶ diskuterte Owens konsekvensene av denne autoritetskritiske tendensen: Hvis kunstneren ikke lenger kan hevde å være den unike størrelsen som et kunstverks mening eller verdi kan ledes tilbake til, *hvem* eller *hva* står så bak kunstverkets meningsproduksjon? Det er denne

⁶⁴ *Ibid.*, s. 54.

⁶⁵ Owens: "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2", 1994, s. 76.

⁶⁶ Craig Owens: "From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author'?" i *Beyond Representation*, 1994, s. 122-139.

problemstillingen Owens mener ligger i sentrum for den postmodernistiske kunstens tematisering av ”livet etter kunstnerens død”.⁶⁷

I ”The Allegorical Impulse” hevdet Owens at skillet mellom modernisme og postmodernisme ikke kunne lokaliseres i overgangen fra *natur* til *kultur*, som Leo Steinberg hadde hevdet i ”Other Criteria” i 1968. Owens så på natur/kultur-skillet som en falsk motsetning, og henviste til hvordan postmodernistiske kunstnere som Sherrie Levine hadde dekonstruert dikotomien ved å vise at veien til det ”naturlige” alltid gikk gjennom kulturelle former og representasjoner.⁶⁸ Overgangen mellom modernisme og postmodernisme skulle snarere forstås som et skifte i utsigelsesmodus, mente Owens, fra det han kalte *historie* til *diskurs*.⁶⁹ Dette var begreper den franske strukturelle lingvisten Émile Benveniste (1902-1976) utviklet på 1950- og 60-tallet i sin utsigelsesteori – en teori som dannet grunnlaget for mye av den poststrukturalistiske tenkningen rundt subjektets komplekse relasjon til språket.

Fra *historie* til *diskurs*: Émile Benveniste

Benvenistes innflytelse på tenkningen til blant annet Roland Barthes så vel som postmodernistisk kunstteori har ofte gått ubemerket hen, men hans vektlegging av den språklige utsigelsen er sentral for forståelsen av blant annet ”Forfatterens død”.⁷⁰ I motsetning til Ferdinand de Saussures deskriptive og formelle ”førstegenerasjonslingvistik”, utvidet Benveniste lingvistikken til å undersøke ekstraspråklige elementer – dette han kalte det metasemantiske – med vekt på de intersubjektive midler som muliggjør verbal kommunikasjon.⁷¹ Selve

⁶⁷Craig Owens skriver: ”It is my contention that, despite its diversity, the art of the last twenty years, the art frequently referred to as ’postmodernist,’ can perhaps best be understood as a response or series of responses to this question [of the ”Death of the Author]”. *Ibid.*, s. 123.

⁶⁸ Craig Owens henviser til Sherrie Levines avfotograferinger av Andreas Feiningers landskapsbilder i sin kritikk av Steinbergs stabile opposisjon mellom natur og kultur. Det at Levine tar bilder av allerede eksisterende naturfotografier når hun vil ha noe ”naturlig”, iscenesetter for Owens hvordan det ”naturlige” alltid allerede er innvevd i et system av verdier, som har satt naturen i en spesifikk kulturelt bestemt posisjon. Se Owens: *op.cit.*, 1994, s. 74-75.

⁶⁹ *Ibid.* s. 74-76.

⁷⁰ Jacob Lund Pedersen har påpekt at et unntak fra den generelle neglisjeringen av Benvenistes betydning for etterkrigstidens tenkning om subjektivitet, finnes i referanseverket *Art Since 1900* av *October*-redaktørene Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve Alain-Bois og Benjamin Buchloh. I kapitlet ”Poststructuralism and Deconstruction” – antagelig skrevet av Rosalind Krauss – diskuteres Benvenistes sentrale betydning for forståelsen av språklige tegnstrukturer på 1960-tallet. Se Hal Foster, et al.: *Art Since 1900*, (London: Thames & Hudson, 2004), s. 40-48; Jacob Lund Pedersen: *Den subjektive rest – Udsigelse og (de)subjektivering i kunst og teori*, 2005, s. 10-11.

⁷¹ Émile Benvenistes hovedverk *Problèmes de linguistique générale* utkom i to bind i 1966 og 1974, (Paris: Gallimard). Jeg støtter meg her til Jacob Lund Pedersens gjennomgang av Benvenistes utsigelsesteori i *Den subjektive rest*, 2005, spesielt kapitlet ”Benveniste og subjektets konstituering gjennom sproget”, s. 30-49.

språkhandlingen var derfor viktig for Benveniste, som hevdet at det kun er *i* og *gjennom* språket at individet konstitueres som et subjekt. Subjektivitet er slik sett en *effekt* av selve utsigelsen (*l'énonciation*) – ikke en førspråklig størrelse – og slik avpsykologiserte han ”jeg-et” i språket: *Jeg* er ikke noe annet enn den person som uttrykker den lingvistiske enheten ”jeg”.⁷² I likhet med lingvisten Roman Jacobsen var Benveniste derfor opptatt av lingvistiske *shifters* – heriblant pronomener i første- og annenperson (*jeg, du*) og tidsadverbialer (*i morgen, her*) – ord som henter sin funksjon ut i fra bruk og kontekst, og som ikke kan defineres i forhold til annet enn selve utsigelsen.⁷³ For å forstå betydningen av *shifters* som ”jeg” og ”her” er man avhengig av orienteringspunkter i tid og rom til den personen som uttaler ordene. Det er i forhold til disse såkalte *deiktiske* markørene i språket Benveniste skilte mellom to forskjellige utsigelsesnivåer, basert på to ulike men komplementære systemer i det franske verbums tidsrelasjoner: *historie* og *diskurs*.⁷⁴

I historieskrivningen er alle spor av avsenderen – utsigelsens subjekt – forsøkt utvisket: Gjennom å bruke verbumets apersonlige tredjepersonsform fremstilles historien som om den forteller seg selv. Historie kjennetegnes derfor gjennom fraværet av *deiktiske* markører, og denne mangelen på posisjonering i tid, rom og til en avsender, er med på å gi teksten et tidløst og objektivt skinn. Mens man i lesningen av historiske fortellinger dermed ”glemmer” at den er skrevet av en person, kjennetegnes en *diskurs* ved at personrelasjonene er allestedsnærværende. Her synliggjøres fortelleren gjennom *deiktiske* markører som binder utsagnet til utsigelsessituasjonen: bruken av første- og annen-person, samt tids- og stedsadverbialer fremviser utsigelsens øyeblikk. Mens historien skjuler utsigelsens subjekt, synliggjør diskursen dette, men selv om det er synlig er det ikke et *psykologisert* subjekt – for subjektet er konstituert i og gjennom språket.

Når Owens snakker om overgangen fra modernisme til postmodernisme som en overgang fra *historie* til *diskurs*, er det spesielt to aspekter ved dette som er verd å trekke frem: For det første indikerer det et skifte mot et mer nyansert og kritisk syn på kunsthistoriens og kunstinstusjonens autoritet og makt. Fra forestillingen om kunsthistorie som en objektiv vitenskap – en *historie* der *diskursen* er skjult – preges den postmodernistiske historiefortelling av en refleksjon over de interesser og

⁷² Roland Barthes: ”At skrive, et intransitivt verbum?”, [”Écrire, verbe intransitif?”, 1966], 2004, s. 207; Pedersen: *op.cit.*, s. 10, 39-42.

⁷³ Pedersen: *op.cit.*, s. 38-39.

⁷⁴ *Ibid.* s. 33.

ideologiske føringer som preger enhver historisk tekst. For det andre peker denne overgangen på hvordan subjektets rolle i både skapningen av – og møtet med – kunsten er i forandring. Owens bruker Benvenistes diskurs-begrep for å markere betrakterens nye sentrale posisjon i kunsten på 1970-tallet, for diskursive utsagn setter også fokus på utsigelsens mottager.⁷⁵ I overgangen til det postmoderne har det skjedd en forandring av betrakterens funksjon, fra det modernistisk-tidløse kunstverk, som ble sett på som fullstendig tilstede i seg selv uten behov for betrakterens involvering – det var dette Michael Fried argumenterte for – til den postmodernistiske kunstens avhengighet av betrakteren for kunstverkets meningsproduksjon. Her *adresseres* betrakteren direkte, og verkets ”utsigelse” skjer dermed i betrakterens møte med kunstverket.⁷⁶ Det er denne bevegelsen som fører til ”kunstnerens død” i Owens forståelse av det – for når meningsproduksjonen skapes i møte med kunstverket, har ikke kunstneren lenger kontroll over sitt verk.

”Forfatterens død”

Roland Barthes var ikke alene om å teoretisere over betydningsproduksjonens mulighetsbetingelser, og både Umberto Eco og Susan Sontag hadde allerede tidlig på 1960-tallet åpnet opp for å nytenke forholdet mellom tekst og leser. I sitt innflytelsesrike verk *Opera aperta* (1962) argumenterte Eco for at alle kunstverk er åpne for uendeligheter av potensielle lesninger,⁷⁷ og Susan Sontag forfektet i essayet ”Against Interpretation” (1964) en kunstresepsjon som tok *sansningen* av kunstverk på alvor – eller som hun selv formulerte det: ”in place of a hermeneutics we need an erotics of art.”⁷⁸ Både Eco og Sontags fokus på leserens frie og *erotiske* møte med kunstverket gir assosiasjoner til Barthes’ noe senere tekst ”Forfatterens død”. Men en sentral forskjell viser seg i forhold til Barthes’ radikale subjekt- og autoritetskritikk. Barthes’ metaforiske avlivning av Forfatteren må nemlig sees i lys av hans oppgjør med den kartesianske subjektfilosofien som har dominert den vestlige filosofitradisjon siden opplysningstiden. I likhet med andre franske tenkere som

⁷⁵ Craig Owens: ”Representation, Appropriation, and Power”, [1982] i *Beyond Recognition*, 1994, s. 100.

⁷⁶ Craig Owens: ”The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2”, 1994, s. 74-76.

⁷⁷ Umberto Eco: *The Open Work*, [*Opera aperta*, 1962], overs. av Anna Cancogni, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989). Se spesielt kapitlene ”Poetics of the Open Work” og ”Analysis of Poetic Language”, s. 1-23, 24-43.

⁷⁸ Susan Sontag: ”Against Interpretation”, [1964] i *Against Interpretation*, (London: Vintage, 2000), s. 14.

Michel Foucault, Jacques Derrida og Maurice Blanchot var Barthes opptatt av å dekonstruere forestillingen om et enhetlig og selvidentisk Subjekt som styrer og skaper historien. Avlivningen av Forfatteren må sees i sammenheng med denne komplekse subjektskritikken. Benvenistes utsigelsesteori ble her nyttig for Barthes,⁷⁹ både i hans kritikk av den historisk biografiske litteraturkritikk – som han mente var ”tyrannisk centrert om forfatteren”⁸⁰ – og i hans redefinerings av Forfatteren som *skriver*.

I ”Forfatterens død” trakk Barthes på forskjellen mellom utsigelsesfunksjonen i det talte og skrevne: Skriften utsletter enhver stemmes opphav, for i det øyeblikk noe er skrevet ned på et papir er teksten løsrevet fra forfatteren, og dermed fra dennes intensjoner og *autoritet*. For å bøte på denne essensielle usikkerheten i fortolkningen har den biografiske fortolkningspraksis konstruert en Forfattergud som kan stå som garantist for tekstens entydige mening. Og med bakgrunn i Benvenistes utsigelsesteori viser Barthes hvorfor han mener det er en feiltagelse å lete etter et Forfattersubjekt *bak* teksten, ettersom subjektet konstitueres i og gjennom utsigelsen alene:

Forfatteren [er] aldrig mere end den, som skriver, ligesom *jeg* ikke er andet end det, som siger *jeg*: Sproget kender et ”subjekt,” ikke en ”person,” og dette subjekt, der er tomt uden for selve den udsigelsesakt, der definerer det, er tilstrækkeligt til at holde sproget ”sammen”, det vil sige at udtømme det.⁸¹

I dette Barthes kaller ”meningenes labyrint” er subjektet en tom og skiftende størrelse, og en forfatter har dermed aldri kontroll over sitt ”jeg”. Det mangler en symmetri i kommunikasjonsprosessen mellom avsenderen (*jeg*) og mottakeren (*deg*), skriver Barthes et annet sted: ”det *jeg*, som tilhører den, der skriver *jeg*, [er] ikke det samme som det *jeg*, der læses av *du*”.⁸²

Forfattersubjektet er en moderne fiksjon, bemerket Barthes, for ingen forfattere har *eierskap* over språket. Det er den kapitalistiske ideologi som har tilskrevet forfatterens person en så sentral betydning.⁸³ Men en hver tekst består av en vev av ord, sitater og skrifter, og en forfatteren er derfor aldri annet enn en *skriver* som setter disse elementene sammen. Tekstens betydning er i konstant bevegelse og

⁷⁹ Barthes henviser ikke direkte til Benveniste i ”Forfatterens død”, men i den langt mer akademiske artikkelen ”At skrive, et intransitivt verbum?” – publisert året før, i 1966 – tar han utgangspunkt i nettopp Benvenistes utsigelsesteori i sin kritikk av forfattersubjektet. ”Forfatterens død” kan sees som en mer polemisk og popularisert utgave av innsiktene i den tidligere teksten. Se Barthes: ”At skrive, et intransitivt verbum?” i *Forfatterens død og andre essays*, 2004, s. 200-216.

⁸⁰ Barthes: ”Forfatterens død”, 2004, s. 176.

⁸¹ *Ibid.*, s. 178.

⁸² Barthes: ”At skrive, et intransitivt verbum?”, 2004, s. 209.

⁸³ Barthes: ”Forfatterens død”, 2004, s. 175-6.

meningene gjennomløper hverandre. Den litterære tekst er alltid flertydig, ikke bare fordi den kan ha mange forskjellige fortolkninger, men fordi teksten som tekst "iværksætter selve meningens pluralitet: en *irreduktibel* (og ikke blot acceptabel) pluralitet".⁸⁴ I møte med denne pluraliteten blir forfatterens stemme kun én av mange stemmer i tekstens intertekstuelle vev. Og ved å vektlegge tekstens uendelige meningsproduksjonen kommer et eksplisitt politisk aspekt inn i Barthes diskusjon:⁸⁵

Ved således nægte teksten (og verden som tekst) en "hemmelighet," det vil si en sidste mening, frigør litteraturen (det ville være bedre fra nu at si *skriften*), en aktivitet, som man kunne kalde antiteologisk og strengt taget revolutionær, for at stoppe meningen er i sidste ende at frasige sig Gud og hans hypotiser, fornuften, vitenskaben, loven.⁸⁶

I dette anti-autoritære litteratursynet må den borgerlige konstruksjonen "Forfatteren" overvinnes for at teksten kan *virke*, og det er derfor Barthes hevder nødvendigheten av at "[I]æserens fødsel skal betales med forfatterens død".⁸⁷ For leseren fører denne situasjonen uten endelige meninger til at lesningen blir en nytelsesfull bekreftelse av tekstens flertydighet og ubestemmelighet, i det som Barthes ser på som litteraturens erotiske lek med betydningsavsløringer og betydningstilsløringer.

De mange kunstnerfunksjonene: Michel Foucault

Barthes' kritikk av den positivistiske litteraturkritikkens Forfattergud kan virke noe overdrevet. Litteraturviteren Seán Burke har hevdet at Barthes' forfatte "Forfattergud" knapt kan sees på som noe annet enn en metafysisk abstraksjon – en fiksjon han selv har skapt i sitt forsøk på å avlive den.⁸⁸ Men Barthes' overdrivelse til tross, er det ikke vanskelig å finne eksempler på litteratur- og kunstkritikk som er

⁸⁴ Barthes: "Fra værk til tekst", ["De l'œuvre au texte", 1971], 2004, s. 262.

⁸⁵ Det har ofte blitt hevdet at Barthes' tekst ble skrevet i 1968 i forbindelse med studentopprøret i mai. Men teksten var allerede skrevet året før, og ble først publisert på engelsk i "The Minimalism Issue" av det amerikanske tidsskriftet *Aspen* nr. 5+6 i 1967, redigert av Brian O'Doherty. Først året etter ble den utgitt på fransk som "La mort de l'auteur" i *Mantéia V*, og det var i Frankrike den først fikk stor oppmerksomhet. At hans autoritetskritikk har blitt lest i forlengelse av mai-opprøret i 1968 er derfor ikke merkelig, men essayet ble skrevet i en annen kontekst, til *Aspen* som hadde som formål å binde sammen kløften mellom høy- og lavkultur. Barthes' kritikk av "the Author's empire" passer også godt inn i denne sammenheng. Dobbelnummeret av *Aspen* bestod tilsammen av 28 ulike objekter, blant annet tekster av Susan Sontag og George Kubler, filmer av bl.a. Robert Rauschenberg og Laszlo Moholy-Nagy, og LP'er med lydopptak av Marcel Duchamp, Samuel Beckett og Naom Gabo for å nevne noen. På UBU-web har *Aspen* blitt grundig dokumentert og rekonstruert, for innholdsfortegnelse over nummeret se: www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html [27.08.2007].

⁸⁶ Barthes: "Forfatterens død", 2004, s. 182.

⁸⁷ *Ibid.*, s. 183.

⁸⁸ Burke kaller Barthes' tekst en "apotheosis of authorship", og hevder at "The Author in 'The Death of the Author' only seems ready for death precisely because he never existed in the first place." Se Seán Burke: *The Death and Return of the Author – Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, (2nd ed.), (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004), s. 26-27.

tyrannisk sentrert om Kunstneren – en sentrering som henger sammen med kapitaliseringen av kulturfeltet. Det er derfor ikke overraskende at Barthes' metaforiske avlivning av *auteursen* fikk et slikt massivt gjennomslag innenfor flere humanistiske disipliner.

I *October* forsøkte blant annet Rosalind Krauss å ta et oppgjør med de "tåpelige" forestillingene om kunstneren som hun mente dominerte kunstinstitusjonen. I temanummeret "Art World Follies" av *October* i 1981 skriver hun innledningsvis at "foolishness has become the medium through which almost every transaction in the art world is conducted".⁸⁹ Et sentralt eksempel på denne "dumheten" var den biografiske kunstresepsjonen som Krauss gikk hardt ut mot i artikkelen "In the Name of Picasso", inkludert i nummeret. Med "forfatterens død" som et teoretisk bakteppe rettet Krauss hardt mot dem hun kalte "the art historians of the proper name".⁹⁰ Med utgangspunkt i en rekke kunsthistorikere og kritikeres resepsjon av den enorme Pablo Picasso-utstillingen på Museum of Modern Art i 1980, kritiserte hun skribentenes tendens til å ha en overordnet interesse for "the Autobiographical Picasso".⁹¹ Ifølge Krauss neglisjerte kritikerne kunstverkenes formale kvaliteter med det resultat at de helt misforsto kunstverkens betydningsprosesser, for hos dem ble alle visuelle tegn redusert til å være en "insistent mouthing of proper names" – enten av Picassos elskerinner, modeller eller andre muser.⁹² I likhet med Barthes forfektet Krauss "the pleasures of form [...] its openness to multiple imbrication in the work, and thus its hospitableness to polysemy".⁹³ For å frigjøre meningsproduksjonen i kunstverkenes form, sto kunstnerbiografien i veien.

⁸⁹ Rosalind Krauss: "Art World Follies, 1981: A Special Issue" i *October* 16, (Spring 1981), s. 3-4. For en kritikk av *October*-redaktørene syn på sitt eget tidsskrift som en av de få enklaver fri for kunstverdens dumskap, se Craig Owens: "Analysis Logical and Ideological", [1985] i *Beyond Recognition*, 1994, s. 272-273.

⁹⁰ Rosalind Krauss: "In the Name of Picasso" i *October* 16, (Spring 1981), s. 5-22; opptrykket i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985, s. 40, 24.

⁹¹ *Ibid.*, s. 24.

⁹² *Ibid.*, s. 40.

⁹³ *Ibid.*, s. 39. Douglas Crimp reagerte også på resepsjonen av MOMAs blockbuster-utstilling med Picasso. Men han så genierklæringen av Picasso som ledd i en større reaksjonær tendens – en regressiv postmodernisme – der et ekspressivt (maskulint) kunstnersubjekt vokste frem i takt med en pluralistisk forestilling om en postmoderne frihet i kunstverdenen hvor *alt var lov*. Som Crimp formulerte det: "The dead author has been reborn; *he* has returned with his full subjective power restored – as the contemporary artist puts it – to make it all up, to do whatever he wants." Se Douglas Crimp: "The Museum's Old, the Library's New Subject", [1981] i *On the Museum's Ruins*, 2000, s. 71.

I 1984 oppsummerte Hal Foster den postmodernistiske kunstteoris fortolkning av Barthes i artikkelen "Re: Post": "[A]s Barthes writes of 'the death of the author,' postmodernists infer 'the death of the artist,' *at least as originator of unique meaning*".⁹⁴ Og det var nettopp kunstnerbiografiens funksjon som en reduserende instans for fortolkning som ble angrepet av Krauss og flere andre av teoretikerne tilknyttet *October* i overgangen mellom 1970- og 80-tallet, mens andre av kunsterrollens autoritative funksjoner ble oversett. Men kritikken av kunstnerbiografiens funksjon i fortolkningen av kunstverk er bare *én* viktig del av autoritetskritikken i forestillingen om "forfatterens død". Michel Foucault påpekte dette allerede i 1969 i sitt "svar" til Barthes i teksten "Hva er en forfatter?":

Det er selvfølgelig ikke tilstrækkelig som en tom bekræftelse blot at gentage, at forfatteren er død. På samme måde som det heller ikke er tilstrækkelig uendeligt at gentage, at Gud og mennesket er døde ved en fælles død. Det er nødvendigt at afmærke det rum, som således er blevet ladet tomt ved forfatterens forsvinden, dvs. årvågent at følge fordelingen af lakuner og kløfter og afmærke de forskydninger, de frie funktioner, som fremstår ved denne forsvinden.⁹⁵

Foucault setter søkelys på de forskjellige instanser der forfatterfunksjonen kommer til uttrykk, og den biografiske autoritet i fortolkning av kunstverk er bare en av disse. I sin undersøkelse av de elementer som vedlikeholder det han kaller "forfatterens privilegium" lokaliserer Foucault et problemfelt i bruken av, og autoriteten i, forfatternavnet. Forfatternavnet skiller seg fra egennavnet blant annet gjennom dets klassifiserende funksjon: det tillater at man kan samle tekster og skape forbindelser mellom dem, og avgrense dem fra andre(s) tekster. Dette ble også viktig i forhold til utøvelsen av eiendomsretten som mot slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet ble gjeldende også innenfor litteraturfeltet.⁹⁶ Et eiendomssystem som viser hvor tett forfatterfunksjonen er knyttet til markedsøkonomiske krefter.

Ved å analysere Forfatteren som en variabel og kompleks funksjon i diskursen, søker Foucault å ta vekk subjektets rolle som et opprinnelig fundament. Men han er klar over vanskelighetene med sin drøm om det han kaller anonymitetens mumling, der spørsmål om hvem forfatteren er, ikke har betydning.⁹⁷ Foucault minner oss om at vi må være oppmerksom på hva som kommer i stedet for "kunstneren" etter "kunstnerens død", men dette synes ikke å ha vært et sentralt tema i den tidlige postmodernistiske kunstteori.

⁹⁴ Foster: *op.cit.*, 1999, s. 194, (min kursivering).

⁹⁵ Michel Foucault: "Hvad er en forfatter?", ["Qu'est-ce qu'un auteur?", 1969], overs. av Morten Lykkegaard, i *Passepartout* nr. 22, 2003, s. 13.

⁹⁶ *Ibid.*, s. 15-17.

⁹⁷ *Ibid.*, s. 28.

Begravelsesproblemer: Institusjonell rekuperasjon

Hvis vi nå vender tilbake til det innledende spørsmålet om hvordan Gonzalez-Torres' kunstpraksis har blitt fortolket i forhold til "forfatterens død", kan vi bedre se noen av de problemstillingene som kommer tilsyne. For på samme måte som det er vanskelig å skrive om autoritets- og subjektsskribere som Barthes og Foucault, uten å implisitt behandle dem som enhetlige subjekter med en betydningsfull og autoritativ tenkning, er det også vanskelig å skrive om Gonzalez-Torres uten å behandle ham som en kunstnerautoritet. Et eksempel på dette finner vi i Nancy Sectors forord til andreutgaven av hennes innflytelsesrike monografi om Gonzalez-Torres fra 1995. I forordet til nyutgivelsen av boken nå tolv år senere beskriver hun den som "Felix's book", ettersom hun hevder den tar utgangspunkt i kunstnerens ideer og refleksjoner. Hun har derfor ikke villet forandre noe av bokens innhold i andreutgaven, slik at boken skal være sann mot det hun beskriver som Gonzalez-Torres' originale visjon.⁹⁸ Men like etter at Spector har kreditert Gonzalez-Torres som bokens "med-forfatter", beskriver hun hans "disavowal of the author as a legitimate figure of authority".⁹⁹ Sectors forord får på den måten paradoksets struktur: først innskriver hun – og faktisk *bruker* – Gonzalez-Torres' kunstnerautoritet som en legitimering av monografiens form og innhold, mens hun like etter, og flere andre steder i boken, negerer denne autoriteten, ved å fremheve at Gonzalez-Torres dekonstruerte forfatteren som en legitim autoritet.

Paradokset i Sectors beskrivelse av Gonzalez-Torres er et eksempel på en nærmest uunngåelig institusjonell rekuperasjon, der historikerens representasjon av kritikken ender opp med å utligne kritikken av representasjonen: Autoritetskritikeren har blitt så populær for sitt autoritetskritiske arbeid at han/hennes forsøksvis dekonstruerte autoritet blir rehabilitert gjennom kunsthistorikerens opphøyning av ham/henne som et kunstnerisk forbilde – en autoritet. Og på samme måte som Gonzalez-Torres har blitt brukt som en autoritet over sitt autoritetskritiske arbeid – har også Roland Barthes og Michel Foucault fungert som autoritative forfattere

⁹⁸ Spector: *op.cit.*, 2007, s. vi. I nyutgivelsen har Spector kun oppdatert opplysninger om eierskap av verk og rettet mindre korrekturfeil.

⁹⁹ *Ibid.*, s. vii.

innenfor mangfoldige disipliner (og tekster som denne) – deres radikale subjekt- og forfatterkritikk til tross.¹⁰⁰

Men jeg tror det også er noe annet som spiller inn her i forhold til hvordan tesen om ”kunstnerens død” har blitt forstått – eller misforstått – i kunstteorien. Den overdrevne bruken av begreper som ”autoritetskritikk” og ”kunstnerens død” som preger moderne kunstteori, viser forvirringen som råder om hvordan man skal forholde seg til kunstnerens subjektivitet, autoritet og biografi i kunsthistorieskrivingen. David Deitchers barthesianske beskrivelse av Gonzalez-Torres’ kunstpraksis, som vi så på innledningsvis i kapitlet, synliggjør noen av disse problemstillingene. Deicher skriver som nevnt at ”[n]o other artists of Gonzalez-Torres’ generation devised a more inventive and poetic means of addressing *the death of the author*”.¹⁰¹ Og ser vi nærmere på denne setningen blir det tydelig hvordan Deitcher gjennom å posisjonere Gonzalez-Torres som generasjonens *beste selvutsletter*, innskriver et autoritativt kunstnersubjekt i forsøket på å fremheve dennes utslettelse. Men senere i artikkelen som sitatet over er hentet fra, minner Deitcher oss om at vi ikke skal være blinde for den kontrollen Gonzalez-Torres beholdt over detaljer i både skapelsen, installasjonen, og til og med resepsjonen av hans verk.¹⁰² Men hvis Deitcher anerkjenner kunstnerens sentrale kontroll og autoritet over verkene, hva mener han så med at Gonzalez-Torres er det paradigmatiskke eksempelet på adresseringen av ”kunstnerens død”? Hvilken autoritet har kunstneren egentlig gitt fra seg?

Det virker som om Deitcher bruker ”forfatterens død” for å fremheve den radikale aktiviseringen av betrakteren i Gonzalez-Torres’ kunstpraksis. Men ”betrakterens fødsel” synes *ikke* her å skje på bekostning av ”kunstnerens død”, som Barthes argumenterte for. Deitcher er ikke alene om en slik upresis anvendelse av ”forfatterens død” som en beskrivelse av fortolkning- og handlingsfriheten til betrakteren. For også i Rosalind Krauss og *October*-kretsens tidlige postmodernisme er det betrakterens fødsel som motiverer deres autoritetskritikk. Men hvilke konsekvenser og betydning har denne omfordelingen av kunstnerautoritet for diskusjonen og forståelsen av kunst? Hva skjer når betrakteren, kunsthistorikeren,

¹⁰⁰ Roland Barthes og Michel Foucault fikk et mer nyansert syn på subjektet mot slutten av deres forfatterskap. For en diskusjon av deres posisjonsendringer i forhold til spørsmålet om subjektivitet, se Burke: *op.cit.*, s. 20-115.

¹⁰¹ Deitcher: *op.cit.*, s. 106, (original kursivering).

¹⁰² *Ibid.* s. 110.

kritikeren, kuratoren, galleristen eller kunstverkets eier trer inn og fyller ”hullet” etter kunstneren? Har den postmodernistiske kunstteori tatt til seg forestillingen om ”kunstnerens død” uten egentlig å ha diskutert hva denne autoritetsforskyvning innebærer?¹⁰³

Gonzalez-Torres’ verk ”*Untitled*” (*Lover Boys*) er et godt utgangspunkt for å diskutere og synliggjøre noen av de forskyvningene og innskrivningene av kunstnerautoriteten i tiden etter ”kunstnerens død”, for spørsmål om kunstnerens – *så vel som* betrakterens – autoritet og subjektivitet blir viktig i møte med hans kunstpraksis. Men Gonzalez-Torres’ subjektskritiske prosjekt er langt mer problematisk enn antydnet så langt. For i hans verk finnes det en konfliktfylt spenning mellom selviscenesettelse og selvutslettelse – mellom subjektivering og desubjektivering. Parallelt med at verkene står i forlengelsen av den postmodernistiske kritikken av (kunstner)subjektet, inneholder hans verk også en rekke elementer av selvbiografisk materiale. I sentrale deler av hans kunstnerskap finner vi altså en insistering på levd liv og intime personlige erfaringer, i samme åndedrett som dette levde livet blir utvisket og forandret. Det er i dette usikre og forvirrende spenningsfeltet mye av kunsten på 1990-tallet befinner seg, og det har gitt kunstteoretikere og kritikere en videre utfordring i forhold til hvordan kunstnerrollen skal behandles etter ”kunstnerens død”.

”*Untitled*” (*Lover Boys*) ble laget i en tid da aids-epidemien bokstavelig gjorde metaforen om ”kunstnerens død”. Utover 1980- og 90-tallet døde mange sentrale kunstnere og kunstkritikere – heriblant Gonzalez-Torres og Craig Owens – av aids-relaterte årsaker. Det politiske og sosiale klimaet i USA på denne tiden utfordret den postmodernistiske subjektskritikk, og både Douglas Crimp og Craig Owens revaluerte sine forståelser av postmodernistisk kunstteori. Denne sosialhistoriske konteksten blir omhandlet i neste kapittel, ettersom det utgjør et viktig bakteppe til spørsmålet om kunstnerautoritet i den amerikanske kunstteorien på 1980- og 90-tallet – og derfor også i forhold til Gonzalez-Torres og ”*Untitled*” (*Lover Boys*).

¹⁰³ Seán Burke hevder at forestillingen om ”Forfatterens død” har blitt tatt i mot med åpne armer i litteraturvitenskapen uten at konsekvensene av dette noen gang har blitt ordentlig diskutert (Burke: *op.cit.*, s. 21). Det kan være fristende å si at det samme gjelder forestillingen om ”kunstnerens død” i kunstteorien, og herværende oppgave er et forsøk på å åpne opp noen problemfelt og konsekvenser for kunstnerens status etter ”kunstnerens død”.

Kapittel 2: SILENCE=DEATH?

En sosialhistorisk kontekst for striden om kunstnerautoriteten

I 1991 ble Felix Gonzalez-Torres for første gang utvalgt til den prestisjefylte Whitney-biennalen i New York, både som individuell kunstner og sammen med kunstnergruppen Group Material, som han hadde vært en del av siden 1987.¹⁰⁴ I motsetning til tidligere fylte biennalen alle etasjene på Whitney Museum of American Art, og utstillingen inkluderte derfor en lang rekke unge kunstnere som skulle komme til å prege New Yorks kunstscene utover 90-tallet, som Jack Pierson, Kiki Smith og Robert Gober. "Untitled" (*Lover Boys*) var ett av hans to individuelle verk på utstillingen, men før man kom opp til de yngste kunstnernes verk på museets øverste etasje, møtte man Group Materials installasjon *AIDS Timeline* som fylte museets Lobby Gallery.



Fig. 12: "Untitled" (*Death by Gun*) og "Untitled" (*Lover Boys*) installert på Whitney-biennalen, 1991.

Group Material hadde siden starten i 1979 arbeidet med *community*-baserte kunstprosjekter som utforsket rammene for sosial engasjert kunst – eller som de

¹⁰⁴ I 1991 besto Group Material av Julie Ault, Dough Ashford, Karen Ramspacher og Gonzalez-Torres. *AIDS Timeline* var et av Gonzalez-Torres' siste prosjekter i Group Material før han trakk seg ut av gruppen for å konsentrere seg om sin individuelle karriere, som siden 1990 for alvor hadde begynt å ta fart. Det er mange eksempler på feilaktige og opphøyde beskrivelser av Gonzalez-Torres' engasjement i Group Material. For eksempel har både Jan Avgikos og Boel Christensen Scheel omtalt Gonzalez-Torres som en grunnlegger av gruppen, mens Peter Schjeldahl beskriver ham som "a leading member". Det er derfor viktig å understreke at Group Material hadde en basisdemokratisk organisering uten lederfigurer, og at Gonzalez-Torres kun var med mellom 1987-1991. Gruppen startet i 1979 med tretten medlemmer, men året etter ble antallet redusert til tre – Tim Rollins, Julie Ault og Mundy McLaughlin. Gjennom årene var mange forskjellige kunstnere med i gruppen, men Ault var den eneste som var med fra starten frem til gruppens oppløsning i 1996. Se Jan Avgikos: "This is My Body", *Artforum*, vol. 29, no. 6, February 1991, s. 83; Boel Christensen-Scheel: *Fem former for betrakterdeltakelse*, (Oslo: Hovedfagsoppgave ved Universitetet i Oslo, 2003), s. 68; Peter Schjeldahl: "Tender Sentience" i *The Village Voice*, March 21, 1995, s. 76.

formulerte det i et *statement* i 1985: "Our project is clear: We invite everyone to question the entire culture we have taken for granted".¹⁰⁵ Gruppens bidrag til biennalen i 1991 var intet unntak: *AIDS Timeline* var en vegginstallasjon som gav en kronologisk oversikt over aids-epidemiens historie i USA – fra før den ble navngitt i 1981 til utstillingstidspunktet i 1991¹⁰⁶ da aids allerede hadde krevd 102 802 menneskeliv.¹⁰⁷ Som det første man møtte på biennalen i 1991 dannet *AIDS Timeline* derfor et viktig sosiopolitisk bakteppe for resten av kunsten på utstillingen.

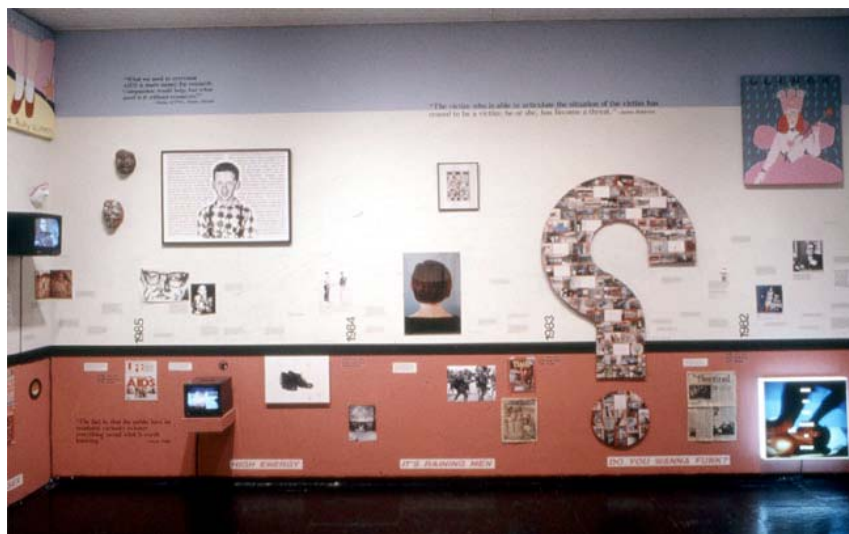


Fig. 13: Group Material: *AIDS Timeline*, Whitney-biennalen, 1991.

Group Material og *AIDS Timeline*

AIDS Timeline var Group Materials andre installasjon på Whitney-biennalen.

Allerede i 1985 hadde gruppen deltatt med "mini-utstillingen" *Americana*, som var en

¹⁰⁵ Group Material: "Statement", [1985], i *Theories and Documents of Contemporary Art – A Sourcebook of Artist's Writings*, Kristine Stiles og Peter Selz (red.), (Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press, 1996), s. 895.

¹⁰⁶ Installasjonen på Whitney biennalen var Group Materials tredje versjon av *AIDS Timeline*, som først ble utstilt på Matrix Gallery på University of California, Berkeley, november 1989 - januar 1990, og på Wadsworth Atheneum i Hartford i september - november 1990. Installasjonen var en videreføring av prosjektet "AIDS & Democracy: A Case Study" på DIA Art Foundation i 1988, som inkluderte ett folkemøte, en panelsamtale og en utstilling om aids. I 1990 laget gruppen også en tidsskriftversjon av *AIDS Timeline* til prosjektet DAY WITHOUT ART i regi av Visual AIDS. Tidslinjen ble her fordelt på ti oppslag i ti tidsskrifter – heriblant desemberutgaven til *Art in America*, *Artforum* og *October*. For mer om Group Materials AIDS-relaterte prosjekter, se Brian Wallis (red.): *Democracy: A Project by Group Material*, (Seattle: Bay Press, 1990); Jan Avgikos: "Group Material Timeline: Activism as a Work of Art" i *But is it Art? – The Spirit of Art as Activism*, Nina Felshin, (red.), (Seattle: Bay Press, 1995), s. 85-116; Julie Ault: "Three Snapshots from the Eighties – Julie Ault on Group Material" i *Curating Subjects x 21*, Paul O'Neill, (red.), (London: Open Editions, kommer i 2007).

¹⁰⁷ Group Material: "Artist's pages" i *1991 Biennial Exhibition*, Richard Armstrong, John G. Hanhardt, Richard Marshall, Lisa Phillips (red.), 1991, s. 91.

form for *salon des refusés* i selve biennalen, samtidig som den inkluderte en rekke forskjellige objekter fra den amerikanske livsstil. I *AIDS Timeline* videreførte gruppen denne heterogene sammenstillingen av kunstverk og hverdagsobjekter, men med en tidslinje som det organiserende prinsipp – en installasjonsform de siden begynnelsen av 1980-tallet hadde brukt for å sette historiske hendelser i nytt kritisk perspektiv. I installasjonen gikk en sort tidslinje som et horisontalt bånd over veggene i gallerirommet. Over og under linjen var det montert forskjelligartet materiale: tekster, fotografier, malerier, t-skjorter, videoverk, statistikker, avisutklipp, magasiner, undervisningsmateriale for sikker sex, etc. Her sto aktivistiske, kulturelle og politiske utsagn med relasjon til aids side om side. Under hvert årstall på tidslinjen sto tallene fra det statlige Center for Disease Control (CDC) over antallet hiv-smittede og døde av aids – og tallene markerte epidemiens dramatisk utvikling utover 80-tallet. Andre steder på veggen kunne man finne oversikter over det stigende militærbudsjettet til president Ronald Reagan – og hans parallelle kutt i helsebudsjettet – samt artefakter fra den mest sette filmen i USA i 1980: George Lucas' *The Empire Strikes Back* fra *Star Wars*-sekstetten.

Gjennom å sammenstille materiale fra forskjellige diskurser fremviste installasjonen hvordan aids ikke bare representerte en medisinsk, men også en politisk og kulturell krise – eller som Paula A. Treichler har skrevet: "an epidemic of signification".¹⁰⁸ *AIDS Timeline* rettet direkte kritikk mot Reagan- og Bush Sr.-administrasjonens fatale neglisjering av epidemien, men ikke gjennom en enkel propagandistisk didaktikk. Installasjonen vevde tekster, bilder og sitater sammen i en annerledes historiefortelling som skulle vekke refleksjon og diskusjon hos publikum. *AIDS Timeline* krevde betrakterens oppmerksomhet og synliggjorde mange viktige problemområder i det amerikanske samfunnet. Group Material skrev i sitt *statement* i utstillingskatalogen at *AIDS Timeline* var skapt for å dokumentere følgene av den statsinstitusjonaliserte homofobi, (hetero)seksisme og rasisme. For, som de skrev, "[v]irtually all the major social inequities that compromise democracy in the U.S. are reflected in the decade-long history of AIDS".¹⁰⁹

¹⁰⁸ Se Paula Treichler: "AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification" [1987] i *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, Douglas Crimp (red.), (Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1988), s. 31-70.

¹⁰⁹ Group Material: "Artist's pages", 1991, s. 91.

Kulturkrig

Siden 1932 hadde intensjonen med Whitney-biennalen vært å fremvise de viktigste tendensene i den amerikanske billedkunst, og – som vi skal komme tilbake til senere i kapitlet – gikk dette sjelden for seg uten diskusjon. At *AIDS Timeline* ble inkludert på utstillingen i 1991 kan i ettertid virke selvfølgelig, både tatt i betraktning av Group Materials status i kunstmiljøet og aids-epidemiens allestedsnærværenhet i samfunnet. Men med få unntak var de innflytelsesrike kunstinstitusjonene lite interessert i mangfoldet av aids-aktivistiske kunstpraksiser på 80-tallet.¹¹⁰ På Whitney-biennalen i 1989 var det for eksempel ingen verk som tydelig tematiserte aids-krisen,¹¹¹ til tross for at aids-aktivismens kunstneriske mangfold siden 1987, ifølge en kritiker, hadde ”peppered public space”.¹¹² Utstillingen i 1991 var derimot annerledes, for mye hadde skjedd i kunstinstitusjonenes politiske bevissthet i de to årene som var gått. Lisa Phillips – en av biennalens fire kuratorer – beskrev det slik i utstillingskatalogen:

In the past two years, we have witnessed attacks against culture most of us could never have imagined possible. It has been shocking and sobering to recognize that basic rights we take for granted are held in fragile balance and require continual defense and vigilance. Moral ground is shifting, lines need to be redrawn.¹¹³

Phillips henviste til det som går under navnet ”the culture wars” som begynte våren 1989, og som satte samtidskunsten i sentrum for den innenrikspolitiske debatt i USA i flere måneder. Kjernen av problemet var spørsmålet om hva slags kunst det statlige kunstfondet – National Endowment for the Arts (NEA) — skulle gi støtte til. Men det ble tydelig at debatten om statsstøttet kunst var en liten brikke i en større verdikrig satt i gang av den nyetablerte kristenkonserverve fløyen i amerikansk politikk. Sett fra republikanernes perspektiv kom kulturkrigen, ifølge kunsthistorikeren Jonathan D.

¹¹⁰ Et viktig unntak fra dette var kuratoren William Olander på The New Museum i New York, som inviterte aktivister fra ACT UP til å lage en installasjon i museets gatevindu allerede i 1987. En gruppe kulturarbeidere fra ACT UP laget totalinstallasjonen *Let The Record Show...* og arbeidsprosessen resulterte i opprettelsen av kunstaktivistgruppen Gran Fury, som i flere år fungerte som ACT UPs ”guerilla graphic designers”. Andre kunstinstitusjoner var langt fra så inkluderende ovenfor aids-aktivismen som The New Museum. For eksempel inkluderte utstillingen ”Committed to Print: Social and Political Themes in Recent American Printed Art” – kuratert av Deborah Wye i 1988 på Museum of Modern Art (MOMA) – ingen plakater fra verken aids-aktivismen eller ”the gay and lesbian rights movement”. Medlemmer fra tre affinitetsgrupper til ACT UP – Gran Fury, Little Elvis og Wave Three – protesterte mot MOMAs usynliggjøring av både aids-aktivismen og ”gay and lesbian activist history” og de delte ut flyers på museet der de oppfordret både ansatte og publikum til å ”take political activism of the museum walls and into the realm of everyday life”. For oversikt og diskusjon av ACT UPs demonstrasjoner, se Douglas Crimp og Adam Rolston: *AIDS Demo Graphics*, (Seattle: Bay Press, 1990).

¹¹¹ David Deitcher: ”Review: 1989 Biennial” i *Artforum*, vol. 28, no. 1, September 1989, s. 143-144.

¹¹² David Deitcher: ”What Does Silence Equal Now?” i *Art Matters – How The Cultural Wars Changed America*, Brian Wallis, Marianne Weems, Philip Yenawine (red.), 1999, s. 93.

¹¹³ Lisa Phillips: ”Culture Under Siege” i *1991 Biennial Exhibition*, Richard Armstrong, John G. Hanhardt, Richard Marshall, Lisa Phillips (red.), 1991, s. 21.

Katz, som ”a welcome diversion from the bad news of the day”.¹¹⁴ President Bush Sr. slet med både økonomisk nedgang, etterspillet etter Iran-Contra skandalen og mangelen på et nytt instrumentelt fiendebilde etter kommunismens fall. Ideologer på den kristne høyrefløy gjorde derimot hva de kunne for å gi ”the gay and lesbian community” rollen som USAs nye store fiende. I 1989 publiserte Californias kongressrepresentant William Dannemeyer boken *Shadow in the Land: Homosexuality in America*, der han hevdet at de homoseksuelle hadde splittet USA – en splittelse nasjonen ikke hadde opplevd siden den amerikanske borgerkrig. For å stoppe denne kritiske utviklingen burde man, ifølge Dannemeyer, gjeninnføre ”traditional prohibitions against homosexuality in order to establish a sense of order and decency in our society, to reconnect us with our normative past”.¹¹⁵ Aids-epidemien var også et effektivt argument for høyrefløyen i deres demonisering av homoseksuelle. Som TV-pastoren og grunnleggeren av Moral Majority, Jerry Falwell, formulerte det: ”AIDS is not just God’s punishment for homosexuals; it is God’s punishment for the society that tolerates homosexuals”.¹¹⁶

I Whitney-biennalens utstillingskatalog hadde Lisa Phillips vektlagt hvordan NEA-debatten hadde re-politisert kunstverden og fått den til å se kunsten i forhold til samfunnets sosiale problemstillinger. Men det er kanskje rettere å se kulturkrigen i 1989 som det som *tvang* kunstverdenen til å se den alvorlige situasjonen i øynene. Sett fra aids-aktivistenes perspektiv hadde kulturkrigen allerede pågått i mange år, men det var frykten for å miste statsstøtte som fikk kunstverdenen til virkelig å våkne opp i det allerede sterkt politiserte kulturfeltet.

”The culture wars” endret den amerikanske kunstscenen. Men på samme måte som ”kulturkrigen” ikke kan diskuteres løsrevet fra de allerede eksisterende sosiale spenningene og problemstillingene i USA på dette tidspunktet, kan heller ikke endringene i den postmodernistiske kunstteori syn på kunstnersubjektet analyseres uten å ta høyde for de politiske og kulturelle mulighetsbetingelsene for denne. Aids-epidemien intensiverte homofobien i USA, både på et politisk og kulturelt nivå, og

¹¹⁴ Jonathan D. Katz: ”’The Senators Were Revolted’: Homophobia and the Culture Wars” i *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Amelia Jones (red.), (Oxford: Blackwell Publishing, 2006), s. 233.

¹¹⁵ William Dannemeyer: *Shadow in the Land: Homosexuality in America*, (San Fransisco: St. Ignatius Press, 1989), s. 227. Sitert i *Ibid.*, s. 234.

¹¹⁶ Jerry Falwell sitert i Bill Press: ”The Sad Legacy of Jerry Falwell”, 2007. Falwell fortsatte sin demonisering av ”gays and lesbians” frem til hans død i mars 2007. Etter angrepene på World Trade Center 11. september 2001 gav han blant annet abortmotstandere, feminister, homofile og lesbiske skylden for terrorangrepet.

dette kom til å spille en sentral rolle i Douglas Crimp og Craig Owens' revurdering av subjektivitetens funksjon i kunstproduksjonen mot slutten av 1980-tallet. For å kunne diskutere denne endringen som har gått under overskriften "the return of the author", er det nødvendig først å se på noen hendelser både før og under "kulturkrigen."



Fig. 14: Andres Serrano: *Piss Christ*, 1987.

Høyrefløyens kunstaktivisme: *The Perfect Moment*

Det var Andres Serranos bilde *Piss Christ* (1987) som våren 1989 for alvor satte i gang "den offisielle" kulturkrigen. Lederen for den kristenkonserverende organisasjonen American Family Association, Donald Wildmon, hadde sett at Serranos fotografi av et krusifiks som (ifølge billedtittelen) var nedsenket i urin hadde fått en pris på \$15 000 i en kunstkonkurransen støttet av National Endowment for the Arts (NEA). Wildmon oppfordret derfor alle ansvarlige lesere av foreningens nyhetsbrev – med et opplag på ca. 380 000 – å sende klagebrev til både kongressen, senatet og NEA over denne "statsstøttede blasfemien".¹¹⁷ Folk fulgte oppfordringen og sendte brev i hopetall, og som en kritiker har beskrevet det: "A full-fledge moral panic had begun".¹¹⁸

Klagebrevene nådde blant annet senatoren i New York, Alfonse D'Amato, som 18. mai 1989 satte Serranos "blasfemiske" fotografi på dagsordenen i Senatet. På dramatisk vis rev han fra hverandre utstillingskatalogen der bildet var trykket, mens

¹¹⁷ Wildmon sendte også selv et klagebrev til en lang rekke representanter i senatet, kongressen og NEA, dette er publisert som "Rev. Donald Wildmon, letter concerning Serrano's *Piss Christ*, April 5, 1989" i *Culture Wars – Documents From the Recent Controversies in the Arts*, Richard Bolton (red.), 1992, s. 27.

¹¹⁸ Carol S. Vance: "The War on Culture", [1989] i *Art Matters – How The Cultural Wars Changed America*, Brian Wallis, Marianne Weems, Philip Yenawine (red.), 1999, s. 222.

han krevde gjennomgang av NEAs støtteordninger – en erklæring han umiddelbart fikk tyve senatorer til å underskrive.¹¹⁹ Blant disse var Jesse Helms, en av Senatets mest markante kristenkonservervative aktivister i kampen mot blasfemi og homoseksualitet. To år tidligere hadde Helms stoppet en bevilgning på nesten en milliard dollar til aids-forskning og undervisningsmateriale for sikker sex, samtidig som han fikk gjennom et lovtilllegg som skulle hindre all offentlig støtte til helsemateriale som kunne ”promotere” og ”oppfordre” til homoseksuell aktivitet og sprøytenarkomani.¹²⁰ En dødelig lov på et tidspunkt der homoseksuelle menn utgjorde 70 prosent av de rapporterte aids-tilfellene i landet. Nå var det kunsten som sto for tur, og som Helms selv formulerte det i 1989: ”Old Helms will win every time on cutting Federal Money for art projects with homosexual themes”¹²¹ – og han fikk rett. Også i denne ”kulturkrigen” fikk han et lovtilllegg oppkalt etter seg.

Raseriet i Senatet over ett bilde av Serrano ble fort overskygget av raseriet over *fotografen* Robert Mapplethorpe (1946-1989), og retorikken skiftet fokus fra kritikk av blasfemi til fordømmelse av homoseksuell degenerasjon.¹²² 1. juli 1989 skulle den posthume retrospektive vandretstillingen *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment* åpne på Corcoran Gallery of Art i Washington D.C., etter å ha vært utstilt i Philadelphia og Chicago. Utstillingen som inneholdt bilder fra hele fotografens *oeuvre*, inkluderte også den såkalte ”X”-portofolio med homoerotiske SM-scener. Men knappe tre uker før åpningen kansellerte Corcorans direktør Christina Orr-Cahall utstillingen, med begrunnelsen at det opphetede politiske klimaet i kunstfeltet ikke gjorde det til rett tid og sted for *The Perfect Moment*, utstillingstittelen til tross.¹²³ Orr-Cahalls kansellering, eller sensurering, av

¹¹⁹ Se ”Debate in Senate over NEA, statements by Sen. Alfonse D’Amato and Sen. Jesse Helms, with letter of protest to NEA’s Hugh Southern, May 18, 1989” i *Culture Wars – Documents From the Recent Controversies in the Arts*, Richard Bolton (red.), 1992, s. 28-31.

¹²⁰ Begynnelsen på Amendment no. 956 lød: ”Purpose: To prohibit the use of funds provided under this Act to the Center for Disease Control from being used to provide AIDS education information, or prevention materials and activities that promote, encourage or condone homosexual activities or the intravenous use of illegal drugs”. Først i 1993 ble Helms’ lovtilllegg om helsemateriell endret, etter at det var blitt dømt grunnlovsstridig i høyesterett. For en analyse av lovgivningens dødelige effekt, og den sterke aktivistiske fronten den genererte, se Douglas Crimp: ”How to Have Promiscuity in an Epidemic?” [1987] i *Melancholia and Moralism – Essays on AIDS and Queer Politics*, 2002, s. 43-82.

¹²¹ Jesse Helms sitert i Douglas Crimp: ”The Boys in My Bedroom” [1990] i *Melancholia and Moralism – Essays on AIDS and Queer Politics*, 2002, s. 157.

¹²² Richard Meyer: ”The Jesse Helms Theory of Art”, *October* 104, (Spring 2003), s. 135.

¹²³ Orr-Cahall hevdet selv at kanselleringen ikke var sensur, men en opprettholdelse av den kunstneriske frihet: ”We decided to err on the side of the artist, who had the right to have his work presented in a non-sensationalized, non-political environment, and who deserves not to be hostage for larger issues of relevance to us all”. Det er interessant hvordan Orr-Cahall legitimerer sin avgjørelse

Mapplethorpe satte i gang voldsomme protester blant kunstnere og kulturarbeidere. Imens brukte Jesse Helms utstillingen, som tidligere hadde mottatt \$30 000 i støtte fra NEA, til å få overtalt Senatet om å vedta et lovtilllegg som la motivbegrensninger på statsstøttet kunst.¹²⁴ Etter små justeringer gikk forslaget også gjennom i kongressen og høsten 1989 ble "The Helms Amendment" implementert. Som lovtillegget stadfestet forhindret det NEA å støtte kunst med

obscene materials including but not limited to depictions of sadomasochism, homoeroticism, the sexual exploitation of children, or individuals engaged in sex acts and which, when taken as a whole, do not have serious literary, artistic, political or scientific value.¹²⁵

Jesse Helms' kunstteori

Jesse Helms hadde på effektivt vis legitimert lovtilleggets sidestilling av homoerotikk og barnepornografi med utgangspunkt i Mapplethorpes fotografier. Som ledd i sin lobbyvirksomhet overfor kongresskomiteen som skulle behandle lovforslaget, hadde Helms sendt en konvolutt til alle medlemmene i komiteen med fire bilder han hadde kopiert fra Mapplethorpes utstillingskatalog: to bilder av store peniser og to barneportretter, blant annet et aktbilde av 8-årige Jesse McBride (Fig. 15-18).¹²⁶ Billedmontasjen fungerte som et "bevis" på kunstnerens barnepornografiske virke, og i tillegg til å fremstille Mapplethorpe som pedofil,¹²⁷ koblet Helms også aids-epidemien inn i debatten. I høringen om lovforslaget i Senatet vektla han at Mapplethorpe døde av aids, og fortsatte med følgende beskrivelse av hans bilder:

There are unspeakable portrayals which I cannot describe on the floor of the Senate.... Mr. President, this pornography is sick. But Mapplethorpe's sick art does not seem to be an isolated incident. Yet another artist exhibited some of this sickening obscenity in my own

med henvisning til kunstnerens intensjon – en intensjon hun selv har skapt. De massive protestene mot kanselleringen av Mapplethorpe-utstillingen førte til at Orr-Cahall trakk seg fra sin stilling kort tid senere.

¹²⁴ Se "Debate in Senate over Helms amendment [...]" i *Culture Wars – Documents From the Recent Controversies in the Arts*, Richard Bolton (red.), 1992, s. 73-86.

¹²⁵ Lovtillegget sitert i Carol S. Vance: "Misunderstanding Obscenity" i *Art in America*, vol. 78, no. 5, May 1990, s. 51. Vance sin artikkel er en av de beste analysene av lovtilleggets kryptiske men vage formulering, og hun argumenterte her for at lovens største effekt ville være kunstnere og kunstinstitusjoner selvsensur, fordi lovformuleringen virket strengere enn den egentlig var.

¹²⁶ Bildene Helms kopierte var *Mark Stevens (Mr. 10 1/2)*, 1976, *Man in Polyester Suit*, 1980, *Rosie*, 1976, og *Jesse McBride*, 1976. Barnebildene var tatt på oppdrag av barnas foreldre. I 1990 publiserte fotografen Judy Linn en "reenactment" av Mapplethorpes aktportrett av de nå attenårige Jesse McBride i *The Village Voice*. I bildet sitter McBride i en liknende positur som i Mapplethorpes fotografi, som står på gulvet ved siden av stolen han sitter i. McBride uttalte til avisen at han som barn ikke var tvunget til noe som helst av Mapplethorpe: "It never occurred to me that it would be big deal. It's sick to equate it with pornography." For en diskusjon av bildene av Jesse McBride, se Meyer: *op.cit.*, 2003, s. 131-148.

¹²⁷ I en høring i sentatet beskrev Jesse Helms Mapplethorpes bilder som "pictures that deliberately promoted homosexuality and child molestation, and other activities that I cannot even discuss on the floor of the Senate". Sitert i *Ibid.*, s. 141.



Fig. 15: Robert Mapplethorpe: *Jesse McBride*, 1976.

Fig. 16: Robert Mapplethorpe: *Rosie*, 1976.

Fig. 17: Robert Mapplethorpe: *Mark Stevens (Mr. 10 ½)*, 1976.

Fig. 18: Robert Mapplethorpe: *Man in Polyester Suit*, 1980.

state... I could go on and on, Mr. President, about the sick art that has been displayed around the country.¹²⁸

Kunsthistorikeren Richard Meyer har påpekt hvordan Helms her på effektivt vis først kjeder sammen Mapplethorpes homoseksualitet og aids-relaterte død, for så å projisere dette over på den syke *kunsten* som sprer seg og smitter den ellers så "friske" amerikanske kultur.¹²⁹ Og Helms var ikke alene om å fremme et slikt kunstsyn. En representant for organisasjonen Morality In Media beskrev denne smittebærende kraften i Mapplethorpes bilder i enda mer direkte termer: "People looking at these kinds of pictures become addicts and spread AIDS".¹³⁰ Ettersom Helms gjentatte ganger hadde uttalt hvordan et hvert tilfelle av aids kunne ledes tilbake til en homoseksuell handling, var det å stoppe homoerotisk kunst også med på å stoppe aids. Kort sagt, i hans argumentasjon var kunst, homoseksualitet og aids tre sider av samme sak.¹³¹

Helms' sensurlovgivning fikk alvorlige følger. Ikke bare ble institusjonene som hadde vist *The Perfect Moment* rammet av økonomiske represalier, men NEAs budsjett ble sterkt redusert, og mange kunstnere fikk avslag på søknader om prosjekter som tematiserte blant annet homoseksualitet.¹³² Men Helms' forsøk på å stoppe "obskøn" kunst viser også hvordan sensur kan ha uventede resultater. For Mapplethorpes bilder fikk en enorm sirkulasjon i mediene, og publikum strømmet til for å se *The Perfect Moment*. Bare i Washington D.C. kom over 40 000 besøkende på utstillingen som hadde blitt overtatt av det alternative visningsstedet Washington Project for the Arts etter Corcorans kansellering. Helms var altså paradoksalt nok selv

¹²⁸ Jesse Helms sitert i "Debate in Senate over Helms amendment [...]" i *Culture Wars – Documents From the Recent Controversies in the Arts*, Richard Bolton (red.), 1992, s. 75-76.

¹²⁹ Meyer: *op.cit.*, 2003, s. 131, 137.

¹³⁰ Sitert i Katz: *op.cit.*, s. 238.

¹³¹ Richard Meyer, *Outlaw Representations*, (Boston: Beacon Press, 2002), s. 219 og Katz: *op.cit.*, s. 238-240.

¹³² Dette gjaldt blant annet fire performancekunstnere – Holly Hughes, Karen Finley, John Fleck og Tim Miller – de såkalte "NEA Four," som etter å ha fått avslag på sine prosjektsøknader hos NEA i 1990 grunnet dets (homo)erotiske innhold, gikk til rettsak mot myndighetene for brudd på ytringsfriheten. I 1993 gikk de til forlik på sine separate rettsaker, men fortsatte sin kamp for å få påvist det ukonstitusjonelle i "The Helms Amendment" som i november 1990 var blitt omgjort til en såkalt "decency clause". Omformuleringen av lovtillegget muliggjorde ikke bare restriksjoner mot homoerotikk, men alle former for opposisjonell kunst, som ikke fulgte "general standards of decency and respect for the beliefs and values of the American public". Rettsaken nådde høyesterett som i 1998 – åtte år senere – gav NEA medhold i sin bruk av "the decency clause" mot "the NEA Four." Se "Afterword: Unrespectable" i Meyer: *op.cit.*, 2002, s. 277-284. For en bredere diskusjon av kulturkrigens effekter på det amerikanske kulturliv, se Steven C. Dubin: *Arresting Images – Impolitic Art and Uncivil Actions*, (New York & London: Routledge 1992), og antologien *Art Matters – How The Cultural Wars Changed America*, Brian Wallis, Marianne Weems, Philip Yenawine (red.), (New York & London: New York University Press, 1999).

med på å fremme oppmerksomheten om Mapplethorpes bilder. Ikke bare uttalte han seg om bildene gjentatte ganger til pressen, men i kongressen hadde han til og med *reprodusert* ”obskøne” bilder og satt dem i sirkulasjon. Ifølge Richard Meyer viser ”The Jesse Helms Theory of Art” hvordan sensur ikke klarer å stå imot de bildene den tilsynelatende vil utviske, for et hvert forsøk på å undertrykke kunsten, synes å resultere i en resirkulasjon av nettopp denne kunsten.¹³³

På begge sider av sensurkonflikten kom *personen* Mapplethorpe i sentrum for kontroversen. Helms legitimerte sin sensurlovgivning gjennom å opprettholde et demonisk og stereotyp bilde av *den homoseksuelle kunstner*, der Mapplethorpe fungerte som et paradigmatiske eksempel. Og ved å påpeke at det var flere ”slike” der ute, markerte Helms den presserende nødvendigheten for en lovgivning som kunne sette en stopper for denne dødelige kunsten. Mens Helms demoniserte Mapplethorpe, gjorde deler av kunstmiljøet og aids-aktivister det motsatte.

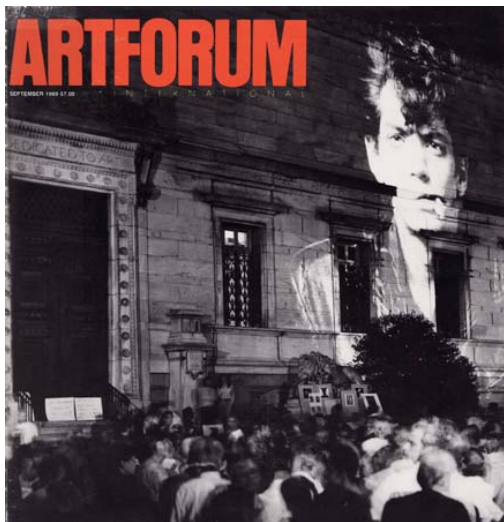


Fig. 19: *Artforum*, September 1989.



Fig. 20: Robert Mapplethorpe: *Self-Portrait*, 1980

Her ble Mapplethorpe gjort til et symbol for ytringsfrihet og retten til å utleve og uttrykke sin identitet og seksualitet. Denne ”gjenopplivningen” av Mapplethorpe tok også spektakulære former: Under en stor demonstrasjon den 31. juni 1989 – dagen før *The Perfect Moment* skulle ha åpnet på Corcoran – projiserte aktivister ti Mapplethorpe-fotografier på museets fasade. Et av bildene var et selvportrett av kunstneren i sort skinnjakke med sigarett i munnviken. Som et hjemmsøkende spøkelse stirret den nå gigantiske Mapplethorpe ut på publikum foran museet han var blitt utestengt fra. Kunstneren var bokstavelig talt tilbake i lyset.

¹³³ Meyer: *op.cit.*, 2003, s. 144.

Gutter på soverommet: Douglas Crimp

For Douglas Crimp synliggjorde kontroversen omkring Robert Mapplethorpe hvordan den postmodernistiske kunstteorien ikke hadde inntenkt spørsmål om seksualitet, kjønn og subjektivitet på en tilstrekkelig måte. I artikkelen ”The Boys in My Bedroom”¹³⁴ publisert i *Art in America* i 1990, diskuterte Crimp hvordan Jesse Helms’ kunstforståelse hadde fått ham til å revurdere sitt syn på Mapplethorpes fotografier og sin fortolkning av postmodernistisk teori.

Tilbake i 1982 hadde Crimp i artikkelen ”Appropriating Appropriation” satt Mapplethorpe og Sherrie Levines fotografier opp mot hverandre for å skille mellom to appropriasjonsformer: en modernistisk og en postmodernistisk. Allerede tidlig på 1980-tallet hadde postmodernistiske strategier som appropriasjon, pastisj og ironi blitt markører på en trendy postmodernistisk *stil* snarere enn rene institusjonskritiske redskaper, og Crimp ville rydde opp i denne forvirringen. I likhet med andre poststrukturalistiske postmodernister forsøkte han derfor å skille mellom en regressiv og en progressiv postmodernisme, og her representerte Mapplethorpe og Levine hver sin retning.¹³⁵

I Crimps optikk var Mapplethorpes klassisistiske svart-hvitt fotografier eksempler på en reaksjonær appropriasjon av en modernistisk stilistikk fra 1920-30-tallet. Mapplethorpes aktstudier av mannlige kropper mimet Edward Westons abstrahering og fetisjering av menneskekroppen, og Crimp kunne ikke se dette som annet enn en naiv videreføring av en modernistisk tradisjon – en tradisjon Sherrie Levine derimot, i sine avfotograferinger av blant annet Westons bilder, eksplisitt kritiserte:¹³⁶

Levine’s appropriation reflects on the strategy of appropriation itself – the appropriation by Weston of classical sculptural style; the appropriation by Mapplethorpe of Weston’s style; the appropriation by the institutions of high art of both Weston and Mapplethorpe, indeed of photography in general; and finally, photography as a tool of appropriation.¹³⁷

¹³⁴ Douglas Crimp: ”The Boys in My Bedroom” i *Art in America*, vol. 78, no. 2, February 1990, s. 47-49; i revidert utgave i Crimp: *Melancholia and Moralism – Essays on AIDS and Queer Politics*, 2002, s. 151-163. Jeg forholder meg her også til introduksjonen til *On the Museum’s Ruins*, ([1993], 2000), ”Photographs at the End of Modernism”, hvor Crimp videreutvikler argumentasjonen fra ”The Boys in My Bedroom”.

¹³⁵ En annen som kom med en lignende nyansering av det postmodernistiske feltet var Hal Foster som satt et skille mellom en formalistisk neokonservativ postmodernisme på den ene siden, og en poststrukturalistisk antihumanistisk postmodernisme på den andre. Se Hal Foster: ”(Post)Modern Polemics” i *Recodings – Art, Spectacle, Cultural Politics*, (New York: The New Press, 1999), s. 121-136.

¹³⁶ Douglas Crimp: ”Appropriating Appropriation” [1982] i *On the Museum’s Ruins*, 2000, s. 128-129.

¹³⁷ *Ibid.* s. 129.

Men etter kulturkrigen så Crimp annerledes på Mapplethorpes appropriasjonsstrategi. I ”The Boys in My Bedroom” diskuterte Crimp hvordan han tidligere ikke hadde sett at Mapplethorpe gjennom å appropriere et klassisk modernistisk formspråk, også approprierte dennes homososiale tradisjon for avbildinger av mannlige kropper – en tradisjon kunstneren absolutt ikke var naiv overfor. For i sine avbildinger av mannlige kropper krysset Mapplethorpe grensen mellom det trygge homososiale og det farlige homoseksuelle – en forskyvning som ikke bare utfordret den modernistiske fotografiske tradisjon, men også kunstinstitusjonen.¹³⁸ Dette ble for alvor tydelig etter hvert som kontroversen rundt *The Perfect Moment* fortsatte.

Furoren rundt Mapplethorpes vandretstilling hadde ikke stoppet med kanselleringen på Concoran i Washington i 1989. Da *The Perfect Moment* skulle åpne på Contemporary Arts Center i Cincinnati i april 1990, stengte politiet galleriet og stilte direktøren Dennis Barrie for retten for å ha fremmet obsceniteter og barnepornografi.¹³⁹ I sin analyse av den seks dager lange rettssaken som fulgte, kritiserte Douglas Crimp det formalistiske kunstsynet til de kunsthistoriske ekspertvitnene som var kalt inn for å stadfeste at Mapplethorpes bilder var kunst. For i kunstinstitusjonens forsvar for bildene ble det homoerotiske aspektet ikke vektlagt – og når det først ble tematisert, var det i følge Crimp på en ytterst utilfredsstillende måte.



Fig. 21: Robert Mapplethorpe: *Self Portrait*, 1978.



Fig. 22: Installasjonsbilde av ”X”, ”Y” og ”Z”-portifolio på *The Perfect Moment*, 1989.

Estetiseringen av Mapplethorpes bilder i rettsaken kom kanskje mest ekstremt til uttrykk i den beskrivelsen som Janet Kardon, kuratoren til *The Perfect Moment*,

¹³⁸ Douglas Crimp: ”Photographs at the End of Modernism” i *On the Museum’s Ruins*, 2000, s. 7.

¹³⁹ For en analyse av hendelsene i Cincinnati, se Steven C. Dubin: *op.cit.*, spesielt kapitlet ”Gay Images and Acceptability”, s. 159-196.

gav av et berømt selvportrett av kunstneren der han stirrer mot kameraet med en stor pisk i anus – et bilde Kardon beskrev som ”a figure study”:

The human figure is centered. The horizon line is two thirds of the way up, almost the classical two-thirds to one-third proportions. The way the light is cast, so there's light all around the figure, it's very symmetrical, which is very characteristic of his flowers.¹⁴⁰

Kardons iherdige forsøk på å fremheve *formalisten Mapplethorpe* ble supplert med beskrivelser av den *ekspresive Mapplethorpe*, av blant annet kurator Robert Sobieszak. Han beskrev i retten den kunstneriske statusen til Mapplethorpes omdiskuterte ”X”-portifolio – som inkluderte det ovennevnte selvportrettet – slik:

I would say they are works of art, knowing they are by Robert Mapplethorpe, knowing his intentions. They reveal in very strong, forceful ways a major concern of a creative artist. ...a troubled portion of his life that he was trying to come to grips with. It's that search for meaning, not unlike Van Gogh's.¹⁴¹

Sobieszak brukte kunstnernavnets status og hans ”kjennskap” til kunstnerens intensjon, for å stadfeste at Mapplethorpes bilder var kunst. Mens Kardon hadde utelatt det (homo)erotiske aspektet i beskrivelsen av ”X”-portifolio, tematiserte Sobieszak dette for å fremheve Mapplethorpes *terapeutiske* intensjon: Kunstneren fotograferte for å kunne forholde seg til sin ”problematisk” homoseksualitet – som myten om Van Goghs ”kreative” galskap. Sobieszak avviste dermed med stor autoritet enhver mulighet for at Mapplethorpe faktisk med *vilje og glede* tok del i en seksuell subkultur, noe fotografiene kunne utstråle og kunstneren selv hadde uttrykt i forskjellige intervjuer. For Douglas Crimp var Kardons estetisering og Sobieszaks patologisering av Mapplethorpes bilder eksempler på kunstinstitusjonens nøytraliserende funksjon, der kunstverk blir gjort til estetiske objekter uten relasjon til verden. En vellykket manøver i rettsaken – ettersom Barrie, og dermed også Mapplethorpes bilder, ble frikjent – men den statsinstitusjonaliserte homofobien forble uproblematisk, til tross for at dette var en sentral motor for angrepene på Mapplethorpe og kunstfeltet generelt i kulturkrigen.

I rettsaken hadde spørsmålet om den kunstneriske intensjon vært sentral, og de kunsthistoriske ekspertvitnene hadde alle snakket på vegne av kunstneren. Dette var et betegnende eksempel på det Craig Owens noen år tidligere advarte mot under overskriften ”the indignity of speaking for others”.¹⁴² Crimp stilte seg kritisk til at

¹⁴⁰ Janet Kardon sitert i Douglas Crimp: ”Photographs at the End of Modernism” i *On the Museum's Ruins*, 2000, s. 10.

¹⁴¹ Robert Sobieszak sitert i *Ibid.*, s. 11.

¹⁴² Craig Owens siterte her den franske filosofen Gilles Deleuze som i en samtale med Michel Foucault i 1972 uttalte at: ”In my opinion, you [Foucault] were the first [...] to teach us about something

Mapplethorpes fotografier ikke var blitt tematisert fra perspektivet til den homsesubkulturen som bildene representerte – og adresserte. I ”The Boys in My Bedroom” markerte Crimp tydelig at han selv var homse, for aids-epidemiens stigmatisering av homoseksuelle hadde gjort ham oppmerksom på betydningen av å tematisere og problematisere subjektposisjoner. Crimp beskrev dette som en vending i sitt forfatterskap fra ”analysis of [...] a discourse on the objects of knowledge” til ”analysis of a discourse on the *subjects* of knowledge”.¹⁴³ Denne interessen for subjektivitetens funksjon i både kunstproduksjon og kunstresepsjon, hadde flere år tidligere blitt synlig i Craig Owens’ forfatterskap etter at han i 1980 hadde forlatt redaktørteamet i *October* til fordel for *Art in America*.

Craig Owens og postmodernismens blindpunkt

Craig Owens begynte allerede tidlig på 80-tallet å inkorporere et feministisk perspektiv i sine tekster, og dette kom for alvor til syne i artikkelen ”The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism” – publisert i Hal Fosters antologi *The Anti-Aesthetic* i 1983.¹⁴⁴ Her gikk Owens selvkritisk til verks i forhold til sin tidligere postmodernistiske praksis, og rettet krass kritikk mot den manglende oppmerksomheten når det gjaldt spørsmålet om kjønnsforskjell i debatten om modernisme og postmodernisme. Ved å trekke paralleller mellom den feministiske kritikk av patriarkatet og den postmodernistiske representasjonskritikk, argumenterte Owens for at feminismen ikke sto i opposisjon til, men snarere var en sentral del av, en postmodernistisk tenkning – en kobling som hadde blitt oversett i den mannsdominerte postmodernisme-debatten.¹⁴⁵

Owens hevdet at det viktigste aspektet i postmodernistisk teori var oppgjøret med det binære tankesettet som utgjorde fundamentet i den vestlige filosofihistorien.

absolutely fundamental: the indignity of speaking for others”. Sitert i Craig Owens: ”The Indignity of Speaking for Others’: An Imaginary Interview”, [1983], i *Beyond Recognition*, 1994, s. 262.

¹⁴³ Douglas Crimp: ”Photographs at the End of Modernism” i *On the Museum’s Ruins*, 2000, s. 27, (original kursivering).

¹⁴⁴ Craig Owens: ”The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism”, [1983], i *Beyond Recognition*, 1994, s. 166-190.

¹⁴⁵ Owens skriver: “[I]f one of the most salient aspects of our postmodern culture is the presence of an insistent feminist voice (and I use the term *presence* and *voice* advisely), theories of postmodernism have tended either to neglect or to repress that voice. The absence of discussion of sexual difference in writings about postmodernism, as well as the fact that few women have engaged in the modernist/postmodernism debate suggest that postmodernism may be another masculine invention engineered to exclude women. I would like to propose, however, that women’s insistence on difference and incommensurability may not only be compatible with, but also an instance of postmodern thought”. *Ibid.*, s. 171.

Det var et intellektuelt imperativ, mente Owens, å bryte ned ”the hierarchical opposition of marked and unmarked terms (the decisive/divisive presence/absence of the phallus) [which] is the dominant form both of representing difference and justifying its subordination in our society”.¹⁴⁶ Utfordringen i den postmodernistiske tenkning var derfor ifølge Owens klar: ”What we must learn is to concieve difference without opposition”.¹⁴⁷

Et sentralt problem, mente Owens, var måten den feministiske agenda var blitt sett på som en motsetning til – og ikke en forskjellighet *i* – den postmodernistiske debatt. Dette hadde videreført en forestilling om den ”umerkete” (mannlige) postmodernist i kontrast til den ”merkete” (kvinnelige) feminist. Men slik Owens så det, måtte den (maskuline) postmodernistiske teori ta konsekvensene av at det *kun finnes* ”merkete” subjekter – at vi alltid er en ”annen” blant ”andre”.¹⁴⁸ Å tenke *forskjell uten opposisjon* var dermed å se sammenhengen mellom den feministiske kritikk av patriarkatet og den postmodernistiske kritikk av representasjonen – uten å redusere de forskjellige kritikkenes spesifisitet.

”The Discourse of Others” ble en sentral tekst i den postmodernistiske debatt, men møtte også kritikk fra feministisk hold, fordi Owens gjorde seg til *talsmann* for feminismen.¹⁴⁹ Fire år senere, i artikkelen ”Outlaws: Gay Men in Feminism” (1987), imøtekom han kritikken fra feminister om sin manglende tematisering av sitt eget ståsted, og tok sin subjektsposisjon som hvit, mannlig, homofil kritiker opp til diskusjon. Men Owens rettet også sterk kritikk mot den homofobi som preget den feministiske debatt, som spesielt kom tilsyne gjennom det stereotype bilde av den mannlige homoseksuelles gynofobi som flere feministiske tenkere ukritisk reproduserte – heriblant filosofen Luce Irigaray. Slike homofobe forestillinger, skrev Owens, var med på å demonisere ”gay men in feminism” – som ham selv. Med utgangspunkt i den feministiske teoretikeren Eve Kosofsky Segdwick, påpekte Owens at kampen mot mannlig homofobi også var en sentral *feministisk* agenda, ettersom homofobi ikke bare retter seg mot homofile menn, men *alle menn og kvinner* gjennom en strukturering av menneskelige relasjoner.¹⁵⁰ Med aids-epidemien ble det for alvor

¹⁴⁶ *Ibid.*, s. 171.

¹⁴⁷ *Ibid.*, s. 171.

¹⁴⁸ *Ibid.*, s. 166-167.

¹⁴⁹ Christopher Reed: ”Postmodernism and the Art of Identity” i *Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism*, Nikos Strangos (red.), (London: Thames & Hudson, 1997), s. 286-287.

¹⁵⁰ Craig Owens: ”Outlaws: Gay Men in Feminism”, [1987] i *Beyond Recognition*, 1994, s. 231-232. Owens støtter seg på Eve Kosofsky Segdwicks bok *Between Men: English Literature and Male*

tydelig hvor viktig kampen mot homofobi var for folk flest. Som Owens skrev avslutningsvis i artikkelen:

Nowhere is the importance of this issue for society at large more apparent than in the government's and the media's scapegoating of homosexual men for the AIDS pandemic – a homophobic tactic which is as threatening as the disease itself to the welfare of the entire population.¹⁵¹

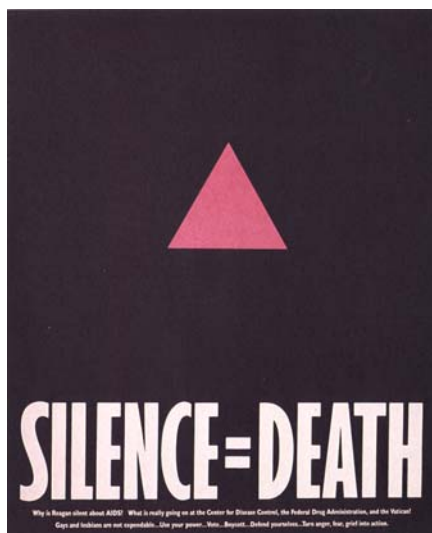


Fig. 23: SILENCE=DEATH Project: *SILENCE=DEATH*, 1986.

SILENCE=DEATH – eller ”forfatterens gjenkomst”?

Høsten 1986 dukket det opp en lang rekke plakater i New Yorks gatebilde der det under en rosa trekant på svart bakgrunn sto med store hvite bokstaver:

SILENCE=DEATH. Under dette sto det med liten skrift følgende tekst:

Why is Reagan silent about AIDS? What is really going on at the Center for Disease Control, the Federal Drug Administration, and the Vatican? / Gays and lesbians are not expendable... Use your power... Vote... Boycott... Defend Yourself... Turn anger, fear, grief into action.

Plakatens kobling mellom stillhet og død var en klar henvisning til følgene av den statlige neglisjering av aids-epidemien. Det hadde tatt over seks år før president Reagan i mai 1986 hadde holdt sin første – og eneste – tale om aids i sin regjeringstid, og det var ikke uten grunn de seks mennene i gruppen SILENCE=DEATH Project, som sto bak plakaten, oppfordret til kamp.

SILENCE=DEATH har blitt stående som selve symbolet for den intense aids-aktivismen i USA på 1980 og 90-tallet – kanskje spesielt ettersom det ble logoen til aktivistgruppen ACT UP (AIDS Coalition To Unleash Power) allerede fra starten i

Homosocial Desire, (New York: Columbia University Press, 1985). Segdwick var også sentral for Douglas Crimps revurdering av Mapplethorpes bilder, og han lånte begrepsparet homoseksuell/homososial fra Segdwicks bok *Epistemology of the Closet*, (Berkley & Los Angeles: University of California Press, 1990).

¹⁵¹ Craig Owens: ”Outlaws: Gay Men in Feminism”, 1994, s. 232.

1987. Men mottoet har også blitt brukt som metafor for årsaken til den såkalte ”the return of the author” i kunst og teori. For eksempel har Jonathan D. Katz i artikkelen ”’The Senators Were Revolted’: Homophobia and the Culture Wars” (2006) brukt SILENCE=DEATH som et bilde på hvordan kontroversen om Mapplethorpe brøt med den postmodernistiske interesse for ”forfatterens død”:

The culture wars, in sum, were about the end of the regime of silence that had for generations governed gay and lesbian art, not to mention lives. Alternatively understood as the closet, as maintaining aspects of oppression, or as a postmodernist decentering of authorial voice and carrying the promise of liberation, the valence of the voice was perhaps the central issue in queer art in the eighties.¹⁵²

Mapplethorpe innledet et nytt paradigme i homokunsten på 1980-tallet, hevder Katz, under en epidemi som hadde gjort stillhet til en dødelig strategi. Siden 1960-tallet hadde stillhet nemlig vært den rådende strategien for homsene, mener Katz, og han trekker frem John Cages verk *4,33* (1956) – en komposisjon bestående av 4 minutter og 33 sekunders ”stillhet” – som det paradigmatisk forbilde for postmodernistiske homokunstnere: Cy Twombly, Jasper Johns, Robert Rauschenberg og Andy Warhol forsøkte alle å skjule sin identitet ved å oppgi kunstnerautoriteten og la betrakteren være den meningsskapende størrelsen. Ifølge Katz avløste Mapplethorpe dette stillhetsregime med sin konfronterende estetikk, som plasserte homoerotikk *in-your-face*.¹⁵³ Katz argumenterer for at stillheten nå endelig ble erstattet av tydelige stemmer og identiteter som ikke bare kom til syne i kunsten, men også i kunstteorien – og her er det Douglas Crimp og Craig Owens han har i tankene.

Katz leser Douglas Crimps artikkel ”The Boys in My Bedroom” som en innrømmelse av hvordan hans postmodernistiske interesse for ”forfatterens død” hadde fungert som et ”skap” for hans seksuelle identitet. Craig Owens hadde også korrigert denne unnvikelsen etter hvert som han, ifølge Katz,

came to distance himself from his own earlier postmodernist celebration of the death of the author, and concomitant inattention to identity, by the late 1980s these gay critics rediscovered [...] the self at the precise moment at which their selves were under siege – when the death of the author ceased as metaphor.¹⁵⁴

Katz henter her inspirasjon fra Christopher Reeds langt mer nyanserte artikkel ”Postmodernism and the Art of Identity” (1997), som også hevder at Crimp og Owens’ revurdering av identitetens rolle ikke skjedde med utgangspunkt i, men på

¹⁵² Katz: *op.cit.*, s. 243.

¹⁵³ *Ibid.*, s. 240-243.

¹⁵⁴ *Ibid.*, s. 243.

tross av den postmodernistiske teori.¹⁵⁵ Men representerte deres posisjonsendring med hensyn til subjektivitetens funksjon et *brudd* med den postmodernistiske kunstteori? Er det ikke heller snakk om at en mer nyansert forståelse av subjektivitet og identitet var under utvikling hos Crimp og Owens, snarere enn at de *gjenfant* en essensialistisk homoseksuell identitet?

Det er flere problematiske aspekter ved Katzs forestilling om "the return of the author" som det kan være verd å ta tak i – som for eksempel måten han leser skiftet i homokunsten med utgangspunkt i en sterkt forenklet undertrykkelseshypotese, hvor Cages "repressive" stillhets-paradigme avløses av den "frigjorte" Mapplethorpe.¹⁵⁶ For strengt tatt er ikke stillhet en enkel affære – verken i mottoet SILENCE=DEATH eller i John Cages verk *4,33*". Stikk i strid med Katzs lesning, kan Cages *4,33*" også tolkes som et forsøk på å fremvise at "stillhet" er en fiksjon: For hva er det man *hører* i de 4 minuttene og 33 sekundene Cages verk varer, utenom nettopp lydene, ja, den hverdagslige støyen, som fyller "stillheten"?¹⁵⁷ Ved å gjøre "Forfatterens død" til en parallell til det å være i "skapet", overser Katz både de komplekse mekanismene som er på spill i "skapets" funksjon,¹⁵⁸ samtidig som han reduserer kritikken av kunstnersubjektet til kun å være et spørsmål om individuell identitet og legning.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Reed: *op.cit.*, s. 288. Christopher Reed leser vendingen hos Crimp og Owens som et møte mellom postmodernistisk teori, feminisme og identitetspolitikk.

¹⁵⁶ Jeg støtter meg her på Michel Foucaults kritikk av undertrykkelseshypoteser om seksualitet slik han fremsetter den i *Seksualitetens historie I – Vilje til viten*. Foucault diskuterer her nødvendigheten av en nyansert analyse av effektene av undertrykkelse av seksualitet, og hans kritikk belyser problemer med slike emansipatoriske narrativ som vi også finner hos Katz. Foucault skriver: "Man må ikke sette et binært skille mellom det man sier og det man ikke sier. Man må forsøke å bestemme de ulike måtene man ikke sier det på, hvordan de som kan og de som ikke kan si det fordeler seg, hvilke type diskurs som er tillatt eller hvilken form for diskresjon som kreves av hver av dem. Det finnes ikke én, men mange tausheter, og de inngår som integrerte deler i de strategiene som danner grunnlaget for og gjennomtrenger diskursene". Michel Foucault: *Seksualitetens historie I – Vilje til viten*, [La Volonté de savoir. L'Histoire de la sexualité, 1976] (Oslo: Exil & Pax Forlag, 1999), s. 36-37.

¹⁵⁷ Katz fortolkning av stillheten hos Cage overser også den sentrale rollen spørsmålet om homoseksualitet spilte i den amerikanske kunstdebatt på 1950 og 60-tallet. For ifølge kunsthistorikeren Gavin Butt var homoseksualitet langt fra dysset ned i kunstmiljøet, men derimot et viktig samtaleemne som ofte tok form av rykter og sladder om kunstneres seksualitet og identitet. Se Gavin Butt: *Between You and Me – Queer Disclosures in the New York Art World, 1948-1963*, (Durham & London: Duke University Press, 2005), se spesielt "Gossip: The Hardcore of Art History?", s. 1-22.

¹⁵⁸ For en analyse av skap-metaforens funksjon, se Eve Kosofsky Segdwick: *Epistemology of the Closet*, 1990, spesielt s. 67-90.

¹⁵⁹ Katz er ikke alene om å sammenligne forestillingen om "Forfatterens død" med skap-metaforen. Roland Barthes' og Michel Foucaults homoseksualitet har tidligere blitt knyttet opp til deres subjektkritikk, der deres seksualitet brukes som et "bevis" for hvordan poststrukturalismen har vært et forsøk på å unnsnippe "virkeligheten". En slik historieløs og biografistisk årsaksforklaring av den poststrukturalistiske teoriens kritikk av subjektet har også rammet "dekonstruksjonisten" Paul de Man, da det tidlig på 1990-tallet – kort tid etter hans død – kom frem at han under andre verdenskrig hadde

Aids og postmodernisme

Når jeg allikevel har trukket frem Jonathan D. Katz fortolkning av "the return of the author" i kunst og teori, er det fordi hans analyse er representativ for en dominerende fortelling om hvordan aids-epidemien og kulturkrigen resulterte i et etterlengtet brudd med den postmodernistiske teori. Susan Sontag fremmet en slik tanke allerede tilbake i 1989 i sin omdiskuterte bok *AIDS and its Metaphors*.¹⁶⁰ Her beskrev hun hvordan aids-epidemiens "end-of-an-era feeling" hadde ført med seg en positiv gjenkomst i hele kunstfeltet av modernistiske "konvensjoner," som figur og landskap, totalitet og melodi, plot og karakterer.¹⁶¹

Sontags forestilling om hvordan aids-epidemien medførte en tilbakevending til sikre og faste størrelser, finner vi også eksempler på i kunstteorien. I artikkelen "AIDS and Postmodernism" (1992) beskriver James Meyer hvordan epidemien gav en "reality-check" som utfordret den postmodernistiske forestillingen om at virkelighet og representasjon ikke kan skilles fra hverandre: "AIDS (an epidemic, a movement, a friend's death) does not sustain one's belief in an account of the social-as-text, a free-for-all of floating simulacra".¹⁶² Selv om det ikke er vanskelig å forstå Meyers frustrasjon over hvordan aids-epidemiens skremmende virkelighet fikk teoretiske abstraksjoner til å virke håpløse, er det i våre retrospektive analyser viktig å ikke konkludere, som Katz tenderer mot å gjøre, at postmodernismen dermed var et teoretisk feilspor. Katz overflatiske analyse av "the return of the author" i Crimp og Owens' forfatterskap, har paralleller til de etter hvert mange – og aggressive – angrepene mot "postmodernismen" som vi har sett eksempler på i løpet av de siste ti-femten årene. Debatter som med utgangspunkt i en sterk generaliserende og totaliserende fremstilling av hva "postmodernismen" er eller var, har beskyldt "den" for å være et virkelighetsfjernt teoretisk elfenbenstårn.¹⁶³

publisert artikler i en nazistisk avis i Belgia. Men en diskusjon av "forfatterens død" i et slikt etisk perspektiv, er for omfattende til at den kan bli tatt videre opp her.

¹⁶⁰ For en skarp kritikk av Sontags bok, se D.A. Miller: "Sontag's Urbanity" i *October* 49, (Summer 1989), s. 91-101.

¹⁶¹ Susan Sontag: *Illness as Metaphors and AIDS and its Metaphors*, [1989] (New York: Picador, 2001), s. 166. For en kritikk av Sontags syn på tilbakevendingen til modernistiske totaliteter med utgangspunkt i ulike litterære tematiseringer av aids, se Birger Angvik: "'Form, which is the birth of passion, is also the death of pain'" i *Kjærlighetssymposiet*, Siri Meyer og Kjell Roger Solheim (red.), (Oslo: Spartacus, 1997), s. 186.

¹⁶² James Meyer: "AIDS and Postmodernism" i *Arts Magazine*, vol. 66, no 8, April 1992, s. 68. Sitert i Reed: *op.cit.*, s. 286.

¹⁶³ Jeg tenker her for eksempel på den såkalte "Sokal-debatten" i USA, som tok utgangspunkt i fysikeren Alan Sokals forsøk på å "avsløre" ulike poststrukturalisters "feilaktige" bruk av naturvitenskapelige termer. Sokal skrev først en parodi-artikkel som han fikk på trykk i det renommerte

Det er viktig å ikke la seg rive med av denne dominerende populistiske kritikken av ”postmodernismen”, spesielt når denne kobles til en optikk som kun ser historien gjennom *brudd*, med påfølgende ”tilbakevendinger” av gamle begreper og forestillinger, som hos Katz. Med et slikt perspektiv risikerer man, ikke bare å forenkle, men også å forfalske historien ved at samtidige hendelser, motstridende bevegelser og paradokser i (kunst)historien ekskluderes. I forhold til en diskusjon av kunstnerens gjenkomst er en slik nyansering spesielt viktig. For spørsmålene om identitet, seksualitet og subjektivitet som blant annet Douglas Crimp og Craig Owens tok opp på slutten av 80-tallet, har nesten utelukkende blitt sett på som et brudd med postmodernistisk teori – ikke bare av postmodernismekritikere som Jonathan D. Katz, men også av ”postmodernister” som Rosalind Krauss og *October*-kretsen.

I motsetning til denne forestillingen om ”the return of the author” som et brudd med – eller negering av – den postmodernistiske teoris subjektuskritikk, vil jeg derimot argumentere for at den postmodernistiske debatt var en sentral betingelse for teoretiseringen av subjektivitet og identitet i kunsten og kunstteorien på 1980 og 90-tallet. Den kritiske revurderingen av subjektets funksjon hos blant annet Owens og Crimp resulterte ikke i et brudd *med*, men snarere et brudd *innenfor* den postmodernistiske kunstteori – nærmere bestemt i *Octobers* postmodernisme.

Craig Owens døde av aids-relaterte komplikasjoner i 1990, og fikk aldri videreutviklet sine refleksjoner om de sosiale konsekvensene av homofobi, som han hadde innledet i ”Outlaws: Gay Men in Feminism”.¹⁶⁴ Men dette var tema Douglas Crimp arbeidet videre med blant annet i *October* – inntil han i 1990 ble sparket fra sin redaktørstilling etter uenighet med Rosalind Krauss og resten av redaksjonen om tidsskriftets profil. I denne uoverensstemmelsen sto spørsmål om seksualitet og subjektivitet sentralt – samtidig som konflikten viste deres forskjellige forståelser av postmodernisme og faglig identitet. Crimps brudd med *October* utgjør derfor et godt utgangspunkt for å belyse noen av de problemstillingene som møtet mellom

postmodernistiske tidsskriftet *Social Text* i 1996, og dette ”beviset” diskuterte han videre sammen med Jean Bricmont i boken *Fashionable Nonsense: Postmodern Intellectuals' Abuse of Science* (New York: Picador, 1998). Sokal-debatten blusset opp i Norge i 2005 i kontroversen som fulgte tildelingen av Universitetet i Bergens første Holbergpris til den franske ”postmodernisten” Julia Kristeva. Debatten fikk ny intensitet, etter at professor ved Collège de France, Jon Elster, høsten 2006 med utgangspunkt i Sokal og Bricmonts bok angrep postmodernismen som fylte norsk akademia. Som han oppsummerende påpekte i et intervju i *Morgenbladet* 15. desember 2006: ”Kunnskapsløyse om postmodernisme er ein bra ting. Det har eg ikkje noko imot å legitimera”. Se Kristoffer Jul-Larsen: ”10-årsjubileum for Sokal-debatten (To år siden Kristeva)” i *Prosopopeia*, Nr. 3, 2006, s. 104-109.

¹⁶⁴ Nancy Marmer: ”Craig Owens, 1950-1990” i *Art in America*, Vol. 78, No. 9, September 1990, s. 184.

”forfatterens død” og ”forfatterens gjenkomst” satte i gang innenfor kunstteorien utover 1990-tallet.

October 43: AIDS

I desember 1987 utgav Douglas Crimp et nærmere 300 siders temanummer av *October* om aids.¹⁶⁵ I sin introduksjonsartikkel i nummeret – ”AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism” – gikk Crimp til angrep på det idealistiske kunstsynet som dominerte kunstverdenens reaksjon på epidemien. Fra kunstinstitusjonens perspektiv hadde det vært to ting kunsten kunne gjøre under krisen: fungere som *fundraiser* til vitenskapelig forskning og private støtteorganisasjoner, og/eller være et medium for bearbeidelse av menneskelig lidelse og sorg.¹⁶⁶ Som kunsthistorikeren Robert Rosenblum skrev i en katalogtekst til utstillingen *Art Against AIDS*:

By now, in the 1980s, we are all disenchanted enough to know that no work of art, no matter how much it may fortify the spirit or nourish the eye and mind, has the slightest power to save a life. Only science can do that.¹⁶⁷

Crimp ville utfordre denne reduktive forståelsen av kunstens og kulturens funksjon, og han kom derfor med tre formaninger til kunstverdenen: (1) Vitenskapelig forskning, helsearbeid og utdanning er *statens ansvar*, ikke såkalte private initiativer. Ved å fokusere på private tiltak unnskylder man den statlige neglisjeringen av krisen. (2) Blind tro på vitenskapens nøytrale og objektive funksjon er både naivt og farlig. (3) Å samle inn penger er en passiv respons på den enorme sosiale krisen aids representerer – en respons som reduserer kunstens sosiale funksjon til kun å være en universell *salgs vare*. Som Crimp formulerte det:

It is this third point that I want to underscore by insisting, against Rosenblum, that art *does* have the power to save lives, and it is this very power that must be recognized, fostered, and supported in every way possible. But if we are to do this, we will have to abandon the idealist conception of art. We don't need a cultural renaissance; we need a cultural practice actively participating in the struggle against AIDS. We don't need to transcend the epidemic; we need to end it.¹⁶⁸

¹⁶⁵ *October* 43, (Winter 1987). Nummeret ble utgitt året etter som bok med tittelen *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, Douglas Crimp (red.), (London og Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988). Sidetallene i *October*-utgaven korresponderer med bokutgivelsen, og mine henvisninger til tekster herfra gjelder derfor for begge utgivelsene.

¹⁶⁶ Crimp hentet disse to strategiene fra David Kaufmanns to oppfordringer til kunstnere i artikkelen ”AIDS: The Creative Response,” i *Horizon*, vol. 30, no. 9, November 1987, se Douglas Crimp: ”AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism”, [1987], 1988, s. 3-4.

¹⁶⁷ Robert Rosenblum: ”Life Versus Death: The Art World in Crisis”, i *Art Against AIDS*, (New York: American Foundation for AIDS Research, 1987), s. 32. Sitert i Crimp: ”AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism”, [1987], 1988, s. 5.

¹⁶⁸ *Ibid.*, s. 6-7, (original kursivering).

Så lenge vitenskapen ikke har utviklet en kur for hiv/aids, skrev Crimp videre, er informasjon og mobilisering gjennom forskjellige kulturelle praksiser faktisk det *eneste* som kan redde liv.¹⁶⁹ Crimp oppfordret derfor til en nyansert og kritisk holdning til representasjonen av aids-epidemien:

AIDS does not exist apart from the practices that conceptualize it, represent it, and respond to it. We know AIDS only in and through those practices. This assertion does not contest the existence of viruses, antibodies, infections, or transmission routes. Least of all does it contest the reality of illness, suffering, and death. What it *does* contest is the notion that there is an underlying reality of AIDS, upon which are constructed the representations, or the culture, or the politics of AIDS.¹⁷⁰

Crimp påpekte at det var *nå* den postmodernistiske representasjonskritikk og diskursanalyse for alvor kom til sin rett. Flere tekster i *October* gav også tallrike eksempler på betydningen av et ideologikritisk perspektiv på vitenskapens ”objektive sannheter” om aids, som for eksempel Paula A. Treichlers grundige analyse av homofobien i den biomedisinske diskurs, eller Jan Zita Grovers presentasjon av nøkkelord i aids-epidemien, inspirert av Raymond Williams *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (1976). Men Douglas Crimp hadde også inkludert andre typer tekster som belyste krisen, som for eksempel aktivistgruppen People With AIDS Coalition, som fikk over tyve sider til rådighet hvor de presenterte manifeste, leserbrev og fotografier fra ulike aksjoner.

Teoretisk aktivisme og aktivistisk teori

Tekstene i *October* oppfordret til handling på mange ulike fronter og nivåer. En av de mest direkte oppfordringene til en bred aktivistisk mobilisering var essayet ”Picture a Coalition” av Gregg Bordowitz. Med utgangspunkt i sine erfaringer fra ACT UP/ New York og videoaktivistgruppen ”Testing the Limits” – som begge hadde startet tidligere i 1987 – beskrev Bordowitz behovet for en sterk og forskjelligartet aids-bevegelse:

The AIDS epidemic [...] has shaped our social relations as it has changed our views of ourselves. This became apparent to me recently, after coming out to my family. I realized that I had come out as a member of two disenfranchised groups. I am a member of the gay community and a member of the AIDS community. Furthermore, I am a gay member of the AIDS community, a community that some would establish by force, for no other end but containment, toward no other end but repression, with no other end but our deaths – a community that must, instead, establish *itself* in the face of this containment and repression. We must proudly identify ourselves as a coalition.¹⁷¹

¹⁶⁹ *Ibid.*, s. 12.

¹⁷⁰ *Ibid.*, s. 3, (original kursivering).

¹⁷¹ Gregg Bordowitz: ”Picture a Coalition” i *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, [1987], 1988, s. 183, (original kursivering).

Bordowitzs personlige stil i essayet skilte seg drastisk fra *Octobers* ellers så teoretiske og akademiske profil. Men teksten pekte på et av de viktigste aspektene for å forstå identitetens komplekse ”tilbakekomst” under kulturkrigen og aids-aktivismen: forholdet mellom den identiteten samfunnet påtvinger og kategoriserer en etter (for eksempel kjønn, legning, rase, hiv-status) og det behovet man har for selv å definere, eller *nettopp ikke* definere, sin identitet etter normative parametere. Koalisjonen Bordowitz så for seg var ikke en identitetspolitisk bevegelse – der man måtte *være* noe (som for eksempel homoseksuell) for å bli med – men derimot en perspektivpolitisk bevegelse der man kjempet for noe felles. Dette var også ACT UPs utgangspunkt, og gruppen definerte seg som ”a diverse, nonpartisan group united in anger and committed to direct action to end the global AIDS epidemic”.¹⁷² Spørsmål om identitet og subjektivitet var langt fra et uproblematisk tema i ACT UP og aids-aktivismen, for selv om majoriteten av gruppen var selverklærte homser og lesber, var det mange *queers*, som Bordowitz, som kritiserte essensialistiske oppfattelser av kjønn og seksualitet, men som samtidig anerkjente identitetskategoriens strategiske funksjon.¹⁷³

ACT UP er et eksempel på hvordan en poststrukturalistisk maktkritikk og dekonstruksjon av stabile identiteter ikke sto i veien for en politisk og aktivistisk handlekraft – så som mange kritikere på venstresiden har hevdet – men at det tvertimot var en viktig mulighetsbetingelse for aids-aktivismens effektivitet. Og selv om kanskje ikke *alle* medlemmene av ACT UP hadde Michel Foucaults *Seksualitetens historie* på innerlommen – slik historikeren David Halperin noe

¹⁷² Jeg forholder meg her til ACT UP/New York, ettersom det ofte var store forskjeller mellom ACT UPs avdelinger i USA. Det er viktig å påpeke at ACT UP/New York, som alle politiske bevegelser, var preget av interne konflikter, makthierarkier og eksklusjonsmekanismer, som Gregg Bordowitz retrospektivt har bemerket: ”ACT UP at its height, between 1988 and 1991, was an extraordinarily diverse group. Of course, there were tensions between lesbians and gay men, between people of color and white people, between the HIV positive and the HIV negative, and so on. Nevertheless, my experience with ACT UP was probably the closest I will ever come to working in a true coalition. We embraced our contradictions. We were serious, angry, defiant, and proud. We were silly, theatrical, campy, and irreverent. We were sexy”. Se Gregg Bordowitz: “My Postmodernism” i *The AIDS Crisis Is Ridiculous and Other Writings, 1986-2003*, (Cambridge, Mass. & London: The MIT Press), 2004, s. 236.

¹⁷³ *Ibid.*, s. 224-226. For en diskusjon av identitetsproblematikker i ACT UP og forholdet mellom et essensialistisk- og et queer-perspektiv på identitet og seksualitet, se Douglas Crimp: “Right On, Girlfriend!”, [1992], i *Melancholia and Moralism – Essays on AIDS and Queer Politics*, 2002, s. 169-194.

polemisk har hevdet – utviklet gruppen en teoretisk aktivisme, som også fikk avsett i en aktivistisk teori.¹⁷⁴

Postmodernismens utvidete felt

Douglas Crimp var blitt med i ACT UP allerede tidlig i 1987, og han hadde rekruttert flere skribenter til aids-nummeret av *October* herfra. Hans aktivistiske engasjement preget hans forståelse av postmodernistisk kunstteori, og dette kom for alvor tilsyne i boken *AIDS Demo Graphics* som han utgav i 1990 sammen med kunstneren Adam Rolston. De beskrev boken som en demonstrasjon i ordets doble forstand: både som en direkte aksjon som distribuerte aids-aktivistisk materiale, og som en *do-it-yourself* håndbok for kunstaktivistisk kamp mot aids. Med utgangspunkt i aktivistisk grafikk fra de tre første årene av ACT UP/New Yorks aksjoner, dokumenterte boken hvorfor og hvordan visuelt materiale var et sentralt element i kampen mot aids.

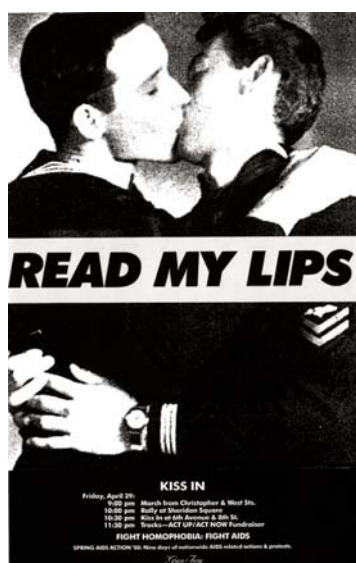


Fig. 24: Gran Fury: *Read My Lips*, 1988.

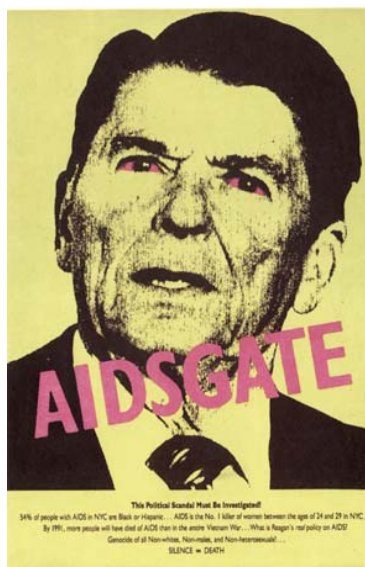


Fig. 25: SILENCE=DEATH Project: *AIDSGate*, 1987.



Fig. 26: Gran Fury: *The New York Crimes*, 1989.

I innledningen til boken kontekstualiserte Crimp og Rolston aids-aktivismens kunstneriske strategier i forhold til og i forlengelse av den postmodernistiske kritikk av "Kunstneren", originalitetsdiskursen og kunstinstitusjonen. Kunstaktivistene tilknyttet ACT UP arbeidet hovedsaklig i kollektiver og ikke individuelt, og "verkenes" forfatterskap kunne ikke kobles til *ett* navn, men til grupper med (ofte) skiftende medlemmer. Her var det ikke viktig hvem som sto bak materiale, så lenge

¹⁷⁴ David M. Halperin: *Saint Foucault – Towards a Gay Hagiography*, (New York & Oxford: Oxford University Press, 1995), s. 15-16, 22-23.

budskapet fungerte: ”Part of the point is that nobody owns these images. They belong to a movement that is constantly growing – in numbers, in militancy, in political awareness”.¹⁷⁵ Kunstaktivistene videreførte også den postmodernistiske appropriasjonskunsts *détournement* av eksisterende bilder og stilarter. Ikke med en institusjonskritisk agenda, som hos for eksempel Sherrie Levine, men for propagandaeffekten: ”stealing the procedures of other artists is part of the plan – if it works, we use it”.¹⁷⁶ Kunstinstitusjonen var på den måten ikke et mål, men kun et middel for kunstaktivismen, som dermed, ifølge Crimp og Rolston, radikalisererte den postmodernistiske institusjonskritikk. Kunstnere som Levine hadde kritisert kunstinstitusjonen – og *kunsten* som en institusjon – men hadde allikevel endt opp med å bli et populært ”kunstprodukt”. Kunstaktivismen var ikke avhengig av kunstinstitusjonen – og hvis den valgte å arbeide innenfor, var det ikke uten overveielser om institusjonens nøytraliserende effekt.

Med avsett i aids-aktivismen argumenterte Douglas Crimp for hvordan den postmodernistiske kunsten hadde låst seg fast innenfor sin egen institusjonaliserte ramme, og dermed aldri hadde blitt en reell utfordring til markedet og institusjonen som den kritiserte. Som *October*-nummeret om aids hadde vist, var det nødvendig å bevege seg ut av både kunstmuseet og den kunsthistoriske fagdisiplin for å konseptualisere aids og kunstaktivismen – som Crimp formulerte det:

AIDS activist art does not seek primarily to interrupt our notion of art itself, but instead to intervene in a wider arena of representation: the mass media, medical discourse, social policy, community organizing, sexual identity.... Thus any attempt to assess and theorize this work will have to place it in relation not merely to aesthetics but to the full range of discourses it engages.¹⁷⁷

Aids-nummeret av *October* har i senere tid blitt trukket frem som et tidlig eksempel på de interseksjonelle og interdisiplinære perspektiver vi i dag forbinder med *cultural studies* og *queer-teori*. Men Crimp har påpekt at det også var en pragmatisk grunn til at han blandet teoretiske og aktivistiske stemmer i *October*, for det var få i kunstverdenen som hadde kunnskap om aids, og det var personer tilknyttet blant annet ACT UP som satt med ekspertisen.¹⁷⁸

Crimps aktivistiske kunstteori møtte kritikk i den polariserte og opphetede kunstdebatt, der han blant annet ble fremstilt som representant for en kunsthatende

¹⁷⁵ Crimp og Rolston: *op.cit.*, s. 12.

¹⁷⁶ *Ibid.*, s. 15.

¹⁷⁷ Douglas Crimp: ”Photographs at the End of Modernism” i *On the Museum’s Ruins*, 2000, s. 23.

¹⁷⁸ Danbolt: *op.cit.*

aktivistisk kultur.¹⁷⁹ Også innenfor *October*-redaksjonen var det misnøye med aids-temanummeret og det man kan kalle Crimps ”postmodernisme i det utvidete felt”. Den overnevnte konflikten i tidsskriftet brøt for alvor ut i 1990 da Rosalind Krauss og Annette Michelson stoppet den planlagte utgivelsen av et temanummer av *October* som Crimp hadde redigert på bakgrunn av konferansen ”How Do I Look? Queer Film and Video” i 1989.¹⁸⁰ Det var spesielt to artikler om sikker sex og homsepornografi (med illustrasjoner), som Krauss og Michelson protesterte mot – som de hadde gjort mot bildet av Lynda Benglis i 1974.¹⁸¹ Men nå var det Douglas Crimp som måtte trekke seg fra tidsskriftsredaksjonen, og temanummeret om queer film og video ble i stedet utgitt som bok året etter.¹⁸²

”Return of the signified”: Whitney-biennalen 1993

Våren 1991 ansatte Krauss og Michelson fem nye (hvite mannlige) redaktører: Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier og John Reichman. I løpet av få år skjedde det en dreining i *Octobers* profil, der Crimps brede interdisiplinaritet ble erstattet av et mer disiplinært fokus. Den markante avstanden til Crimps aktivistiske postmodernisme ble for alvor synlig da den nye redaksjonen i 1993 begynte en serie panelsamtaler om presserende problemstillinger i samtidskunsten. Den første av disse tok utgangspunktet i den ”politiske” kunsten på Whitney-biennalen i 1993 – en av de mest omdiskuterte og utskjelte utstillinger i nyere amerikansk kunsthistorie.

I 1993 hadde biennalen kun én kurator – Elisabeth Sussman – som for første gang hadde valgt å kuratere utstillingen tematisk, med vekt på forholdet mellom identitet, kjønn, seksualitet og etnisitet i samtidskunsten.¹⁸³ I tillegg til mange av de unge kunstnerne som hadde vært inkludert på biennalen i 1991 (Robert Gober, Kiki Smith, Lorna Simpson, Glen Ligon, etc.) var det også mange nye kunstnerstemmer som ble invitert innenfor (Jimmi Durham, Daniel J. Martinez, etc.). Men til tross for

¹⁷⁹ Richard Hawkins og Dennis Cooper: ”Against Nature: A Group Show By Homosexual Men” i *In a Different Light – Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice*, Nyland Blake, Lawrence Ringer og Amy Scholder (red.), (San Fransisco: City Light Books, 1995), s. 57.

¹⁸⁰ Konferansen ”How Do I Look? Queer Film and Video” ble holdt på Anthology Film Archives i New York, 21.-22. oktober 1989, og ble arrangert av lesegruppen Bad Object Choices, bestående av Douglas Crimp, Terri Cafaro, Jean Carlomusto, Martha Gever, Tom Kalin og Jeff Nunokawa.

¹⁸¹ Danbolt: *op.cit.*

¹⁸² Bad Object-Choices (red.): *How Do I Look? Queer Film and Video*, (Seattle: Bay Press, 1991).

¹⁸³ Elisabeth Sussman: ”Coming Together in Parts: Positive Power in the Art of the Nineties” i *1993 Biennial Exhibition*, Elisabeth Sussman (red.), (New York: Whitney Museum of American Art, 1993), s. 13.

at kunstnerne på utstillingen i ulike former og media tematiserte forskjelligartede politiske problemstillinger – som aids-epidemien, Rodney King-skandalen, kritikk av den identitetspolitiske tvangstrøye og multikulturalismens eksotisering av ”alternative” kulturer – ble utstillingen kritisert under ett fra alle kanter. Mens den konservative kunstpressen forutsigbart nok beskyldte biennalen for å være *for* politisk, hevdet *October*-redaktørene at utstillingen var politisk på feil måte.¹⁸⁴

I panelsamtalen – som inkluderte Hal Foster, Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss og Silvia Kolbowski fra *October*-redaksjonen og gjestedebattanten Miwon Kwon – var det bred enighet om at biennalen var mislykket.¹⁸⁵ Foster innledet med å hevde at kunsten på Whitney-biennalen var en del av en markant vending i samtidskunsten fra spørsmål om *representasjon* til en interesse for *innhold* – eller som han formulerte det: ”a certain turn from a politics of the signifier to a politics of the signified”.¹⁸⁶ Det var spesielt to typer ”innhold” som dominerte samtidskunsten, påpekte Foster: teoretiske begreper og politiske holdninger. Det problematiske ved denne vendingen var at både det teoretiske og politiske her ble forstått som noe *eksternt* i forhold til kunsten, som måtte komme inn på ”innholdssiden”. Ifølge Foster viste dette til en manglende forståelse for at kunst kunne være teoretisk og politisk *i egen rett*. Kunstens betydninger skapes på det formale og materielle plan, påpekte han, og prioriteringen av signifikatet over signifikanten frarøvet kunsten dens iboende teoretiske og politiske handlekraft.¹⁸⁷ Dette var ifølge Foster spesielt tydelig i den ”selvbiografiske” kunsten på utstillingen: Når kunstnerne neglisjerte formens politiske potensiale falt alt tilbake på personlige *statements* og politisk ekspresjonisme.¹⁸⁸ Foster leste denne nostalgiske ”return of the author” som en traumatisk reaksjon på den poststrukturalistiske postmodernismens fokus på tekstualitet. Og kunsten på Whitney-biennalen var bare ett eksempel på den

¹⁸⁴ Michael Kelly: ”The Political Autonomy of Contemporary Art: The Case of the 1993 Whitney Biennial” i *Politics and Aesthetics in the Arts*, Salim Kemal og Ivan Gaskell (red.), (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), s. 221.

¹⁸⁵ Til tross for paneldeltagernes overordnede enighet om biennalen, er det viktig å påpeke at diskusjonen også synliggjør ulike posisjoner innad i *October*-redaksjonen – spesielt avstanden mellom Benjamin Buchlohs sosialhistoriske fokus og Rosalind Krauss’ formalistiske perspektiv. I denne sammenheng har jeg valgt å konsentrere meg om Hal Foster og Rosalind Krauss’ synspunkter i debatten. For en bredere diskusjon av *Octobers* panelsamtale om Whitney-biennalen, se Michael Kelly: *op.cit.*, s. 221-263, og Jan-Ove Steihaug: *Abject/Informe/Trauma. Discourses on the Body in American Art of the Nineties*, (Oslo: FOR ART, 1998), s. 10-15.

¹⁸⁶ ”The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial” i *October* 66, (Fall 1993), s. 3.

¹⁸⁷ Hal Foster i *Ibid.* s. 22.

¹⁸⁸ Hal Foster i *Ibid.* s. 10.

virkelighetshungeren han mente preget både kunst og teori på begynnelsen av 1990-tallet. En tendens han senere beskrev som "The Return of the Real", i hans bok med samme navn.¹⁸⁹

I forlengelse av Fosters analyse rettet Rosalind Krauss sterk kritikk mot hvordan også kunstinstitusjonen prioriterte kunstens "innhold" på bekostning av verkenes form. Hun hevdet at verken kunsthistorikere eller kuratorer lenger interesserte seg for "the work in the work" – betydningsspillet i signifikanten – men at de kun pekte på "viktige ideer" i verkene, gjerne med henvisning til kunstnerens intensjon. Resepsjonen av Cindy Sherman var ifølge Krauss et paradigmatisk eksempel på dette hun beskrev som kunsthistorikerens "absolute incapacity to attend to the signifier".¹⁹⁰ I panelsamtalen henviste hun til sin nyskrevne artikkel "Cindy Sherman: Untitled" – senere inkludert i hennes essaysamling *Bachelors*¹⁹¹ – hvor hun diskuterer denne tendensen ytterligere. I essayet finner vi en god innføring i Krauss' metode for å konsentrere seg om signifikanten, og jeg vil se nærmere på nettopp denne fremgangsmåten, ettersom det kan tydeliggjøre noen vesentlige forskjeller mellom Douglas Crimp og *October*-kretsens forståelse av kunstens politiske funksjon.

Rosalind Krauss: Den smarte bruktbilkjøperen

I panelsamtalen hevdet Krauss at ingen (utover henne selv) hadde sett fotografiene i Cindy Shermans serie *Untitled Film Stills*, ettersom alle kun så gjennom dem i jakten på én bakenforliggende mening.¹⁹² Dette viste seg ikke bare i mengden av utrolig tåpelige artikler skrevet av mannlige kritikere, hevdet hun, men også i den feministiske resepsjonen av Sherman. Felles for begge grupper var at de hadde tatt signifikatet for gitt (Shermans bilder viser ulike kvinnetyper, *the male gaze*, etc.), uten å diskutere hvordan dette var en *effekt* av et arbeid med signifikanten (Sherman har *konstruert* bildene gjennom bruk av lys, skygge, kameravinkler etc.).¹⁹³ Kritikere

¹⁸⁹ Hal Foster i *Ibid.* s. 15. Foster videreutvikler sitt argument om tilbakevendingen av en *traumatisk realisme* i kunst og teori i boken *The Return of the Real*, (Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, 1996), se spesielt tittelkapittelet "The Return of the Real," s. 127-168.

¹⁹⁰ Rosalind Krauss i "The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial", 1993, s. 22.

¹⁹¹ Rosalind Krauss: "Cindy Sherman: Untitled" i *Cindy Sherman 1975-1993*, Rosalind Krauss og Norman Bryson (red.), (New York: Rizzoli, 1993), opptrykt i Rosalind Krauss: *Bachelors*, (Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, 1999), s. 101-161.

¹⁹² Som Krauss formulerer det: "No one is *looking* at the work". Se Rosalind Krauss i "The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial", 1993, s. 21.

¹⁹³ *Ibid.*

hadde ifølge Krauss "bought the pitch and never thought to look under the hood".¹⁹⁴ Dette er et uttrykk hun har hentet fra bruktbilbransjen, og henviste til hvordan kunstkritikerne, på samme måte som dumme bruktbilkjøpere, hadde vært naive nok til å la seg overtale av selgerens argumentasjon (innholdet/signifikatet) uten selv å kikke under panseret for å se hvordan motoren (formen/signifikanten) fungerer. Med henvisning til Roland Barthes hevdet Krauss at kritikerne har kjøpt *myten* i Shermans bilder – det iøynefallende, naturaliserte innholdet – uten å se hvordan bildene på signifikantens nivå *demytifierer* slike myter. Som hun skrev: "What is under the hood is always the signifier, the material whose very articulation conditions the signified".¹⁹⁵

Krauss satte et skille mellom en realistisk og en (avantgardistisk) anti-realistisk fortolkning av kunstverk: Realisten interesserer seg for å identifisere ett stabilt signifikat i kunstverket – en monolittisk "sannhet" – mens anti-realisten er opptatt av betydningsproduksjonen i signifikanten som skaper en mangfoldighet av ustabile, glidende og forvirrende signifikater. I likhet med Foster så Krauss den "politiske" vendingen i samtidskunsten som en problematisk tilbakekomst av et realistisk paradigme som begrenset kunstverkets uendelige meningsproduksjon til fordel for propagandistiske budskap. Men, påpekte Krauss: dette var ikke "politisk kunst" – snarere tvert imot.

Det var Roland Barthes' "Forfatterens død" som dannet grunnlaget for Krauss' kritikk av både den "realistiske" resepsjonen av Sherman og den "politiske" kunsten på Whitney-biennalen. Som jeg var inne på i forrige kapittel, beskrev Barthes det å nekte kunsten én mening eller én sannhet som en revolusjonær og antiteologisk aktivitet. For ifølge Barthes var det *leseren* "som holder alle de spor, der konstituerer det skrevne samlet i et felt".¹⁹⁶ Det var en slik emansipatorisk forestilling om at enhver (universell) leser kunne frigjøre kunstverkets uendelige meningsproduksjon, som Krauss mente var blitt forkastet til fordel for et reduktivt realistisk program. I debatten forklarte hun hvordan hun så på denne begrensningen som "profoundly unpolitical":

You make a work, just as any one of us writes a text: you present it, you publish it, it's out there, and it's meaning is at work in a public space. And if we believe in a public space, which

¹⁹⁴ Rosalind Krauss: "Cindy Sherman: Untitled" i *Bachelors*, 1999, s. 106.

¹⁹⁵ *Ibid.* s. 107.

¹⁹⁶ Roland Barthes: "Forfatterens død", 2004, s. 183.

is the space of the political, then I don't think we should privilege the artist or curator saying that this is strictly about one thing.¹⁹⁷

I panelsamtalen gav Krauss et eksempel fra Whitney-biennalen på hvordan det innimellom var nødvendig å *ikke* følge kunstnerens intensjon. I Lorna Simpsons installasjon *Hypothetical?* (1992) hadde kunstneren inkludert et avisutklipp som henviste til etterspillet av Rodney King-saken, men Krauss mente dette var en irrelevant del av verket, ettersom det reduserte dets to andre elementer – et rutenett av munnstykker fra ulike blåseinstrumenter, og et fotografi av en sort munn – til å kun handle om ”black rage”.¹⁹⁸ For Krauss representerte avisutklippet en upolitisk begrensning av verkets betydningsmangfold – og hun så derfor ingen grunn til å privilegere ”kunstnerens intensjon”.



Fig. 27, 28: Lorna Simpson: *Hypothetical?*, 1992.

Det er mange aspekter ved Krauss lesning av både Cindy Sherman og kunsten på Whitney-biennalen, som kunne fortjent en nærmere kritisk gjennomgang – som for eksempel hennes antifeministiske holdning.¹⁹⁹ I denne sammenheng er det derimot hennes distinksjon mellom signifikanten og signifikatet det er verd å diskutere nærmere. For som Krauss' kritikk av Lorna Simpsons installasjon *Hypothetical?* viser, har hun vanskeligheter med å opprettholde sitt klokkeklare skille mellom form og innhold – signifikanten og signifikatet – i kunstverk. Selv om hun ellers argumenterer for å prioritere hva kunstverket *gjør* ”under panseret,” får hun tydelig

¹⁹⁷ Rosalind Krauss i ”The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial”, 1993, s. 6.

¹⁹⁸ *Ibid.*, s. 6.

¹⁹⁹ For en kritikk av Krauss' antifeminisme, se Amelia Jones: ”Tracing the Subject with Cindy Sherman”, [1997], i *Cindy Sherman – A Retrospective*, (London: Thames & Hudson, 2001), s. 52, n19, 53, n26.

vanskeligheter i møte med Simpsons installasjon. Krauss klarer nemlig ikke å se avisutklippet i verket som noe annet enn et monolittisk signifikat – et irrelevant, begrensende og eksternt ”innhold” som hun må forkaste. I stedet for å se dette som en del av verkets form – som en signifikant – som kan åpne opp for ulike signifikater (teksten er langt fra entydig, og kan leses som en situering eller kontekstualisering for betydningsproduksjonen), gjør dets henvisning til en realpolitisk hendelse – *virkeligheten* – det til en begrensende ”realistisk” faktor, som ikke passer inn i hennes formalistiske fortolkning av verket. Men man kan spørre seg om Krauss ikke her begår den samme ”feilen” som hun anklager *alle andre kunsthistorikere* for å gjøre i lesningen av Cindy Sherman – nemlig å ”rush to the signified”? Er hun ikke her like fiksert på en *a priori* fortolkningsmodell – en streng anti-realisme – som hun kritiserer de ”realistiske” feministene for å være det i fortolkningen av Sherman?

Krauss’ lesning av både Lorna Simpson og Cindy Sherman viser hennes paradoksale forståelse av kunstens polysemi. For det er vanskelig ikke å se hennes eksklusjon av en del av Lorna Simpsons kunstverk – og hennes negering av alle andres fortolkninger av Cindy Sherman – som et tegn på hvor begrenset og kontrollert hennes forestilling om kunstens ”uendelige betydningsproduksjon” egentlig er. Selv om Krauss, i likhet med blant annet Susan Sontag og Roland Barthes, kjemper for kunstens *frihet* – og ikke med et ønske om å realisere den, men for å holde den i bevegelse og åpen for opplevelsens mangfoldighet – står hennes praktisering av denne streben i sterk kontrast til hennes gode intensjoner.

Det er merkverdig at Krauss velger å bruke en metafor som ”under the hood”, ettersom den impliserer et skille mellom noe synlig og usynlig – mellom en inautentisk overflatisk betydning og en autentisk underliggende sannhet. Hun advarer selv mot å forstå metaforen på denne måten, ettersom hun mener at det som er ”under panseret” – formen – nettopp *ikke* er usynlig, siden det er formen som faktisk *er* synlig i kunsten, men som ingen allikevel ser.²⁰⁰ Krauss fremstiller sin måte å se ”under panseret” på som en objektiv fortolkningsstrategi, ettersom den konsentrerer seg om *formen* først og ikke det eksterne innholdet. Men på den måten skaper hun – stikk i strid med sine frigjørende intensjoner – et skille mellom korrekte og ukorrekte lese måter av kunstverk. Når Krauss i panelsamtalen til og med beskylder feminister

²⁰⁰ *Ibid.*, s. 211, n6.

for å foreta ”thin reading[s]” av Shermans bilder,²⁰¹ er det vanskelig å ikke tolke hennes evne til å se ”under panseret” som nok et eksempel på en såkalt hermeneutisk ”thick reading” hvor et kunstverk kun har én korrekt fortolkning – en dogmatisk polysemi.

Octobers høymodernisme

Det er ikke vanskelig å se hvor langt Rosalind Krauss og *October*-redaksjonen har beveget seg vekk fra den aktivistiske kunstteorien som Douglas Crimp forfektet. Mens Crimp så aids-aktivismen som et eksempel på en avantgardistisk tilbakeføring av kunsten til livspraksis²⁰² – så *October*-redaksjonen den ”politiske” vendingen i kunstfeltet som en historieløs og farlig instrumentalisering, som risikerte å frarøve kunsten dens autonomi. Det kan derfor virke som om det ikke er særlig stor forskjell mellom *October*-kretsen og for eksempel Clement Greenbergs høymodernistiske syn på kunstens kritiske motstandskraft. For som kunsthistorikeren Mikkel Bolt har påpekt, var tilbaketrekningen og avpolitiseringen høymodernismens form for politisering.²⁰³ Og er det ikke en slik tilbaketrekning Krauss forfekter ved å kutte vekk enhver referanse i kunsten til den ytre virkelighet?

October-kretsens distanserte perspektiv blir også synlig gjennom hvordan de i den overnevnte panelsamtalen diskuterer forholdet mellom kunst og politikk uten å trekke inn de omkringliggende sosiopolitiske faktorer. Verken Foster eller Krauss stiller spørsmål til *hvorfor* identitetsproblematikk og realpolitikk preger samtidskunsten, og aids-epidemien blir ikke nevnt med et eneste ord.²⁰⁴ Aids-krisen hadde derimot for Crimp stått som et eksempel på hvordan den postmodernistiske kunstteorien måtte ta skrittet ut av institusjonens høykultur og innta en interdisiplinær tilnærming til kulturens mangefasetterte uttrykk.²⁰⁵ Men *October*-redaksjonen så

²⁰¹ Rosalind Krauss i ”The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial”, s. 21.

²⁰² Douglas Crimp: ”Photographs at the End of Modernism” i *On the Museum’s Ruins*, 2000, s. 22.

²⁰³ Mikkel Bolt: ”Institutionskritik, krigsmotstand og autonomi – Politiseringstendenser i 1960’ernes amerikanske billedkunst”, upublisert essay, 2006.

²⁰⁴ Aids nevnes derimot kort i *October*-redaksjonens neste panelsamtale som omhandler forholdet mellom George Batailles begrep om *informe* og Julia Kristevas forståelse av det abjekte. Som reaksjon på Yve-Alain Bois’ bemerkning om at aids har hatt betydning for kulturfeltet, stiller Rosalind Krauss følgende spørsmål: ”Will AIDS determine how we theorize issues of representation?” Det er påfallende at Krauss stiller et slikt naivt spørsmål i *October* i 1993 – syv år etter Douglas Crimp hadde redigert et temanummeret om aids i tidsskriftet, hvor han nettopp diskuterte hvordan epidemien hadde forandret teoretiseringen av representasjon. Se ”The Politics of the Signifier II: A Conversation on the *Informe* and the Abject” i *October* 67, (Winter 1994), s. 16.

²⁰⁵ Douglas Crimp: ”Photographs at the End of Modernism” i *On the Museum’s Ruins*, 2000, s. 23.

denne utviklingen mot kulturstudier som en utvanning av den kunsthistoriske disiplin og historie.²⁰⁶

For både Douglas Crimp og Rosalind Krauss var spørsmålet om kunstnerautoriteten fortsatt sentralt, og begge tok utgangspunkt i forestillingen om ”kunstnerens død” – men på to vidt forskjellige måter. Mens Krauss argumenterte for en universell modell der et kompetent betraktersubjekt til enhver tid kunne absorbere et kunstverks multiplisitet,²⁰⁷ viser allerede hennes kritikk av samtlige kunsthistorikers manglende fortolkningsevne hvor utopisk en slik ”universell” idé er. For Krauss åpner ”kunstnerens død” snarere opp for en autoritetsforskyvning fra kunstneren til den *poststrukturalistiske kunstteoretikeren*. Det er nemlig alltid kunstteoretikeren som får siste ord hos Krauss. Her er kunstnerens intensjon irrelevant, så lenge den ikke støtter opp under hennes autoritative fortolkning.²⁰⁸

Aids-epidemien og kulturkrigen hadde vist Douglas Crimp hvordan en slik forestilling om et ”universelt” betraktersubjekt som Krauss forfektet, kun var forbeholdt enkelte ”umerkede” subjekter, og han så derfor nødvendigheten av å tydeliggjøre ulike subjektsposisjoner: Hvem snakker? Hvor snakkes det fra? Hvem snakker man til? Mapplethorpe-kontroversen eksemplifiserte hvordan den biografiske autoritet ikke forsvant ved at man bare overså den, eller neglisjerte dens funksjon – snarere tvert imot. For hvis ”kunstnerens død” skulle beholde sin legitimitet, måtte dette ikke munne ut i én *universell* ”betrakters fødsel,” som stilltiende kunne videreføre et autoritativt og ekskluderende verdifelleskap. Det måtte derimot resultere i ”betrakternes fødsel” hvor man anerkjener det havet av forskjellige ustabile subjektsposisjoner – og de mange parallelle og motsigende ”sannheter” disse

²⁰⁶ Se for eksempel deres temanummer om ”Visual Studies” i *October* 77, (Summer 1996), hvor Rosalind Krauss og Hal Foster stiller seg særdeles kritisk til utviklingen av interdisiplinaritet i kunstfeltet. For en skarp kritikk av *Octobers* syn på kulturstudier, se Douglas Crimp: ”Getting the Warhol We Deserve: Cultural Studies and Queer Culture” i *Invisible Culture – An Electronic Journal for Visual Studies*, Nr. 1, Winter 1998.

²⁰⁷ I panelsamtalen beskriver Benjamin Buchloh Rosalind Krauss’ posisjon på denne måten – en beskrivelse hun sier seg enig i. Se ”The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial”, 1993, s. 7-9.

²⁰⁸ Krauss bruker autoriteten til kunstnerens intensjon når det går til hennes fordel. Et interessant eksempel på dette finner vi i den overnevnte artikkel om Cindy Sherman, hvor hun bruker kunstnerens intensjon som ”bevis” for hvor ”feil” kunstkritikeren Richard Rhodes tar, når han leser *Untitled Film Stills* som etterligninger av originale filmbilder. Før Krauss setter i gang sin teoretiske latterliggjøring av Rhodes, bruker hun nemlig som motto for teksten sin et sitat av Sherman hvor kunstneren forteller at hun ikke hadde originale filmbilder i tankene da hun fotograferte serien. Ved at Krauss ikke kommenterer dette sitatet ytterligere i sin argumentasjon, men kun lar det stå som en igangsetter for artikkelen, får det en sterk autoritativ funksjon som bygger opp under hennes posisjon. Se Krauss: ”Cindy Sherman: Untitled” i *Bachelors*, 1999, s. 101.

representerer. I en slik relasjonell og topologisk *perspektivisme* finnes det ingen privilegerte ståsteder å betrakte verden fra.

Å markere hvor man snakker fra kan fungere som en strategi for å unngå autoriteten til den ”umerkede”, som Stuart Hall har påpekt: ”Autobiography is usually thought of as seizing the authority of authenticity. But in order not to be authoritative, I’ve got to speak autobiographically”.²⁰⁹ En slik intendert dobbeltbevegelse – som anerkjenner både funksjonen av subjektsposisjoneringen, og dennes ustabile karakter – finner vi en rekke eksempler på i kunst og kunstteori i overgangen mellom 1980 og 90-tallet. Som jeg har diskutert i dette kapitlet fremviser den mangefasetterte ”*turn to the author*” hvordan en nyansert kritikk av kunstnerautoriteten også må følges opp av en kritisk oppmerksomhet overfor *betrakterautoriteten*. Hvis man kun leser ”kunstnerens død” inn i et emansipatorisk narrativ, så overser man nemlig ikke bare betrakterautoriteten, men også de ulike innskrivningene av kunstnerautoritet som kan skje nettopp der kunstneren virker mest fraværende.

Med dette teoretiske og sosiopolitiske bakteppet for spørsmålet om kunstnerautoriteten, vil jeg i de tre neste kapitlene, med utgangspunkt i Felix Gonzalez-Torres’ ”*Untitled*” (*Lover Boys*), diskutere hvordan ”kunstnerens død” også kan utgjøre en mulighetsbetingelse for innskrivninger og omforminger av kunstnerautoriteten.

²⁰⁹ Stuart Hall: “Cultural Studies and Its Theoretical Legacies,” i *Cultural Studies*, Lawrence Grossberg, Cary Nelson og Paula Treichler, (red.), (New York: Routledge, 1992), s. 278.

Kapittel 3: Oppofrelsens kunst

Relasjonell estetikk og den sjenerøse kunst(ner)

I vinduskarmen min ligger det flere drops fra Felix Gonzalez-Torres' ”*Untitled*” (*Lover Boys*). Jeg tok en liten håndfull av verket fra utstillingen på Hamburger Bahnhof i Berlin i 2006, og nå ligger de hjemme hos meg sammen med drops fra andre av kunstnerens installasjoner i en liten fargerik haug. Jeg vet at jeg ikke er den eneste som har tatt vare på deler av Gonzalez-Torres' kunstverk – det er i hvert fall mange artikler om kunstneren som innledes med slike små anekdoter om hvordan skribentene har tatt drops og plakater med seg hjem og gjort dem til en del av deres hverdag. Det er vanskelig å forestille seg hvor mange plakater eller drops som har vært gjennom Gonzalez-Torres' installasjoner gjennom årene. Bare i et verk som ”*Untitled*” (*Lover Boys*) må det være snakk om mangfoldige tusen drops, som har blitt spist, gitt videre, kastet eller oppbevart som et minne.

Gonzalez-Torres' betrakterorienterte kunstpraksis har blitt lest som en reaksjon på det kyniske og kapitaliserte kunstmarkedet som preget USA på 1980-tallet, der det ekspresjonistiske maleriet blomstret. Ifølge kurator Mary Jane Jacob introduserte Gonzalez-Torres en gavmild og sjenerøs kunstpraksis i den amerikanske *mainstream* kunststoffentligheten.²¹⁰ Jacob er ikke den eneste som har påpekt hvordan Gonzalez-Torres satte en ny dagsorden for betrakterdeltagelse i kunstgalleriet. For eksempel har kunsthistorikeren Joachim Penzel trukket frem hans drops- og plakatverk som eksempelmodeller for en demokratisk spredning og fordeling av kunst.²¹¹ Men det er ikke bare de verkene hvor betrakterne *fysisk* kan interagere som har blitt omtalt som demokratiske. Ifølge kunstkritikeren Mónica Amor frigjør Gonzalez-Torres betrakteren ikke bare på et formalt og strukturelt nivå, men også på et konseptuelt og innholdmessig plan.²¹²

Begreper som gavmildhet, sjenerøsitet, frihet og demokrati er allestedsnærværende i resepsjonen av Gonzalez-Torres' kunstpraksis – begreper som alle henviser til hvordan kunstneren trer i bakgrunnen for at betrakterne kan være

²¹⁰ Mary Jane Jacob: ”Reciprocal Generosity” i *What We Want is Free – Generosity and Exchange in Recent Art*, Ted Purves (red.), (New York: State University of New York Press, 2005), s. 3.

²¹¹ Joachim Penzel sitert i Petra Reichensprenger: ”A view to remember’ – Movement Processes of Spatialisations and Temporalisation” i *Felix Gonzalez-Torres*, NGBK (red.), (Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2006), s. 56.

²¹² Mónica Amor i ”Félix González-Torres: Towards a Postmodern Sublimity” i *Third Text* 30, (Spring 1995), s. 69.

medspillere, enten som fortolkere eller formgivere, eller som begge deler. Som Nancy Spector paradigmatisk har formulert det: "He made a gift of his work, and thereby shifted the focus from artist to audience".²¹³

Men denne bevegelsen fra kunstner til betrakter er ikke så enkel som det tilsynelatende kan virke som. For ser man på resepsjonen av den kunstneriske selvpoppofrelsen i Gonzalez-Torres' praksis, synes den å ha resultert i et økt fokus på nettopp *kunstneren* – en overdreven hengivenhet overfor hans sjenerøsitet og gavmildhet. En ukritisk og overflatisk analyse av den "demokratiske" betrakterorienterte kunsten risikerer å overse de ulike forskyvningene og fordreiningene av kunstner- og betrakterautoriteten som denne kunsten medfører. I dette kapitlet vil jeg derfor diskutere kunstnerens tilsynelatende "usynlige" funksjon i den betrakterorienterte kunst, med utgangspunkt i den franske kurator og kunstteoretiker Nicolas Bourriauds innflytelsesrike essaysamling *Relasjonell estetikk* (1998), hvor Gonzalez-Torres spiller en sentral rolle.

Den relasjonelle estetikens far: Felix Gonzalez-Torres

I det omdiskuterte lille manifestet *Relasjonell estetikk* tok Nicolas Bourriaud til orde for en ny kritisk gjennomgang av Felix Gonzalez-Torres' kunstnerskap. Bourriaud hevdet at det lenge hadde vært en tendens til å redusere Gonzalez-Torres' kunstpraksis enten til neo-formalistiske problemstillinger eller til homoseksuell frigjøringskamp, mens han i motsetning til disse ville plassere kunstneren i *dagens* kontekst – en kontekst verkene selv hadde vært med å forme.²¹⁴

Allerede i innledningen til essaysamlingen posisjonerte Bourriaud seg som en forløper for en ny avantgarde. Her gikk han hardt ut mot den eksisterende kunstteori som han mente hadde misforstått samtidskunsten, med det resultat at det var oppstått en kløft mellom teori og praksis i kunstverdenen. En kløft som bar preg av at kunstteoretikere ikke lenger interesserte seg for hva samtidskunstnerne faktisk arbeidet med, men i stedet kun listet opp "gårsdagens problemstillinger" som de til sin store fortvilelse ikke fant svar på i kunsten. Som han uttrykte det: "Når skal vi slutte å gjemme oss bak 1960-årenes kunsthistorie?"²¹⁵

²¹³ Spector: *Felix Gonzalez-Torres*, [1995], 2007, s. vii.

²¹⁴ Bourriaud: *op.cit.*, s. 70.

²¹⁵ *Ibid.*, s. 8.

Bourriaud var ikke interessert i å diskutere Gonzalez-Torres' kunst i forlengelse av den amerikanske postmodernistiske debatt, slik for eksempel Nancy Spector hadde gjort det i sin monografi fra 1995. I Bourriauds optikk representerte Gonzalez-Torres' kunstpraksis starten på en *ny* retning – den relasjonelle estetikk. Bourriaud fremhevet Gonzalez-Torres som en farsfigur for en ny europeisk avantgardebevegelse.²¹⁶ Med sin demokratiske kunstpraksis hadde Gonzalez-Torres staket ut løypen for en ny generasjon fremadstormende kunstnere, som videreutviklet hans åpne og dynamiske strukturer der betrakterne fungerte som samarbeidspartnere.²¹⁷ Og spesielt hadde hans gavmilde og inkluderende drops- og plakatverk vært en viktig inspirasjon for de lystige, brukervennlige, kollektive og deltagerfokuserete verkene til kunstnere som Rikrit Tiravanija, Liam Gillick, Jorge Pardo, Dominique Gonzalez-Foerster og Phillipe Parreno.

Harmoni og mikroutopi

I sin analyse av samtidskunsten tar ikke Bourriaud utgangspunkt i kunsthistorien, men derimot i en sosiologisk skisse av samtiden, en slags situasjonsanalyse i ånden fra Guy Debord. Inspirert av sistnevntes (dystopiske) analyse av ”skuespillsamfunnet” i *La société du spectacle* (1967) diskuterer Bourriaud hvordan den enorme teknologiske utviklingen og urbaniseringen har forandret måten vi lever og kommuniserer på. Spesielt er det de mellommenneskelige relasjonene som står for hugg i dagens markedsdominerte samfunn: ”Det sosiale båndet er blitt et standardisert produkt”.²¹⁸ Ifølge Bourriaud har kapitaliseringen og instrumentaliseringen av sosiale relasjoner gjort at vi ikke lenger kan oppleve det relasjonelle felt direkte, men kun som distanserte spektakulære representasjoner. Men i motsetning til Guy Debord og Situasjonistene som totalt avviste kunsten som et kritisk redskap mot ”skuespillsamfunnets” fremmedgjøring, stiller Bourriaud seg langt mer positiv overfor kunstens mulighetsrom. Til tross for dens kommersielle karakter kan kunsten nemlig fungere som et sosialt (mellom)rom – *interstice* – hvor det skapes alternative tidsrom og fristeder. Det er i denne tematiseringen og problematiseringen av den relasjonelle sfæren Bourriaud lokaliserer samtidskunstens politiske prosjekt.²¹⁹ Og

²¹⁶ Se kapitlet ”Felles tilstedeværelse og tilgjengelighet: Den teoretiske arven etter Felix Gonzalez-Torres” i *Ibid.*, s. 69-91.

²¹⁷ *Ibid.*, s. 82.

²¹⁸ *Ibid.*, s. 10.

²¹⁹ *Ibid.*, s. 20-21.

fordi dette er en problemstilling som vokser ut av *dagens* samfunnssituasjon, kan man ikke forstå den relasjonelle kunsten ved å analysere den gjennom en tilbakeskuende kunsthistorisk optikk. Bourriaud skriver: ”Den [relasjonelle kunstens] grunnleggende postulat, sfæren av menneskelige relasjoner som åsted for kunstverket, har ingen sidestykker i kunsthistorien, selv om kunsthistorien i ettertid fremstår som det selvfølgelig bakteppe”.²²⁰

Samtidskunsten er slik sett milevis fra de store modernistiske utopier og fremtidsvisjoner, påpeker Bourriaud. I stedet for å drømme om en bedre dag i morgen utvikler samtidskunstnerne alternative livsformer *her og nå*: ”[Den modernistiske] kunsten skulle forberede eller forutsi en fremtidig verden, i stedet modellerer den [nye kunsten] i dag mulige universer”.²²¹ De relasjonelle kunstverkene skaper sosiale øyeblikk og objekter som produserer sosialitet – *mikroutopier* for alternative eksistensformer og handlingsmodeller. Et av Bourriauds gjennomgående eksempler på dette er den Thailand-baserte kunstneren Rikrit Tiravanija, som har blitt kjent for sine kunstverk der han inviterer alle som vil på gratis thaimat i gallerirommet. Et mikroutopisk møtested hvor betraktere, ifølge Bourriaud, ”på nytt lærer samvær og det å dele”.²²² Det som binder de relasjonelle kunstnerne sammen er med andre ord ikke deres formspråk eller problemområder, men at de opererer med mellommenneskelige relasjoner både på et praktisk og et teoretisk plan.

Felix Gonzalez-Torres er et slående eksempel på dette, mener Bourriaud, fordi hans kunstpraksis er basert på utveksling og deling der betrakteren gjøres til en samarbeidspartner eller nabo. I Gonzalez-Torres’ drops- og plakattabler er inklusjonen av *den Andre* ikke bare et tema, men en essensiell del av verkets form. Denne samhandlingen med betrakterne medfører en *betrakteretikk*, skriver Bourriaud, fordi kunstneren appellerer til betrakternes ansvarsfølelse gjennom sine drops- og plakatverk som både deler ut av seg selv, samtidig som det ønsker å beholde sin struktur.²²³ Det viktigste i den kunstneriske opplevelsen av relasjonelle verket er derfor ”*tilstedeværelsen av betrakterne sammen foran verket*, enten denne er faktisk eller symbolsk”.²²⁴ Denne kunstformen krever at vi møter kunstverket med andre holdninger enn de tradisjonelle estetiske kriteriene, og Bourriaud mener derfor at den

²²⁰ *Ibid.*, s. 62.

²²¹ *Ibid.*, s. 15.

²²² *Ibid.*, s. 100.

²²³ *Ibid.*, s. 54-55.

²²⁴ *Ibid.*, s. 81, (original kursivering).

relasjonelle kunsten må bedømmes etter det han kaller et “kriterium for sameksistens”.²²⁵ Relevante spørsmål blir hvordan verkene åpner seg for at betrakteren kan eksistere sammen med det; om verket inkluderer eller ekskluderer betrakteren som et avgrenset subjekt; og om betrakteren kan leve i tilsvarende tid og rom i virkeligheten.²²⁶ Disse etiske og politiske kriteriene representerer ifølge Bourriaud et *menneskelig* syn på kunsten: Et ikke-autoritært kunstsyn som skiller seg fra det han kaller en fascistisk-fundamentalistisk forståelse av kunsten og historien som lukket om seg selv.²²⁷

Bourriaud mener at Gonzalez-Torres’ demokratiske kunstverk skiller seg fra de autoritative strukturene i tidligere kunst gjennom ønsket om at hver enkelt betrakter skal ”få sin sjanse”, gjennom former som ikke etablerer noen a priori forrang til produsenten fremfor betrakteren”.²²⁸ Han hevder altså at kunstneren og betrakteren står på lik linje i Gonzalez-Torres’ kunstpraksis – i en kunstpraksis hvor det er en “overflod av harmoni og sameksistens”.²²⁹

Old news: Betrakteren som produsent

I motsetning til de mange nostalgiske forfallshistoriene om kunsten i den postmoderne tid, representerer Bourriauds *Relasjonell estetikk*, og hans oppfølger *Postproduction* (2001),²³⁰ to viktige manifeste for samtidskunsten. Og det er vanskelig ikke å bli revet med av hans overstrømmende positive og affirmative syn på kunstens demokratiske potensialitet, og det er nok én av grunnene til at den populære boken allerede har blitt oversatt til tretten språk. Med *Relasjonell estetikk* har Bourriaud satt en ny dagsorden for samtidskunstdebatten, samtidig som han også har bidratt til å kanonisere Gonzalez-Torres som en av de viktigste kunstnerne i nyere europeisk

²²⁵ *Ibid.*, s. 80-81.

²²⁶ *Ibid.*, s. 81.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*, s. 82.

²²⁹ *Ibid.*, s. 75.

²³⁰ I *Postproduction* viderefører Bourriaud diskusjonen om betrakterens rolle i samtidskunsten. Med utgangspunkt i filmbegrepet ”postproduksjon”, hevder Bourriaud at samtidskunstnerne ikke lenger skaper ny kunst, men produserer verk på bakgrunn av eksisterende materiale – som en DJ ved miksepulten. Dette er et tegn på at kunsten beveger seg mot en formal kollektivism, påpeker han, hvor eierskap og forfatterskapsdiskursen oppløses. Kløften som skiller kunstner og betrakter – produksjon og konsumpsjon – blir derfor ifølge Bourriaud mindre dag for dag. Se Nicolas Bourriaud: *Postproduction – Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, [*Postproduction: La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, 2001], overs. av Jeanine Herman, (New York: Lucas & Sternberg, 2005).

kunsthistorie. Det er flere aspekter ved Bourriauds forestilling om relasjonell estetikk og dens konsekvenser for oppfattelsen av Gonzalez-Torres' kunstpraksis som fortjener en nærmere kritisk diskusjon, men det er spesielt hans forståelse av kunstnerautoriteten i samtidskunsten jeg her vil undersøke nærmere.

Som manifestforfattere flest, har den noe selvsikre Bourriaud ingen problemer med å sette en parentes rundt den eksisterende kunstteoretiske diskusjonen, til fordel for sin egen radikalt *nye* forståelse av relasjonell estetikk. Men som flere kritikere har påpekt, er Bourriauds beskrivelse av den relasjonelle kunstens fokus på betrakterdeltageren selvsagt ikke et *nytt* fenomen, men en tradisjon som har mange og lange røtter tilbake i kunsthistorien. I introduksjonen til en ny antologi om deltakelseskunst skriver kunstkritiker Claire Bishop at den kunstneriske tradisjonen for å skape sosiale og kollektive prosjekter ofte har blitt oversett i de kunsthistoriske fremstillingene.²³¹ Siden 1960-tallet har nemlig en lang rekke kunstnere produsert sosiale rom som har brakt kunsten tettere på hverdagslivet, skriver Bishop, som for eksempel verkpraksiser der man fester og danser samba sammen (Hélio Oiticica), lærer funk (Adrian Piper), drikker øl (Tom Marioni), diskuterer filosofi (Ian Wilson) og politikk (Joseph Beuys) eller driver en kafé (Allen Ruppensberger, Daniel Spoerri, Gordon Matta-Clark).²³²

Bishop trekker også frem Walter Benjamins tekst "Forfatteren som produsent" (1934) som et viktig teoretisk forelegg for den aktiviseringen av betrakteren som er blitt vanlig i kunsten fra 1960-tallet av. I denne teksten argumenterte Benjamin – med henvisning til situasjonen i Sovjet på 1930-tallet – for nødvendigheten av at revolusjonære kunstnere ikke bare måtte levere til det borgerlige produksjons- og publikasjonsapparatet, men at de også måtte forandre det.²³³ Kunstens politiske funksjon kan ikke alene bedømmes i forhold til kunstnerens politiske *holdninger*, skriver Benjamin her, for kunsten må også sees i forhold til hvordan den forholder seg til produksjonskreftene.²³⁴ Han forfektet med dette praksiser som skulle fremme mulighetene for at konsumenten kunne bli gjort til produsent. Benjamin trakk blant annet frem den sovjetrussiske avisen som et eksempel på hvordan leserbrevspaltene åpnet for at den passive leseren kunne bli til en aktiv skriver, for på den måten fikk

²³¹ Claire Bishop: "Introduction: Viewers as Producers" i *Participation*, Claire Bishop (red.), (London: Whitechapel & Cambridge, Mass: MIT Press, 2006), s. 10.

²³² *Ibid.*, s. 10.

²³³ Walter Benjamin: "Forfatteren som produsent", [1934] i *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, overs. av Torodd Karlsten, (Oslo: Gyldendal, 1975), s. 114-115.

²³⁴ *Ibid.*, s. 51.

folk flest en mulighet til å ta del i samfunnsdebatten.²³⁵ Et annet av Benjamins eksempler var det episke teateret til Bertolt Brecht, som gjennom raffinerte *Verfremdungs*-effekter fremmet aktiv refleksjon og diskusjon hos betrakterne – ikke passiv innlevelse og føleri.

Dette er alle viktige forelegg for deltagelseskunsten til Gonzalez-Torres og den relasjonelle estetikken – en kunstnerisk tradisjon Bourriaud har sett bort fra til fordel for å skrive frem sin *nye* historie. Også på et teoretisk plan er det tydelig at Bourriaud tar utgangspunkt i allerede eksisterende teorier, nærmere bestemt den poststrukturalistiske forestillingen om ”betrakterens fødsel,” som jeg har diskutert i de to foregående kapitlene. Men Bourriaud skiller seg fra både Umberto Ecos forestilling om det ”åpne verk” og Roland Barthes’ diskusjon av ”forfatterens død” på ett vesentlig område. For som vi har sett tok den poststrukturalistiske vendingen mot betrakteren utgangspunkt i en ny fortolkningspraksis – en lese måte som vektla at alle kunstverk potensielt sett rommet et uendelig betydningsmangfold. Men som Andrea Kroksnes har påpekt, er den relasjonelle estetikk ikke en ny *opus moderandi* som beskriver måten vi tilnærmer oss og tolker kunstverk på, men derimot en spesifikk sjangerdistinksjon.²³⁶ Her er verkets *form* åpen for betrakterne – ikke for at de skal kunne tolke den på ulike måter, men for at de skal *handle* på bestemte måter. Kunsten er her en sosial form som bevisst går inn for å produsere menneskelige relasjoner.

Arty Party?

Det er ikke overraskende at det er i tidsskriftet *October* vi finner den hardeste kritikken av Nicolas Bourriauds prosjekt. I lederen til temaseksjonen om relasjonell estetikk i *October* 110 høsten 2004, skriver George Baker at tidsskriftets ambisjon i utgangspunktet er den samme som Bourriauds når det gjelder å følge endringene i samtidskunsten i det senkapitalistiske samfunnet. Men deres tilnærming til dette er vidt forskjellig. Baker beskylder Bourriaud for å ha misforstått forestillingene om interaktivitet, deltagelse og sosiale relasjoner i kunsten, og stiller seg særdeles kritisk til den relasjonelle estetikkens neglisjering av den (amerikanske) postmodernistiske tradisjonen.²³⁷

²³⁵ *Ibid.*, s. 46-48.

²³⁶ Andrea Kroksnes: ”Etterord” i Nicolas Bourriaud: *Relasjonell estetikk*, s. 179.

²³⁷ George Baker: ”Editorial” i *October* 110, (Fall 2004), s. 49-50.

I samme nummer av *October* finner vi også en av de mest innflytelsesrike kritikkene av Bourriaud, artikkelen ”Antagonism and Relational Aesthetics” av overnevnte Claire Bishop. Hun stiller seg kritisk til Bourriauds manglende interesse for *hva slags* relasjoner den relasjonelle kunsten produserer, et problemfelt hun mener spesielt kommer til syne i hans unyanserte og ytterst naive forståelse av kunstens demokratiske potensialitet. Som hun skriver: ”Bourriaud argues that [...] all relations that permit ’dialogue’ are automatically assumed to be democratic and therefore good”.²³⁸ Med henvisning til de politiske teoretikerne Ernst Laclau og Chantal Mouffes begrep om ”det radikale demokrati”,²³⁹ etterlyser hun oppmerksomhet mot spenninger, konflikter og antagonismer i Bourriauds kunstsyn. Med utgangspunkt i Laclau og Mouffes teori om antagonismens funksjon i det demokratiske systemet, påpeker hun at konflikter og spenninger er en essensiell del av et hvert demokrati, ettersom det er dette som kan utfordre den etablerte orden. Uten antagonismer står vi tilbake med de totalitære regimers påtvungne konsensus. Når Bourriaud derfor ikke tar høyde for antagonismens rolle i den relasjonelle kunst, står han i fare for å operere med et konsensus-orientert – og dermed en i prinsippet udemokratisk – demokratiforståelse, mener Bishop. Hun argumenterer derfor for en *relasjonell antagonisme*, og trekker frem kunstnere som Santiago Serra og Thomas Hirschhorn som eksempler på kunstnere som ikke ser seg fornøyd med den relasjonelle estetikkens såkalte ”sosiale harmoni”, men som derimot avdekker det som *ekskluderes* for at en slik illusjon om sosial harmoni som Bourriaud går inn for, kan skapes.²⁴⁰

Både Bourriaud og Bishop lokaliserer kunstens demokratiske potensial i kunstverkenes formale struktur, men altså med utgangspunkt i to forskjellige demokrati-forståelser: Bourriaud mener at det er produksjonen av møter og relasjoner der alle som vil kan få en sjanse, som utgjør samtidskunstens demokratiske prosjekt, mens Bishop derimot hevder at den demokratiske kunst er den som synliggjør konfliktsoner gjennom en estetisk form. Men man kan spørre seg om ikke Bishops antagonistiske forståelse av kunstens demokratiske potensialitet tenderer mot å være like ensidig som hun mener Bourriauds kunstsyn er – bare med motsatt fortegn. For selv om hun overbevisende argumenterer for at Bourriaud forstår det demokratiske kunstverk som et koselig harmonisk møte, risikerer hennes konfliktorienterte

²³⁸ Claire Bishop: ”Antagonism and Relational Aesthetics”, *October* 110, (Fall 2004), s. 65.

²³⁹ Ernesto Laclau og Chantal Mouffe diskuterer det radikale demokrati i deres felles hovedverk: *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, (London: Verso, 1985).

²⁴⁰ Bishop: *op.cit.*, 2004, s. 79.

demokratiforståelse, som tar utgangspunkt i det man kan kalle en *refleksivt usympatisk kunst(ner)*, å ende opp i en kynisk fornuft: Hos Bishop synes det politisk ukorrekte å være et gode *per se*.

Også Hal Foster har rettet kritikk mot Bourriauds kunstsyn i artikkelen ”Arty Party” (2004).²⁴¹ Her påpeker han at den relasjonelle estetikk passer som hånd i hanske til den kapitalistiske opplevelsesøkonomi, hvor alt virker å være ”happy interactivity”. Slik sett kan den relasjonelle estetikk ifølge Foster sees på som en ukritisk estetisering av prosedyrer fra den generelle serviceøkonomi. Bourriaud har med andre ord trukket kritikken av kunstens autonomi for langt, slik at kunsten ikke lengre kan skilles fra den markedsorienterte design og samtalekjøkken-estetikk. Fosters kritikk av den relasjonelle estetikk viderefører dermed hans kamp for kunstens *strategiske autonomi* som han lanserte i boken *Design and Crime* fra 2002.²⁴²

I likhet med Claire Bishop stiller også Foster seg kritisk til hvordan Bourriaud fremstiller samarbeid og dialog i kunst som et gode *i seg selv*. For Foster er langt i fra overbevist om deltagelseskunstens lystige felleskapseffekt, som han lakonisk formulerer det: ”often in galleries and museums, hell is other people”.²⁴³

Et formløst felleskap: Miwon Kwon

Hvis vi vender tilbake til Felix Gonzalez-Torres’ ”*Untitled*” (*Lover Boys*) kan vi spørre oss om det virkelig er så lystig og harmonisk som Nicolas Bourriaud gleder seg over, og som *October*-kretsen kritiserer det for å være. Og hva skal vi egentlig bruke som utgangspunkt for å avgjøre hva et slikt prosessorientert verk *er* eller *gjør*?

Et eksempel på dette finner vi hos kunsthistorikeren Miwon Kwon, som har forsøkt å redde Gonzalez-Torres fra Nicolas Bourriauds harmoniske interaktivitet. I

²⁴¹ Hal Foster: ”Arty Party”, *London Review of Books*, London: 4. desember, 2004, s. 21-22. Også utgitt under tittelen ”Chat Rooms” i *Participation*, Claire Bishop (red.): (London: Whitechapel & Cambridge, Mass: MIT Press, 2006), s. 190-195.

²⁴² Se Hal Foster: *Design and Crime (And Other Diatribes)*, (London & New York: Verso, 2003), s. 103. Også Rosalind Krauss har kommet med en lignende, og enda mer fiendtlig kritikk av ”utvanningen” av den kunstneriske autonomi i sin lille bok ’*A Voyage in the North Sea*’ – *Art in the Age of the Post-Medium Condition* fra 1999. Her retter hun en hard, men ufokusert, kritikk mot den allestedsnærværende installasjonskunsten som gjennom sine åpne og utflytende strukturer fungerer som kapitalens tjenere i globaliseringen av kunsten. Ifølge Krauss har den postmodernistiske kritikken av mediespesifisiteten resultert i en oppløsning av grensene for kunstens område, og hun ønsker derfor å revaluere forestillingen om kunstnerisk *medium*. Uten fastlagte rammer for kunstens virkefelt mister kunsten vilkårene for selvkritikk og selvrefleksivitet, hevder Krauss – et argument som ikke skiller seg bemerkelsesverdig fra Clement Greenbergs diskusjon av kunstens begrensede kompetansefelt i artikkelen ”Modernist Painting”. Se Rosalind Krauss: ’*A Voyage in the North Sea*’ – *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, (London: Thames and Hudson, 2000).

²⁴³ Hal Foster: ”Chat Rooms”, 2006, s. 194.

sin grundige diskusjon av Gonzalez-Torres' kunstpraksis i artikkelen "The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal, a Change to Share, a Fragile Truce" (2006) kritiserer også Kwon Bourriauds teoretisering om betrakterens demokratiske deltagelse i den relasjonelle kunsten – en forestilling hun ikke mener kan kalles "demokratisk":

Why must I, or any other beholder, be enfolded into a model of sociality that is framed, if not programmed, by another author for my encounter with a work of art to count as a legitimate exercise of emancipated engagement and viewership? Is not the imperative to perform as an actor in someone' vision of "conviviality," in a staging of overcoming alienation, of everyone "getting their chance," itself deceptively authoritarian?²⁴⁴

I motsetning til Bourriaud mener Kwon at det fysiske deltagelsesaspektet *ikke* er fundamentalt i forhold til Gonzalez-Torres' verk. Plakat- og dropsverkene *kan* selvsagt fungere som interaktive kunstverk, men verkene programmerer på ingen måte en "temporal kollektiv form", slik Bourriaud har beskrevet det. Ifølge Kwon er det nettopp en slik tingliggjøring av sosialiteten som Gonzalez-Torres' kunstpraksis fornekter. Ingen av hans kunstverk iscenesetter sosiale, temporale eller andre kollektive former, skriver Kwon. For både i Gonzalez-Torres' dropsverk, papirstabler og andre verksformer, henvender kunsten seg kun til *hver enkelt betrakter*. I møte med disse kunstverkene opprettholder betrakterne sin singularitet og private fortolkningshorisont, selv om alle andre betraktere gjør det samme som en selv.

Enhet og koherens er begreper som er antitetiske til Gonzalez-Torres' praksis, hevder Kwon. Hvis vi i det hele tatt kan snakke om at Gonzalez-Torres' verk skaper en fellesskapseffekt, skriver hun videre, er det i så fall et anonymt, formløst og ikke-enhetlig felleskap – det som queer-teoretikeren Michael Warner har beskrevet som "a community of strangers".²⁴⁵ Eller som Kwon skriver:

What FGT allows, in a sense, is for all the viewers paying attention to his work to experience something intimate yet remain a stranger to the work and to one another, to recognize a commonality based not on identification but on distance. *This* is what FGT asks us to share: our connection and beholden-ness to one another not only as indefinite strangers but *because* we are indefinite strangers, and to understand this connection based on distance as a binding for of intimacy.²⁴⁶

Ifølge Kwon fremmer Gonzalez-Torres' verk på denne måten ikke en partikulær gruppes positivitet – som for eksempel homofile og lesbiske – men han gjør noe langt mer radikalt, nemlig å destabilisere det universelle og nøytrale slik at *alle* faller inn

²⁴⁴ Miwon Kwon: "The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal, a Change to Share, a Fragile Truce", 2006, s. 286.

²⁴⁵ *Ibid.*, s. 293.

²⁴⁶ *Ibid.*, s. 293, (original kursivering).

under det partikulæres logikk: I møte med Gonzalez-Torres' kunstverk blir *enhver* et merket og partikulært subjekt.

Den evige tilblivelse: Gonzalez-Torres' eierskapssertifikater

I motsetning til Nicolas Bourriaud som gir deltagelseelementet i Gonzalez-Torres' kunstpraksis en overordnet prioritet og funksjon, velger Miwon Kwon en annen innfallsvinkel. Ifølge henne er det ikke gave-motivet i Gonzalez-Torres' kunstverk som utgjør hans radikale bidrag til kunsthistorien, men derimot de betingelsene som muliggjør utvekslingen med betrakterne. Kwon dreier derfor fokuset vekk fra det teatraliserte deltageraspektet og mot eierskapssertifikatene i Gonzalez-Torres' kunstpraksis. Det er ifølge henne på det *private* eierskapsplanet at han for alvor har forandret hvordan kunstmarkedet og kunstinstitusjonen opererer.²⁴⁷

Kunstneres bruk av eierskapssertifikater ble vanlig på 1960-tallet, som et resultat av den radikale omveltningen av det modernistiske kunstbegrepet og forståelsen av kunstnerisk virke og håndverk.²⁴⁸ I denne "dematerialiseringen av kunstverket", som kunsthistorikeren Lucy Lippard kalte denne utviklingsprosessen,²⁴⁹ ble eierskap- og autentisitetssertifikater viktig både for å sikre kunstverkets originalitet, og for å skape nye verdisystemer og kontrollinstanser overfor kunstverk. Miwon Kwon skiller mellom to typer eierskapssertifikater: Den ene typen sertifikater fungerer som et bevis på at eieren har kjøpt et kunstverk av en kunstner. Bakgrunnen for det er at kunstnerne ikke nødvendigvis *selv* har utformet sine kunstverk, og da er sertifikatene en forsikring om at objektet som selges er et autentisk verk. Dette har vært brukt av kunstnere som arbeider med readymades og industrielle produksjonsmetoder, som for eksempel minimalisten Donald Judd. Den andre sertifikatformen er derimot rettet mot *immaterielle* kunstverk. Her består kontrakten enten av *statements*, intensjoner eller forslag til kunstverk som kan eller skal realiseres i fremtiden. Verk som ikke kan realiseres uten at det på forhånd har mottatt økonomisk støtte eller allerede er solgt. Dette har vært viktig for kunstnere som

²⁴⁷ *Ibid.*, s. 294.

²⁴⁸ Kunstneres bruk av eierskapssertifikater har sjelden blitt bemerket i kunsthistorien, men et av unntakene er kunsthistorikeren Martha Burskik som med boken *The Contingent Object of Contemporary Art* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2003) kom med en etterlengtet historisk oversikt over eierskapssertifikatenes bruk, funksjon og sentrale betydning i kunsthistorien. For en diskusjon om hvorfor bruken av eierskapssertifikater har blitt oversett i resepsjonen av Felix Gonzalez-Torres, se kapittel 4 i nærværende oppgave.

²⁴⁹ Lucy Lippard: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, (New York: Praeger, 1973).

arbeider med store installasjoner, jordkunstverk, stedsspesifikke verk og andre post-studio prosjekter. Men som Kwon påpeker er de fleste eierskapskontraktene en blanding av disse to typene, hvor sertifikatene både sikrer verkets materialitet og immaterialitet.²⁵⁰

Det er også denne dobbeltheten som preger Gonzalez-Torres' bruk av eierskaps sertifikater, bemerker Kwon. Eierskaps sertifikatet til et verk som "*Untitled*" (*Lover Boys*) sikrer verkets autentisitet, og forteller om dets idealvekt, installeringsmuligheter, betrakternes intensjonelle deltagelse, samt juridiske og økonomiske aspekter ved kjøp og videresalg av verket. Det gir dermed instruksjoner for verkets materialisering, samtidig som det også gir rom for eierens eller kuratorens egne fortolkninger og ønsker om verkets utforming, for eksempel med hensyn til hvordan dropshaugen skal danderes (i et hjørne, inntil en vegg?), hvor ofte den skal fylles på (hver dag? eller etter at alle dropsene er spist opp?), og så videre.

Kwon kontrasterer Donald Judds og Gonzalez-Torres' bruk av eierskaps sertifikater for å fremheve hvordan de bruker dem på radikalt forskjellige måter med hensyn til kunstnerautoriteten. Donald Judd brukte sertifikater for å beholde mest mulig kontroll over kunstverkene sine, også etter at de er blitt solgt. Her satte han strenge betingelser – uten rom for fortolkning – for hvordan verkene skulle produseres, utstilles og bevares for at de kunne attribueres til hans navn.²⁵¹ Gonzalez-Torres bruker derimot sertifikatene med en annen og nærmest motsatt hensikt, påpeker Kwon. For selv om også hans eierskaps sertifikater gir spesifikke instruksjoner for verkets produksjon og materialevalg – for eksempel hvilke type drops "*Untitled*" (*Lover Boys*) skal bestå av – brukes sertifikatene samtidig for å jobbe *imot* kunstnerens fortolkning og kontroll over verkets manifestasjon. Her fungerer eierskaps sertifikatene for å *forhindre* at verkene utstilles på kunstnerens måte i fremtiden, for kontrakten spesifiserer at det er eierne og kuratorene selv som må bestemme hvordan de vil utstille og "vedlikeholde" verket. Og det er på dette planet man kan snakke om en virkelig interaksjon eller deltagelse i verket, skriver Kwon. For når man eier et verk av Gonzalez-Torres *har* man det aldri. Man må hele tiden *skape* og *gjenskape* det – verket er i en evig tilblivelsesprosess.²⁵²

²⁵⁰ Kwon: *op.cit.*, s. 295-296.

²⁵¹ *Ibid.*, s. 297-300.

²⁵² *Ibid.*, s. 300.

”Untitled” (Lover Boys) i funksjon

Som vi har sett foretar Nicolas Bourriaud og Miwon Kwon to vidt forskjellige strukturelle lesninger av Gonzalez-Torres’ kunstpraksis. Bourriaud prioriterer forestillingen om delttagelseelementet i kunstverkene på bekostning av verkenes kunsthistoriske og sosiopolitiske dimensjoner. Ved ensidig å fokusere på verkenes form(asjon) og struktur, og uten en kvalitativ diskusjon om hva slags relasjonelle handlingsmodeller verkene faktisk *har* produsert eller reelt sett *kan* produsere, forblir hans analyse på et abstrakt og utopisk plan. Miwon Kwon på sin side argumenterer overbevisende for at det deltagerestetiske *ikke* er et essensielt aspekt ved Gonzalez-Torres’ kunstverk, og vender seg derfor mot eierskapssertifikatet som sikrer verkets mulige og fremtidige manifestasjoner. Men på denne måten begrenser også Kwon sin diskusjon av hans kunstpraksis til det strukturelle plan, gjennom å konsentrere seg om verkenes potensiale.

I begge disse lesningene av Gonzalez-Torres’ kunst trer derfor den konkrete og partikulære betrakteropplevelsen i bakgrunnen til fordel for en overordnet diskusjon om hva verkene *kan* gjøre. Men hvordan konseptualiserer man slike prosessuelle og foranderlige verk uten å generalisere og universalisere? Hvor setter man grensene for hva og når verket *er* eller *gjør* noe?

I seg selv er bare det å stadfeste hva som utgjør ”Untitled” (Lover Boys) ingen enkel sak. Ifølge tittelplaketten består verket, som vi har sett innledningsvis, av uendeligheter av drops innpakket i sølvfarget cellofanpapir, med en idealvekt på 161 kilo. Men fordi betraktere kan forsyne seg av dropshaugen er verkets form i konstant bevegelse, og deler av kunstverket sprer seg dermed rundt *i* eller *med* betrakternes kropper. Men det er ikke bare dropshaugen som forandrer seg i ”Untitled” (Lover Boys). For ser vi på bilder fra verkets første manifestasjon på Whitney-biennalen i 1991, fremgår det at den skinnende dropshaugen var dandert i et hjørne av salen hvor den ene veggen var malt lyseblå. I utstillingskatalogen fra utstillingen står det også at den lyseblå veggen var en del av verket, men dette var ikke tilfelle da jeg selv så ”Untitled” (Lover Boys) utstilt på Hamburger Bahnhof i 2006. Her lå dropshaugen ikke i et hjørne, men inntil en helt hvit vegg, og det sto heller ikke noe om at lyseblå maling var en del av verket.

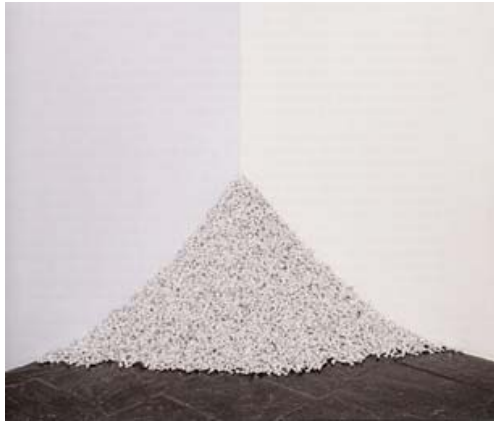


Fig. 29: "Untitled" (*Lover Boys*), 1991, installert på Whitney-biennalen i 1991.



Fig. 30: "Untitled" (*Lover Boys*), 1991, installert på Hamburger Bahnhof, 2006.

Etter å ha kontaktet Sammlng Goetz som er i besittelse av verket, og dermed også har eierskapssertifikatet, fikk jeg en forklaring gjennom følgende setning sitert fra sertifikatet: "It is optional that one of the two walls on which the candies lean may be painted pale blue".²⁵³ Eiernes valgmuligheter gjør derfor at verket kan fremtre på vidt forskjellige måter, ikke bare når det gjelder dropsenes foranderlighet, men også i forhold til installasjonens romlige dimensjon. Slike logistiske spørsmål ved manifesteringen av "Untitled" (*Lover Boys*) preger derfor mulighetsbetingelsene man har som betrakter i møte med verket. Men disse logistiske og kontekstuelle faktorene har ikke bare stor betydning for hvordan verket ser ut, men også for hva slags *relasjoner* det kan produsere.

På åpningen av utstillingen av Gonzalez-Torres' kunst på Hamburger Bahnhof i 2006, var galleriet fullt av mennesker som spiste drops og forsynte seg med plakater. Som på vernissasjer flest virket publikum mer opptatt av utstillingsåpningen som en sosial happening, enn som en mulighet for å se den kunsten som var utstilt. Spesielt lå det grønne dropsverket "Untitled" (*L.A.*), (1991) utsatt til for de festglade menneskene, der det lå i en stripe utover gulvet i ett av rommene. Gamle som unge tråkket over, i og rundt verket, og tok ikke særlig hensyn til det på noen måter. Andre steder i galleriet stappet folk lommene fulle av drops fra de ulike dropsverkene, og mange moret seg med å blande drops fra forskjellige verk sammen, slik at den sølvfargede haugen i "Untitled" (*Lover Boys*), fikk pletter av blått, gull og rødt i seg. På vei ut av galleriet kom en dame i mobiltelefon forbi et av dropsverkene og stappet en håndfull drops ned i vesken sin uten å gi verket mer enn et halvt blick. Stemningen

²⁵³ "Certificate of Authenticity / Ownership for "Untitled" (*Lover Boys*), 1991, (ARG # GF 1991-9)", sitat fra korrespondanse med Stephan Urbaschek, Sammlng Goetz, 19. juli, 2007.

i galleriet minnet mest av alt om en kamp om gratisvarer på åpningsdagen til et kjøpesenter. På en slik kveld iscenesatte Gonzalez-Torres' plakater og dropsverk snarere en allmennmenneskelig griskhet og grådighet enn et mellommenneskelig mikroutopisk møte.

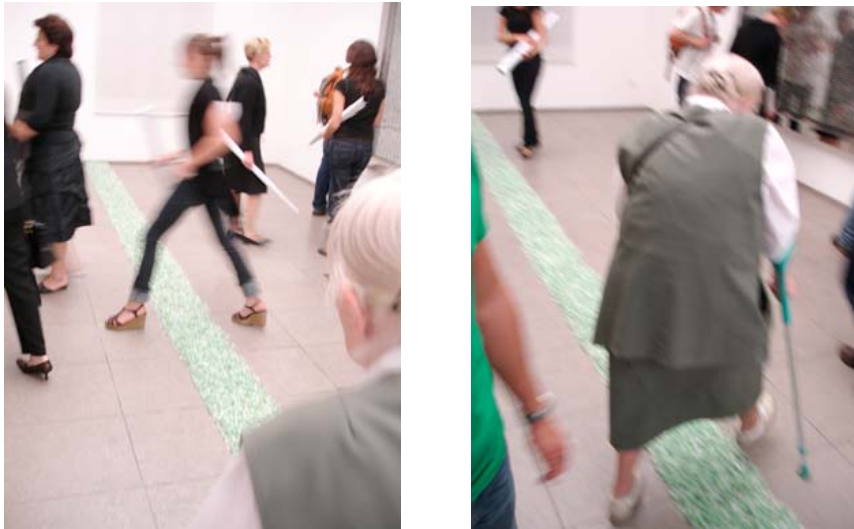


Fig. 31, 32: "Untitled" (L.A), 1991, installert på Hamburger Bahnhof, 2006.

Det er med andre ord umulig å analysere et verk som "Untitled" (*Lover Boys*) i generelle termer, ettersom verket kan utfolde seg på uttallige måter i ulike kontekster. Mens det noen steder kan være utgangspunkt for et fruktbart mellommenneskelig møte og dialog, kan det andre ganger fremme det verste i folk.²⁵⁴ I stedet for å vende seg bort fra verket i *funksjon*, som både Bourriaud og Miwon Kwon gjør gjennom sine vidt forskjellige strukturelle og abstraherte lesninger av verket, kan det derfor være relevant å innta en mer *performativ* holdning til verket som kan innreflektere verkets skiftende og foranderlige virkninger i ulike kontekster.

I løpet av de siste tiårene har man snakket om en performativ vending i kunsten – en mangefasettert og kompleks diskusjon. På den ene siden har dette blitt diskutert med utgangspunkt i *performance*-kunsten og den tiltagende bruken av

²⁵⁴ Et eksempel på beskrivelser av skjellsettende møter med Gonzalez-Torres' kunstpraksis finner vi blant annet hos kurator Robert Storr som i flere artikler om kunstneren har gjenfortalt et møte med dropsverket "Untitled" (*Placebo*) på en utstilling i Washington, der han så hvordan en hvit kvinne fra middelklassen med to grådige prepubertale barn kom i en vakker dialog med den sorte museumsvakten om aids, homoseksualitet og død som følge av deres involvering med verket. Storr hevder at slike vakre møter er en *intendert* og *integrert* del av Gonzalez-Torres' kunstpraksis, men dette er en problematisk påstand ettersom det innskriver en "god" kunstnerintensjonalitet i selve verket, som gjør at mitt møte med dropsverkene i Berlin, som langt fra var vakkert og hyggelig, fra dette perspektivet indikerer at verket er mislykket. Se Robert Storr: "When This You See Remember Me" i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), (New York og Göttingen: Steidl Publishers, 2006), s. 5-6.

teatrale, spektakulære og sceniske grep for å aktivere betrakteren på en kroppslig måte i kunsten – en tendens vi har sett Michael Fried annonserte allerede på 60-tallet i artikkelen ”Art and Objecthood”. Men på den andre siden beskriver dette en teoretisk vending innenfor fagfelt som lingvistikk, filosofi og (noe senere) kunsthistorie, med utgangspunkt i språkets performative egenskaper, altså av hva et utsagn (eller et kunstverk) *gjør* i en kommunikasjonssituasjon, snarere enn hva det bare kan sies å representere.²⁵⁵

Det er spesielt den sistnevnte betydningen av kunstens performative egenskaper jeg her er interessert i, nærmere bestemt hva Gonzalez-Torres’ kunstverk *gjør* i møte med den enkelte betrakter. For, som vi skal se, er det en diskusjon av *effektene* eller *virkningene* av et møte med ”*Untitled*” (*Lover Boys*), snarere enn hva verket strukturelt sett *kan* eller *bør* gjøre på papiret, som best kan innfange noen av de komplekse forskyvningene og innskrivningene av kunstnerautoriteten i Gonzalez-Torres’ kunstpraksis. Og dette viser seg spesielt i forhold til den ”kunstnerauraen” som kretser rundt Gonzalez-Torres i resepsjonen av hans verk.

Auraens tilbakekomst

I de siste årene har det kommet en ny interesse for Walter Benjamins forfatterskap, og blant annet hans forestilling om det auratiske kunstverk.²⁵⁶ Dette viser seg blant annet i Nicolas Bourriauds *Relasjonell estetikk* hvor han nytolker Benjamins aura-begrep med utgangspunkt i Gonzalez-Torres’ kunstpraksis. I essayet ”Kunstverket i reproduksjonsalderen” (1936) argumenterte Benjamin for hvordan kunstverkets aura ble destruert på grunn av fotografiets reproduserbarhet. Gjennom reproduksjonens masseopplag kom kunsten betrakterne i møte på nye måter, og kunstens tradisjonelle utilgjengelighet og unikheter – dens rituale funksjon og tradisjonssammenheng – ble dermed brutt. Reproduksjonsteknologiene muliggjorde dermed en annen omgang med kunst i hverdagen, påpekte Benjamin, hvor den auratiske eller kultiske omgangen med kunsten kunne erstattes av en kritisk-kollektiv resepsjon. For Benjamin var kunstens aura knyttet til ”kunstverkets Her og Nå” – til det unike glimtet fra det fjerne som

²⁵⁵ For en diskusjon av den performative vendingen i kunsthistorien, se Rune Gade og Anne Jerslev (red.): *Performative Realism*, (København: Museum Tusulanum Press, 2005).

²⁵⁶ Se f.eks. Dag Petersson og Erik Steinskog (red.): *Actualities of Aura – Twelve Studies of Walter Benjamin*, (Svanesund: NSU Press, 2005).

man kunne oppleve i møte med de store enestående mesterverkene.²⁵⁷ Den auratiske effekten var her knyttet opp til relasjonen mellom kunstner og kunstverk, til den temporale og spatiale forskyvningen som verkets nærvær representerte.

I *Relasjonell estetikk* hevder Nicolas Bourriaud at kunstens aura aldri forsvant i reproduksjonsalderen, men at den er sterkt tilstedeværende i samtidskunsten der den har ”forskjøvet seg mot sitt publikum”:²⁵⁸

Kunstverkets aura befinner seg ikke lenger i den bakverdenen som kunstverket representerer, heller ikke i selve formen, men foran denne, i kjernen av den kollektive, temporære formen som produseres når verket stilles ut. Det er i denne betydningen man kan snakke om en felleskapseffekt i samtidskunsten.²⁵⁹

Samtidskunsten har altså forflyttet både opphavet til og effekten av kunstens aura til relasjonen mellom *verket og betrakteren* – i verkets demokratiske felleskapseffekt. Bourriaud er ikke den eneste som har diskutert Gonzalez-Torres’ reintroduksjon og nytenkning av kunstens aura. Kunstkritikeren Christopher Ho argumenterer i artikkelen ”Within and Beyond: Felix Gonzalez-Torres’s ’crowd’” (2001) for at Gonzalez-Torres’ kunst fremskaper en aura uten kunstnerautoritet – ”a de-authorial aura”.²⁶⁰ Ho tar utgangspunkt i Walter Benjamins refleksjon over kunstens auratiske funksjon i den noe tidligere teksten ”Liten fotografihistorie” (1931),²⁶¹ der han diskuterte hvordan daguerreotypien knyttet en aura til seg, noe som både hang sammen med det spesielle uttrykket bildene fikk av den lange lukkertiden, og gjennom den temporale betraktningen av bildene som kun var synlig fra spesielle vinkler. Ho argumenterer for at det skapes en lignende auratisk opplevelse gjennom den *personlige* temporale deltagelsen og engasjementet i Gonzalez-Torres’ verk – enten dette skjer gjennom suging på drops eller av projisering av egne ideer og assosiasjoner inn i de ”åpne” verkene.²⁶² I likhet med Bourriaud beskriver Ho på denne måten forskyvningen av den auratiske effekt fra kunstner-tilknytningen til betrakteren – han skriver: “It is significant that the auratic imperatives in Gonzalez-

²⁵⁷ Walter Benjamin: ”Kunstverket i reproduksjonsalderen”, [”Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, 1936] i *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, overs. av Torodd Karlsten, (Oslo: Gyldendal, 1975), s. 37.

²⁵⁸ Bourriaud: *op.cit.*, s. 83.

²⁵⁹ *Ibid.*, s. 87.

²⁶⁰ Christopher Ho: ”Within and Beyond: Felix Gonzalez-Torres’s ’crowd’” i *PAJ – Performance Art Journal*, Nr. 67, (2001), s. 10.

²⁶¹ Walter Benjamin: ”Liten fotografihistorie”, [”Kleine Geschichte der Photographie”, 1931] i *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, 1975, s. 65-79.

²⁶² Ho: *op.cit.*, s. 12.

Torres's works function to resuscitate only the *receiving* and not the *authorial* subject".²⁶³

Men man kan spørre seg om det virkelig er snakk om en slik de-autoritær aura i dette tilfelle. Er det ikke nettopp denne deautoriseringen som danner grunnlaget for at en "kunstneraura" kommer tilsyne i resepsjonen av Gonzalez-Torres? Hvis vi kan snakke om en auratisk effekt i Gonzalez-Torres kunstnerskap, er ikke dette nettopp lokalisert i det "nærværende fraværet" av *kunstneren*? Denne kunstner-auratiske dimensjonen i Gonzalez-Torres' kunstpraksis kan vi se tydeligere hvis vi vender tilbake til fortolkninger av gave-motivet i hans verk.

Kunstverdenens "Robin Hood"

Nicolas Bourriauds beskrivelse av Gonzalez-Torres' demokratiske kunstpraksis er et godt eksempel på tendensen til å innta en overdreven takknemlighet overfor betrakterorienterte, "gavmilde" og "sjenerøse" kunstpraksiser. Ved å fortolke verk som "*Untitled*" (*Lover Boys*) som en gave til betrakteren, forutsettes det nemlig at gaven har en giver – og dette er som vi skal se et sentralt element i produksjonen av en kunstneraura rundt Gonzalez-Torres.

Antropologen Marcel Mauss' (1872-1950) teori om gavens økonomi har inspirert mange skribenter i diskusjonen av Gonzalez-Torres' gavmilde kunstpraksis.²⁶⁴ I boken *Gaven – Utvekslingens form og årsak i arkaiske samfunn*²⁶⁵ fra 1923-24, vektlegga Mauss *gjensidighetens* betydning i utvekslingen av gaver. Med utgangspunkt i analyser av arkaiske stammesamfunn beskrev han hvordan ubalanse i gaveøkonomien førte til ubalanse også i sosiale forhold, hierarkier og æresbegreper. Dette kom spesielt til syne i *potlach* – et system for utveksling av gaver i nordamerikanske indianerstammer – hvor samfunnet var organisert etter et konkurrerende gaveprinsipp. Her overøste man hverandre med gaver og ødela store verdier som tegn på sjenerøsitet – en gavmildhet som ble forventet gjengjeldt i enda større grad. Mauss vektla *gjensidighetens* betydning, og så i denne institusjonaliserte gaveøkonomien et alternativ til kapitalismens kultur. Det er dette kulturkritiske

²⁶³ *Ibid.*, s. 12, (original kursivering).

²⁶⁴ Se f.eks. Charles Merewether: "The Spirit of the Gift" i *Felix Gonzalez-Torres*, Russell Ferguson (red.), (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1994), s. 61-75.

²⁶⁵ Marcel Mauss: *Gaven – Utvekslingens form og årsak i arkaiske samfunn*, ["Essai sur le don – forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques", 1923-24], overs. av Thomas Hylland Eriksen, (Oslo: Cappelen, 1995).

aspektet i Mauss' teorier man har sett på som fruktbart i forhold til Gonzalez-Torres' gavmilde praksis.

Mauss' gaveteori danner blant annet grunnlaget for Boel Christensen-Scheels analyse av "gavemodellen" til Gonzalez-Torres i hennes masteroppgave *Fem former for betrakterdeltagelse* (2003). I likhet med Bourriaud tar også Christensen-Scheel utgangspunkt i de deltagerfokuserede drops- og plakatverkene i hans kunstpraksis. Med utgangspunkt i Mauss' strukturalistiske optikk, hevder hun at det er en vesentlig ubalanse i Gonzalez-Torres' gavemodell som er med på å knytte et bånd mellom kunstneren og betrakteren i møte med verkene. Som hun skriver:

Gaveøkonomier er basert på gjengjeldelse, noe betrakteren ikke får anledning til hos Gonzalez-Torres. Betrakteren blir dermed satt i et slags skyldforhold til Gonzalez-Torres, som kan frembringe en følelse av mindreverdighet. Denne mindreverdighetsfølelsen blir lett til en beundring av Gonzalez-Torres, han setter seg selv øverst i hierarkiet og skaper en nærhet til betrakteren gjennom betrakterens følelse av skyld og/eller beundring.²⁶⁶

Mens Bourriaud hevder at Gonzalez-Torres' kunstverk produserer relasjoner mellom verket og betrakterne *foran* kunsten, mener Christensen-Scheel derimot at verkene skaper en ubalansert relasjon mellom *kunstneren og betrakterne*.²⁶⁷ Hun innskriver kunstneren som gavens giver, som dermed får en sentral posisjon i verket.

I Christensen-Scheels optikk er Gonzalez-Torres' dropsverk eksempler på "'Robin Hood'-aktige skulpturer, der han bokstavelig talt tar fra de 'rike/mektige' (museet/galleriet) og gir til de 'fattige' (publikum)".²⁶⁸ Hun hevder videre at hele Gonzalez-Torres' verkspraksis er bygget opp rundt kontraster der det "for hver *god* finnes en *ond* og omvendt".²⁶⁹ Christensen-Scheels analyse er interessant fordi den synliggjør et av de mest misforståtte – men allikevel kanskje viktigste – aspektene i forhold til kunstnerautoriteten i Gonzalez-Torres' kunstpraksis. En analyse som preges av den forvirring og usikkerhet som knytter seg til disse verkene som utfordrer våre vante forestillinger og begreper om kunstner, kunstverk og betrakter. For hva er det egentlig vi får ta del i i gallerirommet? Og hvem er det egentlig som gir oss noe i Gonzalez-Torres' "gavmilde" verk?

²⁶⁶ Christensen-Scheel: *op.cit.*, s. 6.

²⁶⁷ Et annet eksempel på en slik analyse av Gonzalez-Torres' kunstpraksis hvor relasjonen mellom kunstneren og betrakteren aksentueres, finner vi hos Klaus Ottmann som skriver følgende: "We (the viewers) are summoned by the work to responsibility: by taking a piece of candy or a sheet of paper, we enter into a irrevocable contract with the artist; his mourning, his desire, his fear, become ours by substitution". Se Klaus Ottmann: "Spiritual Materiality: Contemporary Sculpture and the Responsibility of Forms" i *Sculpture*, vol. 21, no. 3, (April 2002), s. 39.

²⁶⁸ Christensen-Scheel: *op.cit.*, s. 69.

²⁶⁹ Boel Christensen-Scheel: "Kunsten som gave, gavesystemer i kunsten – om kunstens ulike roller som del og alternativ til samfunnet" i *Bkf – Billedkunstnernes Forbund*, Nr. 4, November 2004, s. 23.

Dropshaugen i ”*Untitled*” (*Lover Boys*) er som nevnt en *readymade* bestående av masseproduserte drops innkjøpt for anledningen. Drops som gjennom en transformatorisk handling har blitt til et funkende kunstverk i kraft av at det utstilles i et kunstgalleri – en bevegelse som er parallell til hvordan Marcel Duchamps urinal ble til kunstobjektet *Fountain* (1917) i det det ble fremvist som kunst. Men i Gonzalez-Torres’ dropsverk får betrakteren muligheten til å reversere denne transformatoriske gestus. Her kan publikum tilbakeføre kunsten til hverdagslivet ved å ta dropsene med ut av institusjonen. Et drops fra ”*Untitled*” (*Lover Boys*) – eller en plakat fra en av Gonzalez-Torres’ papirstabler – har derfor en paradoksal karakter ved at de på den ene siden er kunstverk, samtidig som de aldri helt er kunst. Denne paradoksale karakter kan vi bedre forstå hvis vi vender oss til eierskaps sertifikatet til ”*Untitled*” (*Lover Boys*), for her står det nemlig:

A part of the intention of the work is that third parties may take individual candies from the pile. These individual candies and all individual candies taken from a pile collectively do not constitute a unique work of art nor can they be considered the piece [...] The nature of this work is that its uniqueness is defined by its ownership, verified by a certificate of authenticity/ownership.²⁷⁰

Som sertifikatets kryptiske tekst forteller er ett drops, eller alle dropsene i gallerirommet, aldri selve verket, ettersom det er fundert gjennom eierskapet. Men tekstens sirkulære logikk forteller også at dropsene er en fundamental del av verket, ettersom verkets intensjon er at betrakterne kan forsyne seg av dem. På den måten fungerer eierskaps sertifikatet som en form for manuskript eller instruksjon for kunstverket, der verkets mulighetsbetingelser klarlegges for at det kan utspille seg i gallerirommet på forskjellige steder og i ulike kontekster. Som betraktere fungerer vi derfor som skuespillere som tar (en) del i (av) verket – vi er aktive deltagere i et iscenesatt spill.

Gonzalez-Torres’ ”oppofrelse” av kunstnerautoriteten i verk som ”*Untitled*” (*Lover Boys*) kan derfor leses som en masochistisk kontrollerende handling. Verket kan aldri forsvinne, fordi det er ”forsvunnet” allerede i utgangspunktet. Det gavmilde aspektet er på den måten ikke en oppofrelse, men en kontrollert og iscenesatt ”død”. Det er derfor paradoksalt å se på Gonzalez-Torres som en god Robin Hood-figur, fordi han stjeler ingenting fra de ”rike”, men gjennom eierskaps sertifikatet har han overført (deler av) kontrollen til de ”rike” som selv kan bestemme om og hvordan de

²⁷⁰ ”Certificate of Authenticity / Ownership for ”*Untitled*” (*Lover Boys*), 1991, (ARG # GF 1991-9)” sitert i Kwon: *op.cit.*, s. 297.

vil iscenesette kunstverkene. Gonzalez-Torres har *solgt* rettighetene til eierne som kan ”gi” drops i kunstnerens navn, og verkene kan på den måten snarere sees på som et kontraktsfestet samarbeid mellom kunstneren og kunstinstitusjonen. I prinsippet burde derfor mindreverdighetsfølelsen som Christensen-Scheel beskriver være rettet mot verkets *eier* – i ”*Untitled*” (*Lover Boys*) tilfelle, Sammlung Goetz – og ikke mot kunstneren, for det er tross alt kunstinstitusjonen som er ”gavmild” her og gir til oss ”fattige” betraktere.

At Gonzalez-Torres’ kunstverk inngår i de aller fleste store kunstsamlinger, som mer enn gjerne vil betale prisen for å la verkene manifesteres igjen og igjen, gir også en indikasjon på hvordan Gonzalez-Torres’ institusjonskritiske strategi har forandret seg i løpet av de siste ti-femten årene. De store kunstinstitusjonene ser nok ikke på Gonzalez-Torres som en Robin Hood-skikkelse som stjeler og lurert *dem* – de betaler derimot store summer for å kjøpe og utstille verk av Gonzalez-Torres, som i dag har en enorm markedsverdi. For kunstinstitusjonene kan det ”gavmilde” aspektet i hans verk også fungere som et plaster på såret for de ofte dyre inngangsbillettene til kunstmuseene, fordi man som betrakter føler at man får noe igjen for pengene. Slike materielle og økonomiske aspekter bør også innreflekteres når man diskuterer Gonzalez-Torres’ verks politiske og kritiske potensialitet i dag.

Ettersom eierskapssertifikatene til Gonzalez-Torres’ kunstverk aldri stilles ut og generelt sett er lite kjent innenfor kunststoffentligheten – et tema jeg vender tilbake til i neste kapittel – har disse strukturelle aspektene relativ liten betydning for hvilken *effekt* et kunstverk som ”*Untitled*” (*Lover Boys*) har på betrakterne. Det er derfor Christensen-Scheels analyse, dens analytiske problemer til tross, blir viktig, fordi den synliggjør et av de viktigste elementene som har gitt Gonzalez-Torres en hagiografisk posisjon.

Gavens giver: Offerlammet og martyren

I fortellingene om den gavmilde og sjenerøse Gonzalez-Torres, opphøyes *kunstneren* gjennom sin demokratiske og selvutslettende gest. Det virker som om kunstneren blir viktigere og viktigere desto mer han ”utsletter” sin egen makt og kontroll: Jo mer han frigjør oss betraktere, desto sterkere blir kunstnerens *aura*. Dette oppofrende narrativet om den gavmilde Gonzalez-Torres har klare paralleller til evangeliets fremstilling av Jesus Kristus, som ofrer seg selv for vår skyld. Det klinger av en slik frelser-logikk i resepsjonen av Gonzalez-Torres, der skribentene gang på gang bøyer

seg i støvet i takknemlighet for hva denne kunstneren har oppgitt av egen makt for å gi oss muligheten til å tenke, være med, smake og føle. Men på denne måten opphøyes også i en viss forstand kunstnerautoriteten, ikke bare gjennom å danne et bilde av kunstneren som martyr, men også gjennom forestillingen om kunstneren som enormt mektig – en makt han nå har gitt fra seg.

I dette martyrbildet av Gonzalez-Torres kan vi se et faremoment ved en naiv forestilling om ”kunstnerens død”. For det første fordi dette glansbilde kan gjøre oss blinde for den kontroll og autoritet som utspiller seg bak kulissene i de betrakterorienterte kunstpraksisene. Som kurator Bill Arning har bemerket i en annen sammenheng: ”Sure, everyone might be an artist, but only the artist gets to be the guy who says that everyone is an artist”.²⁷¹ Og for det andre fordi disse emansipatoriske fortellingene om *frigjøringen* av betrakterne i relasjonelle kunstverk som Gonzalez-Torres’ ”Untitled” (*Lover Boys*), risikerer å produsere en forestilling om fortidens (modernistiske) autoritære ”Kunstnermonster”, som ikke ga betrakterne mulighet til verken å tolke, tenke, se eller bevege seg foran kunsten.

Kunsthistorikeren Jonathan Vickery har bemerket at installasjonskunstens ”’death of the author’- aesthetics” har vært en av de mest populære kunstformene i de siste årene – en popularitet som paradoksalt nok har resultert i at sjangerens kunstnere har blitt internasjonale kjendiser og medieyndlinger.²⁷² Men når vi analyserer resepsjonen av Gonzalez-Torres’ gavmilde kunstpraksis, kan vi se at fokuset på kunstneren i denne betrakterorienterte kunstpraksisen nettopp ikke er så paradoksalt. For iscenesettelsen av den selvutslettende kunstner er her en mulighetsbetingelse for betrakterens følelse av autoritet og kontroll over kunsten i gallerirommet, og på den måten får kunstneren både i pose og sekk: en iscenesatt risikofri selvutslettelse, og den affektive auraen til den fraværende-nærværende martyrkunstner.

²⁷¹ Bill Arning: ”Sure, everyone might be an artist ... but only the artist gets to be the guy who says that everyone else is an artist” i *What We Want is Free – Generosity and Exchange in Recent Art*, Ted Purves (red.), (New York: State University of New York Press, 2005), s. 11-16.

²⁷² Jonathan Vickery: ”Installation Art” i *Art History – Journal of the Association of Art Historians*, 29:5, (November 2006), s. 962.

Kapittel 4: Å klemstre fingeren i arkivskuffen

Arkivarens autoritet og surrogatkunstnerne

Det er betrakterdeltagerens mulighet til å forsyne seg av drops og plakater fra Felix Gonzalez-Torres' kunstverk som har fått Nicolas Bourriaud, og en rekke andre kritikere, til å beskrive verk som ”*Untitled*” (*Lover Boys*) som demokratiske. Verkenes åpenhet mot publikum eksemplifiserer med andre ord ikke demokrati som styreform, som i ordets opprinnelige greske betydning (*demos*, ”folk”, *kratos*, ”styre”, folkestyre), men demokratiske *verdier* som likhet og frihet.

I kurator Lisa G. Corrin diskusjon av Gonzalez-Torres' kunstpraksis er det derimot nettopp den demokratiske styreformen hun ser modellert i hans verkstrukturer. I artikkelen ”Self-Questioning Monuments” (2000) diskuterer Corrin demokratiets avhengighet av gjensidig åpenhet: På den ene siden skal folket ha innsikt i de folkevalgte autoritetenes handlinger – makthaverne skal synliggjøre sine planer og politiske målsetninger. På den andre siden har folket ansvar for å kontrollere at de folkevalgte forvalter makten på best mulig måte. Ytringsfriheten sikrer at folket kan stille spørsmål ved den etablerte orden, og dette er fundamentalt for at konstruktive forandringer kan finne sted.²⁷³ Det er denne gjensidige åpenheten i de demokratiske prosessene som Corrin lokaliserer i Gonzalez-Torres' kunstpraksis, i det hun kaller verkstrukturenes ”built-in, two way transparency”:

The artist exposes the terms of his works, and those who present and participate in them reveal their position through their choices. Gonzalez-Torres' s vision of the gallery space as an arena for challenging authority and provoking the self-exploration necessary for broader social transformation, in many ways parallels the model for democracy.²⁷⁴

Ifølge Corrin er Gonzalez-Torres' kunst ”av folket og for folket” – som det heter i den amerikanske konstitusjonen – for her får alle en aktiv og direkte innflytelse på verket.²⁷⁵

Men hvordan passer ”*Untitled*” (*Lover Boys*) inn i Corrins beskrivelse av Gonzalez-Torres' kunstverk som små mikroutopiske demokratier, hvor både kunstnerens og betrakterens handlinger er gjennomsiktige og åpne for diskusjon? På den ene siden er verkets åpne struktur, som vi har vært inne på tidligere, med på å

²⁷³ Lisa G. Corrin: ”Self-Questioning Monuments” i *Felix Gonzalez-Torres*, Lisa G. Corrin (red.), (London: Serpentine Gallery 2000), s. 10.

²⁷⁴ *Ibid.*, s. 9.

²⁷⁵ *Ibid.*, s. 10.

synliggjøre betrakernes adferd i gallerirommet. I møte med "*Untitled*" (*Lover Boys*) blir betrakterdeltageren konfrontert med et valg, nemlig om å forsyne seg eller ikke, og enten man vil det eller ei, inntar man derfor en posisjon overfor verket. Men gjelder denne gjennomsiktigheten begge veier? Er Gonzalez-Torres' handlinger, og dermed kunstverkets premisser, synlig for betrakterne i gallerirommet, slik Corrin hevder? Er det ikke nettopp den *tilsynelatende* transparensen i verkstrukturene som har vært med på å skape forestillingen om Gonzalez-Torres som en gavmild og (selv)oppofrende kunstner, som jeg diskuterte i forrige kapittel? I "*Untitled*" (*Lover Boys*) har Gonzalez-Torres gjennom en kompleks autoritetsforskyvning overført ansvaret for verkets manifestasjon i gallerirommet til dets eier. Men denne overføringen er ikke synlig for betrakterne, ettersom den foregår ved hjelp av et eierskapssertifikat som *aldri* stilles ut. Kjennskap og innsyn i disse sertifikatene er fundamentalt for å forstå kunstverkene premisser og Gonzalez-Torres' autoritet – men tilgang til denne delen av kunstverkene er, som vi skal se, ingen enkel sak.

I dette kapitlet vil jeg diskutere arkivets funksjon i konstruksjonen av Felix Gonzalez-Torres' posthume kunstneridentitet. Med arkiv mener jeg her både det fysiske arkivet av eierskapssertifikater, kunstverk, skisser og notater som Gonzalez-Torres etterlot seg etter sin død, men også arkivet som et diskursivt felt, en strukturering av tenkning om kunstneren. For innholdet i det materielle arkivet etter Gonzalez-Torres er ikke alene om å forme våre forestillinger om hans kunstnerskap – våre forestillinger preges også av hvordan vi fortolker og forstår innholdet i det materielle arkivet.

The happy few

I mars 2007 dro jeg på en forskningstur til New York for å besøke The Felix Gonzalez-Torres Foundation (FGTF). Stiftelsen er lokalisert i overetasjen på Andrea Rosen Gallery, midt i det populære galleridistriktet i Chelsea på Manhattan, hvor gamle garasjer og lagerlokaler nå huser noen av kunstverdenens største og mest innflytelsesrike kommersielle gallerier. En av mine målsetninger med besøket var å få se eksempler på Gonzalez-Torres' eierskapssertifikater, spesielt til "*Untitled*" (*Lover Boys*), men besøket skulle ikke gå helt som planlagt.

På FGTF ble jeg møtt av programdirektør Michelle Reyes, som står for den daglige driften av stiftelsen. Reyes fortalte meg at jeg ikke kunne få innsyn i eierskapssertifikatene ettersom dette var private papirer forbeholdt kunstverkene

eiere. Ifølge Reyes hadde eierskapssertifikatene ingen relevans for forskningen om Gonzalez-Torres' kunstnerskap, så jeg kunne heller ikke få se utdrag av sertifikatene som angikk de estetiske og konseptuelle aspektene ved verkene. Takket være kurator Hanne Beate Ueland på Astrup Fearnley Museet i Oslo hadde jeg noen måneder tidligere sett museets fire eierskapssertifikater fra Gonzalez-Torres' verk, så Reyes' forsøk på å avskrive dem som paratekstuelle, juridiske papirer uten estetisk verdi, var ikke særlig overbevisende. Reyes argumenterte for at ingen hadde fått tilgang til eierskapssertifikatene tidligere, men etter at jeg henviste til Miwon Kwons artikkel om dem, fikk jeg beskjed om at hun dog var den eneste som hadde fått innsyn. Dette var også en sannhet med modifikasjoner – både David Deitcher og Ann Jennifer Cushwa har skrevet om deres innsyn i sertifikatene – men det hjalp meg ikke.²⁷⁶ Arkivskuffen forble lukket.

Jeg var klar over at FGTF var selektive med hvem som kunne få tilgang til disse sertifikatene. I sin doktorgradsavhandling *Untitled (A Dissertation for Felix Gonzalez-Torres)* (2005) skriver Cushwa at hun ble nektet innsyn i Gonzalez-Torres' arkiv så lenge hun var masterstudent. Det var først i arbeidet med doktorgraden at hun fikk se utdrag av eierskapssertifikatene, men da med forbehold om at hun ikke siterte lengre passasjer, og at Andrea Rosen fikk lese gjennom oppgaven før publisering.²⁷⁷ Dette var etter sigende fordi Rosen så på sertifikatene som de mest verdifulle delene av Gonzalez-Torres' verk, så verdifulle at hvis disse ble stjålet eller ødelagt, ville også verkene være stjålet eller ødelagt. Dette var med andre ord en ganske annen forklaring enn den jeg ble møtt med.

I sin diskusjon av arkivets funksjon i *Archive Fever – A Freudian Impression* (1995) leder Jacques Derrida begrepet tilbake til det greske ordet *arkheion*, som i antikken betegnet huset hvor offentlige dokumenter var oppbevart under kontroll av en embetsmann – en *archon*.²⁷⁸ Archonen var ikke bare dokumentenes vokter, men han satt også med den hermeneutiske kompetansen og alle rettighetene, altså makten til å fortolke arkivet. Forvaltningen av den arkivale makt er som Derrida bemerker et viktig politisk spørsmål også i dag:

²⁷⁶ David Deitcher: "Contradiction and Containment", 1997, s. 105-107; Jennifer Cushwa: *Untitled (A Dissertation for Felix Gonzalez-Torres)*, (Upublisert Ph.D. avhandling ved University of Iowa, 2005).

²⁷⁷ *Ibid.*, 50-52.

²⁷⁸ Jacques Derrida: *Archive Fever – A Freudian Impression*, [*Mal d'Archive: une impression freudienne*, 1995] overs. av Eric Prenowitz, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996), s. 1-2.

There is no political power without control of the archive, if not of memory. Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and the access to the archive, its constitution, and its interpretation.²⁷⁹

Innsyn i arkivets prinsipper, lover og strukturer er en forutsetning for demokratiet. Arkivet er ikke bare stedet hvor historisk kunnskap samles og oppbevares, men det er også et sted som *produserer* og skaper historie. Den som kontrollerer arkivet står derfor også i en privilegert posisjon som fortolker av historiens hukommelse. I Gonzalez-Torres' sammenheng er den arkivale makt ene og alene i Andrea Rosens hender – en posisjon det er verd å se nærmere på.

Arkivarens makt: Andrea Rosens hattemakeri

Før Gonzalez-Torres døde 9. januar 1996, utpekte han sin gallerist Andrea Rosen til å være sin arvtager og eksekutor. Å være ansvarlig for en fremadstormende og populær kunstner som Gonzalez-Torres' *estate* – altså det etterlatte arkivet, forvaltningene av opphavsrettigheter, etc. – er en stor og krevende oppgave. Rosen tok på seg dette ansvaret, men fikk på den måten samtidig en sjelden dobbeltrolle, både som hans kommersielle gallerist og som den med alle rettighetene til hans kunstnerskap.²⁸⁰

Andrea Rosen hadde representert Gonzalez-Torres helt fra åpningen av galleriet sitt i 1990, og det var også han som hadde åpningsutstillingen. Dette var på mange måter deres felles gjennombrudd – han som kunstner, hun som gallerist – og i årene som kom arbeidet de tett sammen, helt frem til Gonzalez-Torres' død. Rosen arrangerte ikke bare flere betydningsfulle utstillinger av hans verk på hennes galleri, men hun var også flink til å passe på at de store kunstinstitusjonene og de rette private samlerne kjøpte arbeidene hans. Og denne kontrollen over hvilke hender Gonzalez-Torres' verk havner i har hun beholdt frem til i dag, men det skal jeg vende tilbake til nedenfor.

For få år siden opprettet Andrea Rosen The Felix Gonzalez-Torres Foundation, en *non-profit* kulturell institusjon hvor hun selv sitter som president.²⁸¹ Stiftelsen skal være et forum for kritisk forskning, symposier og bokprosjekter, men den har også overtatt mange av de praktiske oppgavene i driften av The Estate of Felix Gonzalez-Torres, både når det gjelder oppdatering av eierskapssertifikater, kontrollen over opphavsrettigheter og utlån av verk.

²⁷⁹ *Ibid.*, s. 4, n1.

²⁸⁰ Patrick Moore: *Beyond Shame – Reclaiming the Abandoned History of Radical Gay Sexuality*, (Boston: Beacon Press, 2004), s. 169.

²⁸¹ Cushwa: *op.cit.*, s. 66.

Disse tre institusjonene – Andrea Rosen Gallery, The Estate of Felix Gonzalez-Torres og Felix Gonzalez-Torres Foundation – har alle samme adresse på 24th Street i Chelsea, og Rosen er den overordnede sjefen for alle tre. Det er derfor langt fra enkelt å trekke grensene mellom hvor hennes rolle som kommersiell gallerist slutter og hvor hennes ansvar som kunstnerisk eksekutor eller uavhengig stiftelsesbestyrer begynner. Rosens mange hatter åpner uunngåelig opp for potensielle habilitetskonflikter, og en kritisk analyse av forvaltningen av Gonzalez-Torres' kunstnerskap vanskeliggjøres av hennes total kontroll over hans arkiv. Dette har spesielt vist seg gjeldende i forhold til spørsmålet om hva som danner rammene for kunstnerens *oeuvre*.

Oeuvre og catalogue raisonné

”Hvordan kan man definere et verk blandt de millioner af spor som er efterladt af én etter dennes død?” spør Michel Foucault i ”Hvad er en forfatter?”.²⁸² Spørsmålet om hva som definerer et verk er uendelig vanskelig, for hvor går grensen mellom et kunstverk, en skisse, en notis eller en huskelapp? Hvordan klassifiserer og autentifiserer man kunstnerisk materiale? Hva skal publiseres, offentliggjøres, dokumenteres eller arkiveres? I denne arkiveringsprosessen har kunstneren en viktig klassifiserende funksjon – eller som Seán Burke har formulert det: ”faith in oeuvre is nothing less than faith in the author, or in his signature at least”.²⁸³ Innenfor kunstfeltet har nettopp kunstnerens signatur vært en av de viktigste markørene av et kunstverks autentisitet. Det har derfor ofte vært signaturen som har vært bestemmende for om et verk er blitt inkludert i en kunstners *catalogue raisonné* – en av de viktigste arkiveringsprosedyrene i kunstvitenskapen. En *catalogue raisonné* er en kronologisk og deskriptiv liste over en kunstners samlede verk, og den inneholder informasjon om kunstverkenes navn, årstall, dimensjoner, medium, fysiske tilstand, utstillings- og resepsjonshistorie. Det nøytrale og objektive idealet som dette er et uttrykk for, har røtter tilbake til de tidlige *catalogues raisonnés* fra midten av 1800-tallet, og Carl Friedrich von Rumohrs trebinds verk ”Italienische Forschungen” (1827-31) har vært en innflytelsesrik modell.²⁸⁴

²⁸² Foucault: *op.cit.*, 2003, s. 12.

²⁸³ Burke: *op.cit.*, s. 35.

²⁸⁴ Deitcher: *op.cit.*, s. 104.

Til tross for sjangerens objektivitetsideal, er det klart at autentifiseringen av en kunstners verk ikke bare avhenger av teoretiske og tekniske spørsmål, men i høyeste grad også av økonomiske. Som David Deitcher har påpekt, tjener den deskriptive katalogisering av autentiske verk ikke bare kunsthistorien, men også den kulturelle økonomi som prissetter autentisitet og originalitet.²⁸⁵ Det er derfor viktig å ha et kritisk blikk både for kriteriene som ligger til grunn for utvalget i en *catalogue raisonné*, og for hvem som står bak produksjonen av denne.

Å lage en *catalogue raisonné* over Gonzalez-Torres' komplekse konseptuelle kunstnerskap virker umiddelbart vanskelig. Men allerede i 1997, året etter hans død, utkom det en komplett *catalogue raisonné* over Gonzalez-Torres' *oeuvre*, redigert av kurator ved Sprengel Museum i Hannover, Dietmar Elger. Katalogen ble utgitt sammen med en artikkelsamling i forbindelse med en retrospektiv vandretstilling i Europa, som åpnet på Sprengel Museum i juni 1997 og som senere ble vist i St. Gallen og Wien.²⁸⁶ Gonzalez-Torres hadde selv vært med på å planlegge et kunstprosjekt i Hannover, men fordi han døde under forberedelsene, ble prosjektet omgjort til en retrospektiv utstilling. Utstillingsarrangørene påtok seg å finansiere en komplett *catalogue raisonné* over Gonzalez-Torres' *oeuvre*, noe Andrea Rosen takket ja til. Elger utarbeidet katalogen i løpet av noen få måneder i 1996, i tett samarbeid med Rosen, som også bidro med en lang og innflytelsesrik artikkel om Gonzalez-Torres til den medfølgende antologien.²⁸⁷

Gonzalez-Torres' *catalogue raisonné* har tre deler. Den første og største er "Catalogue raisonné of works" som inkluderer 281 kunstverk av Gonzalez-Torres. Elger skriver at dette er verk kunstneren selv autentifiserte, basert på en fortegnelse over kunstnerens verk som Andrea Rosen Gallery oppdaterte løpende. Alle kunstverkene er avfotografert og detaljert katalogisert, men eierskapsattestene er ikke inkludert. Disse nevnes kun i en innledende tekst hvor Elger i korte trekk beskriver attestene til de seks seriene i Gonzalez-Torres' kunstnerskap som inkluderer slike, nemlig papirstablene, sukkertøyverkene, billboardsene,

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Dietmar Elger (red.): *op.cit.*, 1997. Utstillingen åpnet på Sprengel Museum, Hannover, (1.6. - 24.8.1997), for så å forflytte seg til Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum (6.9.- 16.11.1997) og Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (12.9.-1.11.1998).

²⁸⁷ Moore: *op.cit.*, 169.

lyspæreremsene, perlegardinene og tekstportrettene, med vekt på deres funksjon for verkets eier.²⁸⁸

Det forholdsvis lave antall *autentiske* kunstverk av Gonzalez-Torres forklarer Elger med at kunstneren selv var særdeles selektiv når det gjaldt hvilke verk som skulle inngå i hans *oeuvre*. Ifølge et dokument signert av Gonzalez-Torres skulle blant annet ingen arbeider skapt før 1986 lenger regnes som autentiske kunstverk av ham. Bakerst i Gonzalez-Torres' *catalogue raisonné* er det derfor inkludert en "Catalogue of additional material" som nevner 54 "verk" laget i perioden mellom 1980-1993. Alle disse inngår i forskjellige kunstsamlinger – mange av dem er signerte og med dedikasjoner – men de regnes ikke lenger som autentiske verk. Den tredje og siste kategorien i Gonzalez-Torres' *catalogue raisonné* er "Catalogue of registered non-works", som inneholder 33 "verk" fra 1986 av og fremover. Disse har alle vært utstilt og flere av dem har vært omtalt, men de har ikke lenger status som kunstverk. Ifølge Elger er dette et resultat av at Gonzalez-Torres høsten 1995, noen få måneder før han døde, strøk en lang rekke verk fra sitt *oeuvre*, men noen nærmere forklaring gis ikke.²⁸⁹ "Ikke-verkene" i disse to kategoriene er ikke avbildet i Elgers *catalogue raisonné*, men kun kort registrert med tittel og materialtype.

Snapshots

Gonzalez-Torres' *catalogue raisonné* dekker med andre ord ikke *hele* kunstnerskapet hans, men kun den autoriserte eller *modne* delen fra 1986-1995. Det kan virke underlig at Gonzalez-Torres som gjennom sine konseptuelle verkstrukturer problematiserte kunstnerautoriteten og den tradisjonelle originalitet- og autentisitetdiskursen, på denne måten ønsket å differensiere mellom *ekte* og *uekte* kunstverk. Likevel, når vi ser på Gonzalez-Torres' uttalelser i intervjuer, virker det som om han må ha vært særdeles bevisst på hvilke verk som skulle inngå i hans *oeuvre* og slik danne rammene for hans posthume karriere. I et intervju med Tim Rollins i 1993 beskrev Gonzalez-Torres for eksempel hvordan han ikke hadde noen skrupler med å ødelegge et mislykket verk i etterkant av en utstilling: "I'm not afraid of making mistakes, I'm afraid of keeping them. I have destroyed a lot of pieces".²⁹⁰ Videre i dette intervjuer understreket han at han heller ikke så på sine skisser,

²⁸⁸ Elger: "Key to Catalogue Entries" i *Felix Gonzalez-Torres: Catalogue Raisonné*, 1997, s. 14-17.

²⁸⁹ *Ibid.*, s. 14.

²⁹⁰ Rollins: *op.cit.*, s. 7-8.

tegninger og notater som kunstverk i egen rett, ettersom dette kun var hjelpemidler for å skape de endelige arbeidene som publikum møtte i gallerirommet:

The voyeuristic idea that whatever the artist sketches or does is interesting is not interesting to me. That's stuff for *People (magazine)* [...] I don't want people to be involved with the insecurity that comes with making these things.²⁹¹

Gonzalez-Torres' avgrensning av sin egen kunstpraksis kan på denne måten leses som en kritikk av forestillingen om at alt kunstnergeniet berører blir til gull. En tendens som for alvor har preget diskusjonen om blant annet Pablo Picassos *oeuvre*, hvor kunstkritikere som John Richardson har hevdet at "every crumb of information should be gathered while there is time. In no other great life are the minutiae of gossip so potentially significant".²⁹² Gonzalez-Torres arbeidet på mange fronter *mot* denne tyranniske sentreringen om kunstneren, og hans egen kontroll over kunstnerskapet sitt fungerte som en måte å lede oppmerksomheten vekk fra ham selv og over mot kunsten. Helt frem til 1995 nektet han derfor også å la seg fotografere av pressen, for at bilder av ham selv ikke skulle ta plassen til bildene av hans kunst. Men på samme paradoksale måte som det å ikke ville la seg fotografere hurtig kan gjøre ham til en mystisk *persona* i seg selv, har ekskluderingen av alt materiale uten om de 281 kunstverkene også, som vi skal se, vært med på å gi Gonzalez-Torres en posthum genistatus.

I de seneste årene har det blitt sådd tvil om det egentlig var Gonzalez-Torres selv som laget listen over sine 281 autentiske kunstverk. Oppstarteren av The Estate Project for Artists with AIDS, Patrick Moore, skriver i boken *Beyond Shame* (2004) at det er motstridende forklaringer på hvordan denne listen over Gonzalez-Torres' *oeuvre* ble til. Ifølge Moore har mange venner av kunstneren fortalt ham at det var Andrea Rosen som utarbeidet listen da Gonzalez-Torres var døende, mens Rosen på sin side hevder at dette var noe han hadde arbeidet med i mange år.²⁹³ Moore henviser til hvordan Rosens interessekonflikter i saken gjør henne til en lite troverdig kilde. Det lave antallet av "autentiske" Gonzalez-Torres-verk, har i hvert fall vært med på å høyne markedsverdien hans betydelig – en verdistigning som Andrea Rosen Gallery har tjent godt på.

²⁹¹ *Ibid.*, s. 9.

²⁹² John Richardson: "Your Show of Shows", *New York Review of Books*, 27, no.12, (July 17, 1980), sitert i Douglas Crimp: *On The Museum's Ruins*, 2000, s. 70.

²⁹³ Moore: *op.cit.*, 169.

Uten å bevege meg for langt inn i rene spekulasjoner, er det i hvert fall ikke tvil om at Gonzalez-Torres' autoriserte *oeuvre* kun utgjør en brøkdel av det kunstneriske materiale han etterlot seg. Dette har blant annet kommet frem gjennom en konflikt som har oppstått om statusen til hans mange tusen snapshots. Fotografier var en sentral del av Gonzalez-Torres' kunstpraksis, og han brukte blant annet snapshots som grunnlag for motivene til flere av sine autoriserte plakattabler, billboards og puslespillverk. I den komplette *catalogue raisonné* er det derimot kun et fåtall av disse bildene som har blitt katalogisert som selvstendige verk, og de få som i det hele tatt nevnes, er hovedsaklig kategorisert som "additional material".

I 1997 var David Deitcher én av de få som ytret seg kritisk om eksklusjonen av alle disse fotografiene, og han undret seg over hvilke konsekvenser det selektive utvalget ville få for forståelsen av Gonzalez-Torres' kunstnerskap i fremtiden:

Given the constant willingness of this artist to challenge the implicitly hierarchical distinctions that regiment culture and fracture experience, it is disturbing to think that the catalogue raisonné can record only a small number of Gonzalez-Torres' photographs. [...] [But] does the existence of this reference work, and the artist's determination to function within the cultural economy it typifies, therefore ascribe to his other photographs a kind of second-class status?²⁹⁴

Ti år etter Deitchers spørsmål om de ekskluderte fotografienes status, kan man konstatere at disse snapshotsene ikke bare har fått en sekundær posisjon, men at de rett og slett er skrevet ut av den offisielle historien.

Bill Bartman, mannen bak stiftelsen Art Resources Transfer og forlaget A.R.T. Press, forsøkte allerede få år etter Gonzalez-Torres' død å forandre på dette. Bartman var selv en nær venn av Gonzalez-Torres, og i 1993 hadde han redigert og utgitt den første ordentlige bokutgivelsen om ham.²⁹⁵ Ifølge Bartman er det umulig å kategorisere Gonzalez-Torres' kunstnerskap, og han stilte seg derfor kritisk til Andrea Rosens forvaltning av hans *oeuvre*. Bartman ønsket å utgi et redigert utvalg av snapshots som Gonzalez-Torres hadde sendt til venner og samarbeidspartnere, men som var ekskludert fra Elgers *catalogue raisonné*. I tillegg til fotografier skulle bokutgivelsen også inneholde essays av flere av bildenes mottagere, deriblant David Deitcher og Julie Ault, som kunne gi et bredere bilde av kunstnerens interessefelt og praksis. Men til tross for at boken var ferdigstilt i 1999 har den aldri blitt publisert. Jeg kontaktet A.R.T. Press for å høre hvorfor boken etter åtte år ennå ikke var utkommet, og den nåværende redaktøren, Alejandro Cesarco – som har overtatt etter

²⁹⁴ Deitcher: *op.cit.*, 1997, s. 109.

²⁹⁵ Bill Bartman (red.): *Felix Gonzalez-Torres*, (New York: A.R.T. Press, 1993).

at Bartman døde i 2005 – forklarte at det var Andrea Rosen og FGTF som holdt utgivelsen tilbake. I e-posten beskrev han også nærmere deres intensjon med å utgi en bok av Gonzalez-Torres' snapshots:

The idea of making public an edited collection of Snapshots stems, ultimately, from the belief that all the forms of photography that Felix used, including the snapshots, should be considered integral and informative to his practice and purpose as an artist – and indivisible from the rigorous, yet inclusive, non-hierarchical structure of the production, distribution and reception of his work.²⁹⁶



Fig. 33, 34: Felix Gonzalez-Torres: *Snappy* og *Goodbye*. Uautoriserte snapshots fra den planlagte bokutgivelsen til A.R.T. Press.

Men Andrea Rosen og Felix Gonzalez-Torres Foundation har åpenbart en annen fortolkning av disse bildenes kvalitet og funksjon enn Bartman og Cesarco. Da jeg besøkte FGTF spurte jeg Michelle Reyes om snapshot-boken, men hun hevdet at hun ikke kjente til planene om en slik utgivelse.²⁹⁷ Snapshotsene hadde ifølge Reyes uansett ingen relevans for studiene av Gonzalez-Torres' kunstnerskap, fordi de ikke er en del av hans autoriserte *verk*.²⁹⁸ Konflikten om Gonzalez-Torres' *oeuvre* baserer seg med andre ord på ulike fortolkninger av kunstnerens intensjon. Men det er selvsagt ingen som vet hva Gonzalez-Torres selv ville ha ment om rammene for sin kunstpraksis, dersom han hadde levd i dag. Fordi det er Andrea Rosen som alene sitter på den arkivale makten, er det hun som i høy grad har kontroll over hva slags kunstner Gonzalez-Torres forblir for ettertiden.

Den amerikanske Gonzalez-Torres

Forsøkene på å utfordre den strenge fortolkningen av Gonzalez-Torres' *oeuvre* er få, men utstillingen "Early Impressions" på El Museo del Barrio i New York i mai 2006 er et viktig unntak. Utstillingen trekker nemlig frem Gonzalez-Torres' arbeid fra

²⁹⁶ Personlig korrespondanse med Alejandro Cesarco, A.R.T. Press, 31. juli 2007.

²⁹⁷ Ifølge Alejandro Cesarco er Reyes selvsagt klar over bokens eksistens, ettersom det er Andrea Rosen og FGTF som har stoppet utgivelsen av den.

²⁹⁸ Michelle Reyes i samtale med forfatteren, 15. mars 2007.

Puerto Rico i perioden mellom 1976-1985, altså årene *før* kunstverkene som er dokumentert i Elgers *catalogue raisonné*. Gonzalez-Torres' tid i Puerto Rico har lenge vært et oversett kapittel av hans karriere, og de færreste i dag er nok klar over at han hadde en treårig kunstutdannelse herfra før han flyttet til New York i 1979. Men det er ikke uten grunn at Gonzalez-Torres' arbeid og utstillinger fra Puerto Rico har blitt oversett. For hvis man vender seg til litteraturen om Gonzalez-Torres er det ikke skrevet noe om hans relasjon til Puerto Rico utover helt korte bemerkninger. I den biografiske oversikten over Gonzalez-Torres' liv i Elgers *catalogue raisonné*, nevnes det at han studerte ved Colegio San Jorge og senere på Universidad de Puerto Rico, men det står ikke *hva* han studerte der. Det er heller ikke oppført noen utstillinger, kunstprosjekter eller artikler om ham fra denne tiden, for det er utstillingen "A Second Reading" (1984) på Printed Matter i New York som står oppført som hans kunstneriske debut. Dette gjelder også Nancy Sectors monografi fra 1995, som ikke engang nevner at han studerte i Puerto Rico.²⁹⁹ Selv ikke i den 37 sider lange tettskrevne *Curriculum Vitae* over Gonzalez-Torres' kunstnerskap som Andrea Rosen Gallery løpende oppdaterer, finner man referanser til hans utdannelse eller kunstprosjekter i Puerto Rico.³⁰⁰

I artikkelen "In Puerto Rico: An Image to Construct" argumenterer kuratoren for utstillingen, Elvis Fuentes, for hvordan denne utforskede epoken setter Gonzalez-Torres' kunstnerskap i et nytt lys.³⁰¹ Fuentes dokumenterer Gonzalez-Torres' forskjellige kunstprosjekter fra studietiden på Universidad de Puerto Rico mellom 1976-79, hvor han studerte poesi, litteratur og senere skulptur og samtidskunst. Gjennom en grundige oversikt og gjennomgang over de mange utstillingene, performancer, videoverk og tekster han utførte på den puertorikanske kunstscenen fra slutten av 1970-tallet og helt frem til 1986, utfordrer Fuentes det konsoliderte narrativet om Gonzalez-Torres som kun setter ham inn i en *amerikansk* kunsthistorisk tradisjon.³⁰² For eksempel har plakattablene og dropsverkene nærmest utelukkende blitt lest i lys av den amerikanske minimalismen, med vekt på hvordan Gonzalez-Torres har "appropriert", "infisert", "politisert," "semantisert," "pervertert", eller

²⁹⁹ Spector: *op.cit.*, [1995], 2007, s. 201.

³⁰⁰ CV for Felix Gonzalez-Torres: www.andrearosengallery.com/files/adf4080b.pdf [13.9.2007].

³⁰¹ Elvis Fuentes: "In Puerto Rico: An Image to Construct" i Elvis Fuentes (red.): *Felix Gonzalez-Torres: Early Impressions*, (New York: El Museo del Barrio, 2006), s. 6-11. Også trykket i *Art Nexus*, no. 59, vol. 4, 2005, s. 90-94.

³⁰² Elvis Fuentes: "Chronology of Felix-Gonzalez Torres in Puerto Rico, 1976-1988" s. 17-21 i Elvis Fuentes (red.): *Felix Gonzalez-Torres: Early Impressions*, (New York: El Museo del Barrio, 2006).

”skitnet til” minimalistenes rene former.³⁰³ Men med utgangspunkt i den puertorikanske kunstscenen skaper Elvis Fuentes en annen interessant fortolkningshorisont for disse verkene. Allerede i overgangen mellom 1970-tallet og 1980-tallet arbeidet Gonzalez-Torres med kommunikative og betrakterorienterte kunstformer, og i tillegg til å arbeide med postkort, brev og videokunst, var fotokopiering et av hans foretrukne medier. Ifølge Fuentes arbeidet Gonzalez-Torres i dialog med den puertorikanske politiske plakatkunsttradisjonen som var blitt ødelagt på 1970-tallet etter at kunstsamlere begynte å samle på plakater og kunstnerne oppgav masseproduksjonen til fordel for begrensede opplag. Gonzalez-Torres’ plakatstabler kan ifølge Fuentes både sees som en parodi på de puertorikanske kunstplakatene, og som en reaktualisering av denne utdøende tradisjonen. Dette er bare ett eksempel, skriver Fuentes, på hvordan denne tidlige fasen av Gonzalez-Torres’ kunstnerskap setter hans senere *oeuvre* i et nytt lys: ”The documents gathered for this project allow us to see some lines of communication and demonstrate the need to study this relationship in greater depth”.³⁰⁴

Hva er egentlig resultatet av eksklusjonen av Gonzalez-Torres’ tidlige arbeid fra Puerto Rico? For det første har det vært med på å gjøre Gonzalez-Torres til en ren *amerikansk* kunstner, fordi den eksisterende litteraturen forteller at han både ble utdannet i USA, og at hans kunstneriske debut og karriere utfoldet seg der. Men Fuentes kronologiske gjennomgang av Gonzalez-Torres’ utdanning, utstillinger og kunstprosjekter i Puerto Rico, viser altså at det ikke var i New York alene han hentet sin kunstneriske inspirasjon, og at det puertorikanske kunstmiljøet bør bli kreditert og undersøkt nærmere. For det andre viser Fuentes’ studier hvordan Gonzalez-Torres’ kunstkarriere ikke bare varte i knappe ni år, fra 1986-1995, som litteraturen så lenge har hevdet.³⁰⁵ Allerede på slutten av 1970-tallet deltok han på forskjellige utstillinger og fikk god mottagelse i den puertorikanske pressen, og det var en medvirkende årsak

³⁰³ Noen eksempler på tekster som diskuterer relasjonen mellom Gonzalez-Torres og minimalismen er: Jan Avigos: “This Is My Body” i *Artforum*, vol. 29, no. 6, February 1991, s. 79-83; Dietmar Elger: ”Minimalism and Metaphor” i *Felix Gonzalez-Torres: Text*, Elger (red.), 1997, s. 73-81; James Meyer: ”Survey” i *Minimalism*, 2000, s. 42; Robert Storr: “When This You See Remember Me” i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), 2006, s. 21-25; Gregor Stemmerich: ”Nothing but Piece-Work” i *Felix Gonzalez-Torres*, NGBK (red.), s. 85-102; Spector: *op.cit.*, [1995], 2007, s. 16, 156-157.

³⁰⁴ Fuentes: *op.cit.*, 2005, s. 94.

³⁰⁵ Nancy Spector skriver det slik i en artikkel: ”We had only nine short years in which to share Gonzalez-Torres’ wit, intellectual acuity, and passionate commitment to the efficacy of art. We now have only nine short years of remarkable artistic achievement to interpret and celebrate”. Men faktisk har vi et mye større materiale å se tilbake på. Se Spector: *op.cit.*, 1996, s. 83.

til at han fikk stipend for å studere videre i USA.³⁰⁶ For det tredje viser utstillingen hvordan Andrea Rosens og Felix Gonzalez-Torres Foundations strenge og avgrensede fortolkning av hans *oeuvre* er med på å begrense forståelsen av hans kunstnerskap. Til tross for at utstillingen utfordrer den hegemoniske fortellingen om Gonzalez-Torres, har Fuentes allikevel valgt å følge retningslinjene fra FGTF om hva som kan regnes som autentiske verk. Ser man på utstillingskatalogens *checklist* står nemlig alle verkene av Gonzalez-Torres før 1986 katalogisert som ”documents”, i kontrast til de ”ekte” verkene som også var utstilt, og som er å finne i *catalogue raisonné*. Dette har nok vært en forutsetning for at Fuentes i det hele tatt kunne gjennomføre utstillingen, som må sies å være et av de viktigste bidragene til et alternativt arkiv over Gonzalez-Torres’ kunstnerskap.



Fig. 35, 36: Felix Gonzalez-Torres: ”Untitled”, 1992-1995, Venezia, 2007.

”America”- Et nytt narrativ?

”America” var tittelen på Nancy Sectors utstilling av Gonzalez-Torres på den amerikanske paviljongen på biennalen i Venezia i 2007. I Sectors artikkel i utstillingskatalogen, ”Felix Gonzalez-Torres: A Possible Narrative”, hevder hun at hun med utstillingen håper på å skape en *ny* fortelling – en *ny* kontekst for Gonzalez-Torres’ kunst.³⁰⁷ Med et nytt narrativ mener Spector at dagens sosiopolitiske kontekst åpner opp for nye fortolkninger av Gonzalez-Torres’ ”ever-relevant art”: Flere av arbeidene hans tematiserte det konservative republikanske styret og USAs intervensjon i Midtøsten under Gulf-krigen, og disse verkene føles derfor skremmende relevante også i dag når historien synes å ha gjentatt seg.³⁰⁸ Men i lys av

³⁰⁶ Fuentes: ”Chronology of Felix-Gonzalez Torres in Puerto Rico, 1976-1988”, 2006, s. 17-21.

³⁰⁷ Nancy Spector: ”Felix Gonzalez-Torres: A Possible Narrative” i *Felix Gonzalez-Torres: America*, Spector (red.), (New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2007), s. 37.

³⁰⁸ *Ibid.*

den hegemoniske amerikaniseringen av Gonzalez-Torres' kunstnerskap kunne man kanskje forvente noe mer av Spector når hun snakker om å ville skape et *nytt* narrativ. Som USAs bidrag til den innflytelsesrike samtidskunstbiennalen bidrar utstillingen i hvert fall til å konsolidere hans *amerikanske* kunstneridentitet.

Alle verkene på utstillingen er også fra den autoriserte perioden mellom 1986-1995. I hvert fall på papiret. For utstillingen inkluderer nemlig et verk av Gonzalez-Torres som aldri tidligere har vært oppført: "*Untitled*", (1992-1995). "*Untitled*" består av to store sirkulære marmorblokker med en diameter på nærmere 4 meter, satt sammen slik at de så vidt berører hverandre. Hver av sirklene er konkave på overflaten, slik at de utgjør to vannspeil som nesten berører hverandre på midten. Verket var installert slik at det fylte det meste av den lille gårdsplassen foran inngangen til den neoklassisistiske amerikanske paviljongen. Tittelplaketten som hang ved siden av verket gav ingen indikasjoner på at dette var et "nytt" verk av Gonzalez-Torres. Dette fikk man derimot *kun* vite i Sectors utstillingskatalog, hvor hun forteller at verket er basert på én av fem skisser av sirkulære vannspeil som Gonzalez-Torres lagde mellom 1992 og 1995, men som forble på skisseplanet fordi han ikke fikk oppført noen av dem før han døde.



Fig. 37: Felix Gonzalez-Torres: "*Untitled*" (*Perfect Lovers*), 1991.

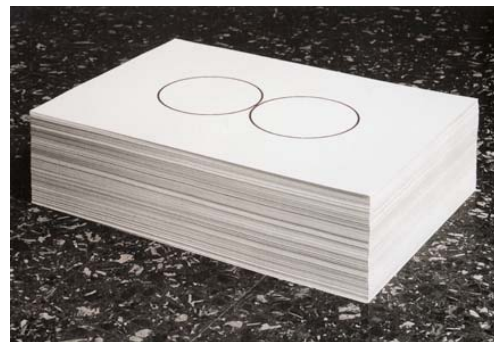


Fig. 38: Felix Gonzalez-Torres: "*Untitled*" (*Double Portrait*), 1991.

Som Spector påpeker er sammenstillingen av to sirkulære former et gjennomgående motiv i Gonzalez-Torres' kunstnerskap, og vi finner dette både i de to identiske klokkene i "*Untitled*" (*Perfect Lovers*), (1991) og i plakatstabelen "*Untitled*" (*Double Portrait*) fra samme år, der to sirkler som så vidt berører hverandre er det eneste som bryter plakatens hvite flate. "*Untitled*" kan derfor sees som en naturlig

forlengelse av dette, som Spector formulerer det: "His desire, perhaps, was to render this motif fully dimensional in space".³⁰⁹

I artikkelen forteller Spector hvor takknemlig hun er for at hun fikk arbeide med Gonzalez-Torres mens han levde, og at hun derfor kjenner hans estetikk og arbeidsmetode – en forutsetning for at hun følte at hun kunne kuratere utstillingen. Etter å ha henvist til Gonzalez-Torres' autoritetsforskyvninger fra kunstneren til eierne og kuratorene, legitimerer Spector indirekte sin rolle som produsenten av "Untitled", (1992-1995). I utstillingskatalogen forsøker hun å være gjennomiktig med hensyn til hvordan hun har gått frem, og hun beskriver blant annet hvordan Gonzalez-Torres' skisser så ut. Ifølge Spector var hans materialvalg litt forvirrende, men han har skrevet at de skal være i sten, enten hvit kalkstein eller blå sement. Likevel gir ikke Spector noen forklaring på hvorfor hun har realisert verket i caracara-marmor. Samtidig forteller hun at Gonzalez-Torres i en skisse til en innendørs versjon av vannspeilene fra 1994-1995, ville at verket skulle ha tittelen "Untitled" (*Sagitario*). En tittel som henviser til det binære stjernesystemet Sagittarius, hvor to stjerner går så tett i bane rundt hverandre at de utveksler gasser. Men heller ikke på dette punktet forteller Spector hvorfor hun går bort fra Gonzalez-Torres' tittel, og bare kaller verket "Untitled" (1992-1995).

Sett i lys av Andrea Rosens og Felix Gonzalez-Torres Foundations strenge linje angående autentifiseringen av hans *oeuvre*, der ingen notater, skisser eller tegninger skal regnes som kunstverk, er "Untitled" (1992-1995) en merkelig anomali. Dette verket er ikke nevnt i Gonzalez-Torres' *catalogue raisonné*, og har derfor ikke tidligere inngått blant de 281 autoriserte verkene hans. Men ser man på tittelplaketten ved siden av verket i Venezia, er det tydelig at Andrea Rosen og FGTF nå må ha inkludert dette i hans *oeuvre*. Plaketten forteller nemlig at verket er solgt og inngår i en anonym kunstsamling under Andrea Rosen Gallery og FGTFs oppsyn. Men kan dette egentlig regnes som et verk av Gonzalez-Torres? Hvordan kan dette verket som han selv aldri fikk ferdiggjort eller autentifisert nå telle som et originalt verk, mens så mange andre arbeider av kunstneren ikke lenger får lov til å kalles for ekte kunstverk? Eller er dette bare en naturlig forlengelse av Gonzalez-Torres' overføring av ansvar over kunstverkene sine til eierne og kuratorene?

³⁰⁹ *Ibid.*, s. 41.

Surrogatkunstnerne

Mens eierskaps sertifikatet til ”*Untitled*” (*Lover Boys*) åpner opp for at eieren selv i et visst omfang kan bestemme materialiseringen av verket i gallerirommet, er det noe annet som er på spill i Nancy Sectors ”*Untitled*”, (1992-1995). Her er det ikke bare snakk om at kuratoren har manifestert et allerede ferdig verk med utgangspunkt i eierskaps sertifikatets retningslinjer, for her har kuratoren selv vært med på å utarbeide retningslinjene for verket. Ifølge Sectors beskrivelse av skissen hun har arbeidet ut fra, synes det klart at dette ikke er et allerede ferdig verk av Gonzalez-Torres, men nettopp en skisse – materiale som kunstneren selv ifølge Andrea Rosen ikke ville skulle bli forstått som selvstendige verk. Med utgangspunkt i Sectors fortelling om prosessen med å utarbeide ”*Untitled*”, er det vanskelig å unngå å slutte at hun selv er den rettmessige kunstneren som har skapt verket i Gonzalez-Torres’ sted. Hennes kuratorkunstneriske arbeid med ”*Untitled*” gir dermed en ny betydning til den kunstneriske strategien som kalles *postproduksjon*. Ved å fremstille seg selv som et nøytralt medium for den avdøde kunstnerens intensjoner, skjuler Spector sin funksjon som surrogatkunstner for verket.

Nancy Sectors funksjon som anonym kuratorkunstner i produksjonen av ”*Untitled*” gjør det også mulig å se Andrea Rosens arkivale makt over Gonzalez-Torres’ *oeuvre* fra et annet perspektiv. Rosens autentifisering av Sectors ”*Untitled*” gjør at vi kan spørre oss om vi kan forvente flere nye ”Gonzalez-Torres”-verk i de kommende årene. For hvis en ”verdiløs” skisse kan bli til et salgbart og autorisert ”Gonzalez-Torres”-kunstverk, hvilke andre verk kan ikke da dukke opp fra arkivskuffen i fremtiden?

Et annet viktig aspekt ved Rosens rolle som eksekutor som har kommet frem i de seneste årene, gjelder forvaltningen av eierskaps sertifikatene. Rosen forteller i artikkelen ”’*Untitled*’ (The Neverending Portrait)” at Gonzalez-Torres hele tiden utviklet eierskaps sertifikatene etter hvert som han fikk et klarere bilde av sin intensjon med de ulike verkstrukturene. Mens sertifikatene begynte med tre-fire avsnitt, utviklet de seg etter hvert til å fylle opp mot tre-fire sider.³¹⁰ Men disse sertifikatene, som vi har sett er det eneste *unike* i flere av hans verk, har ikke sluttet å forandre seg etter hans død. Ifølge Ann Jennifer Cushwa har Andrea Rosen videreutviklet formen på sertifikatene, og utstedt nye etter hvert som verkene har skiftet eiere. I dag er derfor

³¹⁰ Rosen: *op.cit.*, s. 48-49.

flere av eierskapssertifikatene på hele syv sider. Det er spesielt detaljer rundt videresalg og juridiske eierrettigheter som har blitt spesifisert og utvidet, og Rosen har blant annet inkludert en gunstig klausul i de nyeste sertifikatene som sikrer at Andrea Rosen Gallery, eller The Estate of Felix Gonzalez-Torres, hvis galleriet ikke lenger skulle eksistere, har førsterett til å kjøpe tilbake kunstverket til *Fair Market Value* innenfor 30 dager.³¹¹ Klausulen skal gjøre det mulig for Rosen å sikre at verkene kommer i trygge hender, fordi det å eie et verk av Gonzalez-Torres er et stort ansvar. Likevel er det ikke til å komme bort fra at dette også gir galleriet økonomiske fordeler.

Ifølge Cushwa er det derimot ikke bare de juridiske og økonomiske aspektene ved sertifikatene som har blitt forandret. Også de estetiske retningslinjene i sertifikatene har Rosen endret på. Som hun skriver: "there is a real difference in the freedom(s) offered by and in the certificates since his death. The certificates now sound like someone has been laboring over the language and information included".³¹² Cushwa gir likevel få eksempler på hvilke forandringer dette innebærer, og tatt i betraktning av at hun kun fikk tilgang på sertifikatene mot at Rosen fikk lese gjennom og godkjenne manuskriptet før publisering, er dette kanskje heller ikke så merkelig. Som jeg diskuterte i forrige kapittel brukte Gonzalez-Torres eierskapssertifikatene for å beholde kontrollen over sine foranderlige kunstverk – en form for institusjonalisert kunstnerintensjon. Men når eierskapssertifikatene forandres, endres ikke også selve *kunstverkene* til Gonzalez-Torres? Andrea Rosen tar nok utgangspunkt i sitt kjennskap til Gonzalez-Torres' intensjon, men det er vel ikke til å komme utenom at det er hennes "kunstner"-intensjon som nå innskrives i kunstverkene, fordi kunstnerens selv ikke lenger kan tale for seg?

Gjennom sin arkivale makt har Andrea Rosen både rett og mulighet til å forandre og autentifisere verk av Gonzalez-Torres etter eget ønske. På den måten har hun på mange måter gått hen og blitt en posthum "Gonzalez-Torres". Rosen fungerer som hans surrogatkunstner som kan skape nye verk i hans navn, samtidig som hun også har rollen som det man kan kalle en *arkivarkunstner*, fordi hun gjennom sin

³¹¹ Dette nevner ikke Cushwa i sin avhandling, men jeg så dette i to av Gonzalez-Torres' eierskapssertifikater signert av Andrea Rosen i 1998, som Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst i Oslo er i besittelse av. I 2000 innførte Rosen og Felix Gonzalez-Torres Foundation også lånekontrakter som skal følge hvert enkelt verk når det utlånes fra eierne. Lånekontraktene er ofte enda lengre og mer komplisert enn eierskapssertifikatene, og de gir strenge føringer for hvordan verket kan og skal manifestes. Se Cushwa: *op.cit.*, s. 66-69.

³¹² *Ibid.*, s. 71.

kontroll over arkivet i høy grad kan skape og forme vår forståelse av hans liv og virke. På ett plan kan vi derfor si at Rosen i kraft av å kunne tre inn og ut av sine roller som hans gallerist, eksekutor og stiftelsesbestyrer har langt mer kontroll over Gonzalez-Torres' kunstnerskap enn hva han selv hadde mens han levde.

Sett i lys av diskusjonen om arkivets funksjon, kan man derfor spørre seg om Gonzalez-Torres' kunstnerautoritet i stedet for å ha blitt demokratisert, snarere er blitt innskrevet i nye og enda mer kontrollerte former. Her har kunstnerens faktiske død åpnet opp for den posthume kunstnerens fødsel – en kunstneridentitet som er åpen og relasjonell fordi det alltid er andre enn kunstneren selv som må fylle den med mening. Men det er langt fra alle som har lov og rett til å gjøre nettopp dette. Her har arkivaren alltid et fortrinn.

Kapittel 5: Eat your darlings

”Ross” og den biografiske irreversibilitet

Elskende gutter. Mannlige elskere. Parentesen i tittelen til ”*Untitled*” (*Lover Boys*) gir assosiasjoner til homoerotisk kjærlighet. Parentestittelen åpner opp for at vi kan lese dropshaugen som noe mer enn en konseptuell formstruktur, nemlig som et portrett av to (eller flere?) elskende menn. I sterk kontrast til den romantiske forestillingen om at livet er flyktig mens kunsten varer evig – *vita brevis, ars longa* – iscenesetter ”*Untitled*” (*Lover Boys*) et dobbelt tap: både kunstverket og det materielle minnet om kjærligheten forsvinner i munnen på oss betraktere. Men dropsverket forsvinner aldri helt, fordi det alltid kan oppstå på nytt i en ny form – om enn kun for et kort øyeblikk.

Når vi leser ”*Untitled*” (*Lover Boys*) som et flyktig kjærlighetsmonument, får betrakterens kroppslige deltagelse en kannibalistisk og ikke minst erotisk dimensjon: Vi inviteres til å suge på kropper som er forent i et samleie, og det gulhvite dropset som skjuler seg under den forførende sølvfargede innpakningen, gir assosiasjoner til oralsex. Men strukturen i spredningen av de kroppslig-metaforiske dropsene som forsvinner ned i betrakernes munn og lommer i gallerirommet kan også leses som en parallell til hiv-virusets dødelige smitte. Viruset har skapt en ny kobling mellom den søte elskov og døden, og hiv-viruset virker på samme måte som dropsene i ”*Untitled*” (*Lover Boys*) å ha ”endless supply”.

Parentestittelens funksjon

Men hvorfor står *Lover Boys* i parentes i tittelen til verket? Og hvorfor heter det ”uten tittel” når parentesen synes å være en *viktig* del av tittelen, ikke minst fordi den kan åpne opp for en utvidet fortolkning av verket? I artikkelen ”’Untitled’ (The Neverending Portrait)” gir Andrea Rosen en forklaring på hvordan vi skal forstå Gonzalez-Torres’ bruk av parentestitler:

All of Felix’ work, without exception from 1988 on [...] are entitled: ”Untitled”, the quotation marks indicating an insistence that the work is ”*not accompanied by a caption*”. There is no predetermined language connected to the work, that might limit the flexibility of the works reading, or at least not within the *official* title. However, about three quarters of the works have parenthetical titles, clearly and always situated outside of the closed quotation, marginalized, Felix’ personal interjections.³¹³

³¹³ Rosen: *op.cit.*, s. 55.

Rosen beskriver parentestitlene som små gaver Gonzalez-Torres etterlot til sine venner, og hun leser dem som om han med dem sier: "remember when we spoke about this, and remember how I felt about that piece, and remember when we went there...".³¹⁴ Ordene i parentesene minner henne om alle de historiene Gonzalez-Torres fortalte henne, og hun beskriver dem derfor som uoffisielle titler med en sekundær funksjon.

Rosens fortolkning av parentestitlene har fått en nærmest hegemonisk posisjon i resepsjonen av Gonzalez-Torres' kunstnerskap, for parentesene blir i litteraturen gjennomgående beskrevet som små spor som aldri fungerer autoritativt eller styrende for fortolkningen av verkene.³¹⁵ Men er det virkelig slik at parentestitlene nødvendigvis fungerer på en så beskjeden måte? Og gjelder det også for "*Untitled*" (*Lover Boys*)? Hvis vi ser på andres fortolkninger av dropshaugen virker det i hvert fall ikke alltid slik, snarere tvert i mot. I flere lesninger av verket fungerer nemlig parentesene som den *primære* kilden både for å kontekstualisere, og ikke minst for å politisere verket – en slik funksjon har også parentestitlene i resepsjonen av flere andre av Gonzalez-Torres' verk. Et eksempel på dette finner vi i Nancy Sectors lesning av "*Untitled*" (*Lover Boys*)³¹⁶ i monografien hennes fra 1995. Riktignok beskriver Spector parentestitlenes hviskende funksjon innledningsvis i boken,³¹⁷ men dette perspektivet synes å være glemt når hun senere foretar en lesning av "*Untitled*" (*Lover Boys*):

This erotic intermingling of bodies is particularly invoked by Gonzalez-Torres in "*Untitled*" (*Lover Boys*) [...] in which the body weights of two men – the artist and Ross Laycock – are combined. The 355-pound confectionary corner is thus a double portrait of two men in love.³¹⁸

Det er ikke vanskelig å se at parentestittelen spiller en sentral rolle for Sectors fortolkning, og den fungerer også som et springbrett for hennes biografiske lesning av verket. Spector beveger seg hurtig fra tittelens henvisning til elskende kropper til å se verket som et *pars-pro-toto*-dobbelportrett av Gonzalez-Torres og hans kjæreste Ross Laycock, skapt i deres felles kroppsvekt. I en viss forstand kan man si at parentesene

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ Se f.eks. Ferguson: *op.cit.*, 2006, s. 98.

³¹⁶ Nancy Sectors fortolkning gjelder ikke den versjonen av "*Untitled*" (*Lover Boys*) som jeg har skrevet om i nærværende oppgave, men en nærmest identisk utgave hvor den eneste forandring er dropsenes utseende som er hvite og blå i gjennomsiktig cellofan, i kontrast til de gulhvite dropsene i sølvfarget cellofan som i verket jeg diskuterer her. Men ettersom Spector ikke gir verkets farger en spesifikk betydning, men konsentrerer seg om dets vekt og struktur som er identisk i begge utgavene av "*Untitled*" (*Lover Boys*), synes hennes fortolkning å kunne gjelde begge utgavene av verket.

³¹⁷ Spector: *op.cit.*, [1995], 2007, s. 44.

³¹⁸ *Ibid.*, s. 154.

her fungerer slik Rosen påpekte, nemlig som en påminnelse til Spector, som jo kjente kunstneren, om hva verket ”egentlig” representerer. Informasjonen om at verket er et dobbeltportrett av kunstneren og hans kjæreste er i hvert fall ikke noe man uten videre kan resonnerer seg frem til i møte med verket.³¹⁹ Likevel kan denne opplysningen i høy grad forandre vår fortolkning av dropshaugen. Sett fra dette perspektivet blir den erotiske dimensjonen i betraktningen av ”*Untitled*” (*Lover Boys*) forsterket: Verket åpner opp for at vi kan ta del i Gonzalez-Torres’ kjærlighetsliv, ja, vi kan til og med metaforisk *spise opp kunstneren*.

I dette avsluttende kapitlet vil jeg diskutere den funksjonen en slik form for kunnskap om kunstnerens intensjon og biografi kan ha i fortolkningen av kunst. Dette er en problemstilling som må sies å være påtrengende i forhold til Gonzalez-Torres’ kunstnerskap, hvor fortellingen om kunstneren og hans kjæreste ”Ross” spiller en sentral rolle i resepsjonen. Som jeg diskuterte i kapittel 1, har teoretiske retninger som nykritikken, strukturalismen og poststrukturalismen på forskjellige måter lært oss å sette biografiske kunnskaper om kunstneren i parentes av metodologiske hensyn. Et fravalg som ofte har vært høyst nødvendig og relevant, spesielt for å problematisere det man innenfor litteraturvitenskapen har gitt navnet *biografistiske* fortolkningspraksiser, hvor kunstnerens liv sikrer fortolkningenes sannhetsgehalt på en biografisk-positivistisk måte.³²⁰

I de senere årene har det likevel kommet et større fokus på kunstneren og biografis funksjon innenfor forskjellige litteraturvitenskapelige og kunstteoretiske retninger. Dette kan både leses som en reaksjon mot den anti-intensjonalistiske tendensen som har vokst frem i forlengelsen av forestillingen om ”kunstnerens død”, og som et resultat av de mange kunstneriske praksisene som har utfordret og utforsket spenningsfeltet mellom autentisitet og fiksjon, mellom selviscenesettelse og selvutslettelse.³²¹ Det er i forlengelsen av denne mangefasetterte interessen for

³¹⁹ Gonzalez-Torres beskrev også selv verket på en liknende måte i et intervju: ”The pieces called *Lover Boys* are piles of candy based on body weights. I use my own weight or mine and Ross’s together. If I do a portrait of someone, I use their weight”. Se Robert Nickas: ”Felix Gonzalez-Torres: All the Time in the World”, [1991] i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), (New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006), s. 49.

³²⁰ Jon Helt Haarder: ”Performativ biografisme – Litteraturvidenskapen og det intime liv” i *Kritik* 167, 2004, s. 28.

³²¹ For en kritikk av anti-intensjonalismen innenfor kunstresepsjonen etter poststrukturalismens dekonstruksjon av *auteursen*, se Noël Carroll: ”Art, Intention, and Conversation” i *Intention and Interpretation*, Gary Iseminger (red.), (Philadelphia: Temple University Press, 1992), s. 97-131. For en diskusjon av selviscenesettelse i samtidskunsten, se Rune Gade: *Kønnet i kroppen i kunsten – Selvfremstillinger i samtidskunsten*, (København: Informations Forlag 2005).

biografiens problem i samtidskunsten jeg vil komme med noen avrundende bemerkninger om virkningen eller effekten av biografisk kunnskap: en kunnskap som vi ikke alltid klarer å sette parentes rundt, men som vi kanskje heller ikke alltid trenger å se bort fra.

Den kompetente betrakter

Nancy Spector har i flere sammenhenger fremhevet at biografisk kunnskap *ikke* er viktig for å kunne forstå Gonzalez-Torres' kunstpraksis helt og fullt. I sin lesning av verket med de to identiske klokkene – ”Untitled” (*Perfect Lovers*) (1987-1990) (Se fig. 37) – i artikkelen ”What Time is it in Heaven?”, skriver hun for eksempel følgende:

As in much of the artist's oeuvre, this piece refers ever so obliquely to Gonzalez-Torres's own personal experiences (even though knowledge of his biography *is in no way a prerequisite for full apprehension of the work*). In this particular instance, ”Untitled” (*Perfect Lovers*) references the time he shared with Ross, time cut tragically short by an illness that knows no boundaries.³²²

I sin lesning av verket sender Spector slik ut klart motstridende signaler: På den ene siden hevder hun at man ikke trenger å vite noe som helst om kunstnerens biografi for å kunne forstå Gonzalez-Torres' kunstverk *fullt ut*, mens hun på den andre siden baserer sin lesning av ”Untitled” (*Perfect Lovers*) – som hun også gjorde det i forhold til ”Untitled” (*Lover Boys*) – ene og alene på biografisk viten. Men hvorfor fremstiller hun så det biografiske som noe sekundært, når hun i egen lesning bruker kunstnerens biografi som en viktig kilde i tolkningen av verket? Har hun ikke selv demonstrert at biografisk informasjon kan åpne opp noen nye dimensjoner når det gjelder tolkning av verkene?

Det er ikke vanskelig å være enig med Spector om at man kan få en opplevelse av ”Untitled” (*Lover Boys*) uten å ha spesielle forkunnskaper om Gonzalez-Torres' biografi. Og det er naturligvis viktig å understreke at man selvsagt kan lese hans kunstnerskap uten en biografisk fortolkningshorisont, slik jeg har gjort det i min korte fortolkning av ”Untitled” (*Lover Boys*) innledningsvis i kapitlet. Men er det virkelig slik, som Spector hevder, at *alle* betraktere kan forstå verkene til Gonzalez-Torres ”fullt ut” uten en spesiell kompetanse på det biografiske område? Selv om alle nok vil kunne oppleve *noe* i møte med ”Untitled” (*Lover Boys*), er det vel ikke dermed sagt at verket vil åpne seg opp for alle betraktere på samme måte? Krever ikke verkene til

³²² Spector: *op.cit.*, 1996, s. 84, (min kursivering).

Gonzalez-Torres i aller høyeste grad et kompetent betraktersubjekt som kan se arbeidens strukturelle kompleksiteter eller subtile selvbiografiske henvisninger?

I både Andrea Rosens bemerkning om parentestitlenes underordnede rolle, og i Sectors beskrivelse av det biografiske materiales sekundære status, er det en dobbeltbevegelse på spill hvor det biografiske materiale avskrives som unødvendig, i samme åndedrag som de stilltiende viser hvor viktig det er for dem selv. I deres nærmest programmatisk beskrivelse av den uendelige åpenheten i Gonzalez-Torres' verk, tematiserer de ikke deres egne privilegerte betrakterkompetanse. Men er det ikke nettopp deres intime kjennskap til kunstnerens biografi som gjør at de begge med så stor autoritet kan avskrive dette som irrelevant i første rekke (for alle andre)?

Det er også et annet aspekt ved det å ekskludere betydningen av det biografiske som det er verd å trekke frem. For som litteraturviteren Jon Helt Haarder har påpekt i artikkelen "Performativ biografisme" (2004) skjer slike utelukkelse allerede *innenfor* en biografisk problemstilling: "[Det biografiske] er der, men skal det med? Der kan være meget gode grunde til at fortrænge, som vi ved fra Freud, men dermed ophører det fortrængte ikke med at eksistere".³²³ Haarder er med dette inne på ett av de sentrale elementene i denne diskusjonen: Uten en ordentlig forståelse og tematisering av kunstnerens rolle og det biografiske problem risikerer kunstresepsjonen å bli hjem søkt av den biografismen som man forsøker å motarbeide, men som allikevel ofte er dens utgangspunkt. Det er nettopp dette både Andrea Rosen og Nancy Sectors paradoksale lesninger av Gonzalez-Torres eksemplifiserer.

Kuratoriske innsikter

Når det biografiske utgjør en så sentral del av resepsjonen av Gonzalez-Torres' kunstpraksis, til tross for at det gjennomgående understrekes at det biografiske *ikke* er nødvendig for å forstå verkene, kan dette ha noe å gjøre med hvem som skriver om kunstneren, og hva slags tekster som skrives. Blant de skribentene som har skrevet utfyllende og gjentatte ganger om Gonzalez-Torres, er det nemlig påfallende mange kuratorer. I tillegg til Nancy Spector kan vi her nevne navn som Robert Storr, Charles Merewether, Russell Ferguson, Frank Wagner, Dietmar Elger og Nicolas Bourriaud. Dette er kuratorer som alle enten har arbeidet tett sammen med Gonzalez-Torres selv eller med hans verk, og som på lignende måter som Spector vektlegger verkens store

³²³ Haarder: *op.cit.*, s. 31.

åpenhet mot betrakterne, samtidig som de selv vender seg mot kunstnerens biografi i sine fortolkninger.

Det er kanskje ikke tilfeldig at det er i kuratorenes tekster denne dobbeltbevegelsen er mest fremtredende. For kuratorer i dagens markedsdominerte kunstverden skriver ofte fra en *formidlingsposisjon*. De arbeider for å trekke publikum til kunstutstillingene. Og disse utstillingene konkurrerer i større grad enn tidligere med andre kulturinstitusjoner om publikumsoppslutningen. Retorikken om at ”alle kan få en sjanse” kan dermed snarere ha en taktisk funksjon enn å være uttrykk for et teoretisk standpunkt.

Et annet aspekt ved den paradoksale bruken av det biografiske materiale i fortolkningen av Gonzalez-Torres' kunst, henger sammen med hva slags tekster vi her snakker om. Det er nemlig hovedsaklig i utstillingskataloger de aller fleste utfyllende diskusjonene om Gonzalez-Torres' kunstnerskap har blitt trykket. Katalogessays skrives ofte av kuratorer eller på bestilling av kunsthistorikere, og selve sjangeren kjennetegnes ved at kunsten gjennomgående behandles positivt og ukritisk. Som James Elkins påpeker i *What Happend to Criticism?*, bærer katalogessays i høy grad preg av at de er bestillingsverk hvor kunstneren selv, galleristen eller kuratoren ofte griper inn i tekstene for å få dem slik de selv vil ha dem.³²⁴ Ifølge Elkins har de uavhengige foraene for kunstkritikk skrumpet mer og mer inn i de seneste årene, til fordel for bestillingskritikken som ofte fungerer som rene anbefalinger til kunstsamlere og investorer. Den hagiografiske resepsjonen av Gonzalez-Torres' kunstnerskap må med andre ord sees i sammenheng med at mange sentrale tekster om ham enten er skrevet av nære kuratorvenner som er på fornavn med kunstneren eller er betalte katalogessays – essays som han i flere tilfeller også selv antagelig har vært aktivt involvert i produksjonen av.³²⁵

Men de kuratoriske tekstene kan også leses i mer positive termer. Kuratorenes nære kjennskap til både kunstneren og kunstverkene kan nemlig bringe nye og andre perspektiver inn i kunstdiskusjonen – perspektiver som kunsthistorikere og -teoretikere ikke alltid får med seg, fordi de ofte befinner seg fjernere fra kunstproduksjonen og kunstnerens arbeid og virke. Dette er nok en av grunnene til Nicolas Bourriauds suksess med *Relasjonell estetikk*, for hans argumentasjon bærer tydelig preg av at han gjennom sin kuratoriske virksomhet har ervervet seg

³²⁴ James Elkins: *What Happend to Criticism?*, (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003), s. 18.

³²⁵ Se Deitcher: *op.cit.*, 1997, s. 110.

førstehåndskjennskap til verkene han skriver om. Men dette er en posisjon han ikke på noe tidspunkt tematiserer eller reflekterer over, og dette er han ikke alene om. I denne manglende kuratoriske refleksjonen over kjennskapen til kunstneren og kunstverkene, kommer et viktig aspekt ved biografens funksjon i kunstresepsjonen til syne.

Den biografiske irreversibilitet

Nancy Spector har i likhet med mange andre av kuratorene som skriver om Gonzalez-Torres inngående kjennskap til kunstnerens biografi, en kunnskap hun forsøker å sette i parentes, men som ikke så lett lar seg sette i parentes. Jon Helt Haarder har kalt denne problemstillingen for den *biografiske irreversibilitet*: ”det fænomen, at biografiske problemstillinger ikke lar sig holde ude af tekstanalysen”.³²⁶ Haarders begrep om den biografiske irreversibilitet synes å være en god inngangsport til resepsjonen av Gonzalez-Torres, som på den ene siden predikerer ”kunstnerens død”, mens kunstneren samtidig innskriveres i verket.

Det er ikke alltid lett å skille ut hva som er relevant eller ikke i fortolkningen av et verk, og noen ganger synes det rett og slett å være umulig å se bort fra biografisk kunnskap om kunstneren. David Deitcher gir i artikkelen ”Death and the Marketplace” (1996) et godt eksempel på dette i sin beskrivelse av hvordan aids-epidemien har vært med på å forme hvordan han forholder seg til enkelte kunstverk:

Knowing that someone is HIV-positive, or has AIDS or cancer, can distort the way I see an artist’s work. I’ll scrutinize even the most abstract object for something that may not even be there. This morbid curiosity suggests potential difficulties in evaluating art that actually manifests such personal struggles.³²⁷

Deitchers beskrivelse av hvordan biografisk viten kan ligge som et forstyrrende element i betraktningen av et kunstverk, er lett å kjenne seg igjen i. Og det at en biografisk opplysning kan forandre måten vi betrakter et verk på, finner vi flere eksempler på i resepsjonen av Gonzalez-Torres’ arbeider, kanskje spesielt i omtalen av ett av hans mest berømte billboardprosjekter fra 1991.

I 1991 utstilte Gonzalez-Torres på ”Projects gallery” på Museum of Modern Art i New York, som er en sal reservert for midlertidige utstillinger av samtidskunstnere. Utstillingen besto av et snapshot av en tom dobbeltseng, hvor man tydelig kan se avtrykkene av to hoder på hodeputene. Inne på MOMA dekket bildet

³²⁶ Haarder: *op.cit.*, s. 31.

³²⁷ Deitcher: *op.cit.*, 1996, s. 40.

av dobbeltsengen hele den ene galleriveggen, men utstillingen fortsatte også utenfor museet, for bildet ble utstilt på 24 billboards forskjellige steder i New Yorks fem bydeler. Billboardet hadde ingen signatur eller avsender, og på den måten skilte det seg fra reklameplakater gjennom sin tilsynelatende anonymitet. Det enkle, vakre fotografiet var slik åpent for mange fortolkninger – her kunne man projisere inn sine egne fantasier.



Fig. 39, 40: Felix Gonzalez-Torres: "Untitled", 1991. To billboards installert i New York i 1991.

I forbindelse med utstillingen laget MOMAs kurator Anne Umland et lite hefte med en oversikt over hvor billboardsene var plassert, om man ønsket å ta turen rundt i byen for å se alle verkene. I heftet hadde Umland også skrevet en kort tekst om prosjektet, og hennes formidling av det er interessant i vår sammenheng. Hun begynner teksten med et sitat fra et dikt av Wallace Stevens, og forteller så at fotografiet vi ser på billboardet er av Gonzalez-Torres' egen tomme seng:

Closely cropped, Gonzalez-Torres's photograph, [...], is an intensely private image that recalls the intangible space [Wallace] Stevens described. Gonzalez-Torres came across *Final Soliloquy of the Interior Paramour* in a book of Steven's poetry given to him by his boyfriend, Ross, in 1988. Between the time of this gift and the present moment lie not only years, but irrevocable loss. In 1991, Ross, whom Gonzalez-Torres has referred to in the past as his only audience, his public of one, died of AIDS. His illness and, ultimately, his early and tragic death permeate the panorama of Gonzalez-Torres' art.³²⁸

Umland introduserer umiddelbart billboardets biografiske bakgrunnshistorie, og skaper på den måte en ramme for betraktningen og tolkningen av verket. Etter å ha lest denne informasjonen er det vanskelig å se dette arbeidet uten å tenke på den tragiske historien som ligger bak. Dette blir blant annet tydelig i Roland Wäspes fortolkning av verket i artikkelen "Private and Public" (1997), hvor han beskriver

³²⁸ Anne Umland: "Projects 34: Felix Gonzalez-Torres" i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), (New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006), s. 241.

hvordan det anonyme billboardet gjennomgår en transformasjon i det man som betrakter blir klar over dets kontekst:

It is not noted on the poster who the person who used this bed is. Not till it becomes public that it is Felix Gonzalez-Torres' own bed that he shared with his friend Ross does the message become a *political* one. Ross died of AIDS in 1991, Gonzalez-Torres' father three weeks later. For Felix Gonzalez-Torres this bed became an elemental sign of loss: he has had to learn, he said, to "let go" on a personal level.³²⁹

Wäspes beskrivelse av hvordan billboardet forandrer karakter i det man får vite om dets bakgrunnshistorie, eksemplifiserer tydelig den effekten den biografiske konteksten kan ha for betraktningen av Gonzalez-Torres' kunst. Om det er hold i Wäspes fortolkning av dets politiske budskap er ikke det viktigste her – det er snarere hvordan den biografiske konteksten åpner opp en ny fortolkningshorisont som det er verd å merke seg. Wäspes tolkning er et eksempel på hvordan kunstneren kommer tilbake i fortolkningen igjen: ikke *bak* kunstverket som dets autoritative skaper, men *foran* verket i vår lesning av det.

Å synliggjøre den biografiske irreversibiliteten i betraktningen av kunst er viktig, fordi det kan som neste skritt føre til en tematisering av noen av de premisene som preger våre fortolkninger av kunst – i dette tilfelle av Gonzalez-Torres' kunstpraksis. Det er med andre ord ikke henvisningen til kunstnerens biografi som i seg selv er problematisk, kanskje snarere tvert i mot. Men det er avgjørende å være seg bevisst *hvordan* man gjør dette, og hvilken effekt det har. Å sette fingeren på den funksjon den biografiske kunnskapen har for forståelsen av et verk, er en vesentlig forutsetning for å unngå en reduktiv biografistisk fortolkningshorisont. Et begrep som den biografiske irreversibilitet kan med andre ord hjelpe oss til å være ekstra påpasselig når det gjelder hvordan vi benytter oss av vår biografiske kunnskap.

I Gonzalez-Torres' tilfelle har dette spesielt vist seg nødvendig i forhold til hvordan kunstnerens kjæreste "Ross" har blitt behandlet i resepsjonen. For til tross for at navnet "Ross" er gjennomgående i fortellingen om Gonzalez-Torres, kan man spørre seg: Hvem er denne "Ross" egentlig?

En delt selvbiografi: "Felix" og "Ross"

Nicolas Bourriaud gir i *Relasjonell estetikk* en beskrivelse av hvordan han forstår Gonzalez-Torres' selvbiografiske prosjekt, og her inntar "Ross" en sentral posisjon:

³²⁹ Roland Wäspe: "Private and Public" i *Felix Gonzalez-Torres: Text*, Dietmar Elger (red.), (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997), s. 18-19.

Det hadde vært fristende å kalle arbeidet hans for selvbiografisk, gitt de mange allusjonene til kunstnerens eget liv (den svært personlige tonen i *puzzels*, *candy piecene* som dukket opp like etter at hans kjæreste, Ross, døde), men denne idéen virker utilstrekkelig. Gonzalez-Torres forteller, fra begynnelse til slutt, ikke bare historien til et individ, men historien om et par, om et samliv. [...] Som en helhet formuleres Gonzalez-Torres' arbeid rundt et selvbiografisk prosjekt, men som sådan en tohodet, delt selvbiografi.³³⁰

Bourriaud vil med andre ord ikke lese Gonzalez-Torres' prosjekt som et selvbiografisk prosjekt, fordi det kan virke reduktivt overfor "Ross". Men hva er egentlig en delt selvbiografi? Og hva innebærer dette for avsender- eller utsigelsessituasjonen?

Selvbiografien (fra gresk, *auto*, "selv", *bios*, "liv", og *graphein*, "skrive") vil ifølge *Litteraturvitenskapelig leksikon*, "gi en fortellende, retrospektiv og helhetlig presentasjon av [ens] individuelle liv, noe som innebærer en form for integrering av tidligere livserfaringer og nåværende (skrivende) selvforståelse".³³¹ En selvbiografi er med andre ord karakterisert ved at det er selvet eller jeget som både spiller hovedrollen og er forteller i fortellingen om ens eget liv. En "delt selvbiografi" virker derfor tilsynelatende som en motsetning. Men ifølge Bourriaud representerer Gonzalez-Torres' verk en delt selvbiografi fordi det aldri er en fortelling om *en*, men alltid om to – om et par. Men tilsier par-metaforikken hos Gonzalez-Torres at det også er et par som *forteller* denne historien? Er det to stemmer som sammen forteller om et liv?



Fig. 41: Felix Gonzalez-Torres: "Untitled" (*Ross and Harry*), 1991.



Fig. 42: Felix Gonzalez-Torres: "Untitled" (*Portrait of Ross in L.A.*), 1991.

Spørsmålet om den *delt* selvbiografien blir i denne sammenheng viktig, ikke minst fordi det i resepsjonen av Gonzalez-Torres' kunstnerskap synes å være en

³³⁰ Bourriaud: *op.cit.*, s. 72-73, (original kursivering).

³³¹ "Selvbiografi" i *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Jacob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg (red.), (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999), s. 228.

gjennomgående overflatisk behandling av figuren ”Ross”. Det er aldri noen som stiller spørsmål om hvem Ross egentlig er utover å være Gonzalez-Torres’ døde kjæreste – det er alltid kunstneren som står i sentrum. Mens kunstneridentiteten og -autoriteten til Gonzalez-Torres derfor blir behandlet med omhu i frykt for en biografisk redusering av kunstverkets mangfoldighet, synes ”Ross” derimot å fungere som en åpning mot det biografiske felt, uten et nødvendig kritisk filter.

Hvis vi vender oss til de biografiske fakta kan vi se at de av Gonzalez-Torres’ verk som inneholder referanser i parentestitlene til ”Ross”, enten gjennom hans navn, fødselsdag ”March 5th”, eller abstrahert som ”Rossmore”, ”Love Boys” eller ”Loveboy”, hovedsaklig er laget i årene 1991 og 1992, altså *etter* Ross Laycocks død. I intervjuer fremstilte Gonzalez-Torres i disse årene Ross som selve kilden for sin skapende kraft: ”I think one of the reasons that I made artwork was for Ross”.³³² Gonzalez-Torres iscenesetter med andre ord Ross som sin *muse* – sin kunstneriske inspirasjon. Men Ross er ikke en guddommelig eller idealisert skikkelse kunstneren streber etter å nå og få, som Dantes ”Beatrice” eller Petrarcas ”Laura”. Ross er *the perfect lover*, som har eksistert, men som nå er død av aids. Det er med andre ord også et annet narrativ enn det musiske som er på spill her: Gonzalez-Torres vitner om sin kjærestes død.

Vitnet eller stedfortrederen

Vitnesbyrdet er en kompleks sjanger som i lys av de mange viktige studiene av litteratur fra og om Holocaust har dannet en omfangsrik diskurs, som jeg ikke her kan gå nærmere inn på. Men det er ett element ved vitnesbyrdet som det kan være verd å bringe med seg videre i diskusjonen om Gonzalez-Torres’ ”delte selvbiografi”. I boken *Remnants of Auschwitz* diskuterer filosofen Giorgio Agamben etymologien til ordet ”vitne”. På latin finnes det nemlig to begreper for vitnet: Det første er *testis*, som henviser til den tredje og utenforstående personen i en rettssak mellom to parter. Den andre betydningen, *superstes*, betyr en person som har levd gjennom en hendelse, og som derfor kan fortelle om den.³³³ Det er denne andre betydningen som vi tradisjonelt knytter til vitnesbyrdet fra konsentrasjonsleirene: her er vitnene ikke nøytrale eller utenforstående, men det er de overlevende som kan fortelle om sine

³³² Rollins: *op.cit.*, s. 30.

³³³ Giorgio Agamben: *Remnants of Auschwitz – The Witness and the Archive*, [*Quel che resta di Auschwitz, L’archivio e il testimone*, 1998] overs. av Daniel Heller-Roazen, (New York: Zone Books, 2002), s. 17.

opplevelser. Men gjennom sin studie av blant annet Primo Levis vitnesbyrd fra Auschwitz, viser Agamben til et paradoks som står i sentrum for vitnesbyrdet: Den overlevende er ikke det sanne vitnet. Han skriver:

The "true" witness, the "complete witnesses," are those who did not bear witness and could not bear witness. They are those who "touched bottom": the Muslims, the drowned. The survivors speak in their stead, by proxy, as pseudo-witnesses; they bear witness to a missing testimony.³³⁴

I vitnesbyrdet kan den overlevende med andre ord utelukkende tale som stedfortreder for det sanne vitnet, og jeg bringer dette paradokset på bane fordi Agamben her peker på et viktig element ved den vitnesbyrd- og selvbiografiske diskursen som Gonzalez-Torres skriver seg inn i gjennom sin tematisering av tapet av "Ross".

Bourriauds forestilling om den "delte selvbiografien" innreflekterer ikke at det kun er Gonzalez-Torres som vitner om deres kjærlighet: Ross kommer aldri til orde. Ross' historie kan kun fortelles gjennom den som har overlevd, gjennom hans stedfortreder Gonzalez-Torres. Dette er vesentlig fordi "Ross" er én av de bærende bjelkene i den enfatiske resepsjonen av Gonzalez-Torres' kunstnerskap. Det er fortellingen om deres elskov og død som går gjennom de største delene av resepsjonen, og her fungerer "Ross" som en autentisitetskilde – en ren eksemplifisering av kjærlighet, tap og død. Jeg er ikke her ute etter å avskrive det autentiske eller faktiske i denne situasjonen, men bare minne om at den historien vi her blir fortalt er en ensidig historie. Det er et vitnesbyrd av den som overlevde og kunne fortelle, selv om også den overlevende selv døde kort tid etter.

Men det finnes faktisk noen verk hvor "Ross" blir gitt en stemme, en avsenderfunksjon. Disse er derimot sjelden nevnt i den omfattende resepsjonen og diskusjonen av forholdet mellom Gonzalez-Torres og Ross, og jeg skal derfor som avslutning foreta en kort diskusjon av disse verkene.

De fragmenterte kjærlighetsbrevene

Fra 1987 til 1992 valgte Gonzalez-Torres ut 64 snapshots av sine mange tusen bilder som han leverte til en fotobutikk hvor bildene ble omgjort til puslespill i størrelsen 19 x 24,2 cm. Disse ble utstilt pent innpakket i små gjennomsiktige plastikkposer, som med to stifter i de øverste hjørnene ble festet til galleriveggen. Av disse 64 puslespillbildene finner vi elleve bilder av tekst, som ut i fra parentestitlene å dømme er brev, flere av dem kjærlighetsbrev. Det første av disse er "*Untitled*" (*Love Letter*

³³⁴ *Ibid.*, s. 34.

From the War Front) fra 1988. Puslespillbildet viser en tekst skrevet på maskin, med utstrykninger og rettinger. Men det er kun fragmenter av teksten som er fanget av fotografen, derfor er det mange halve ord, og setningene fortsetter ut i tomrommet ved siden av bildet. Kun en eneste setning fremstår i sin helhet og lyder: "You are my source". Parentesen i tittelen indikerer at kjærlighetsbrevet er sendt fra krigsfronten. Hvilken krig det er snakk om fortelles ikke, men ordene "virus in my prick" som står i brevet, kan henviser til krig mot sykdom – aids. Tekstens narrativ er fragmentert og oppstykket, slik også fotografiet er det; hugget opp i biter.

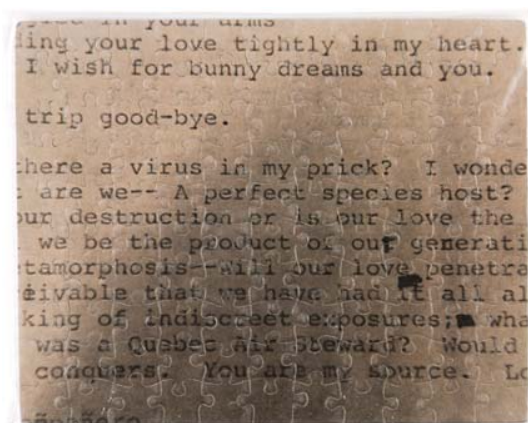


Fig. 43: Felix Gonzalez-Torres: "Untitled" (*Lover Letter from the War Front*), 1988

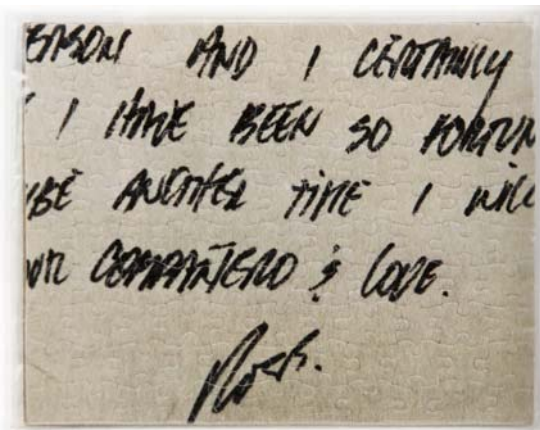


Fig. 44: Felix Gonzalez-Torres: "Untitled" (*Last Letter*), 1991.

Av disse elleve tekstbaserte puslespillfotografiene er fem av dem håndskrevet, og de andre seks er skrevet på maskin. De forteller om drømmer, kjærlighet, sykdom og savn. Fra et "jeg" til et "du". Hvem avsenderen og mottakeren er, kan vi ikke så lett si med det samme. Kun ett av fragmentene viser en signatur som navngir en forfatter; i verket "Untitled" (*Last Letter*) fra 1991, avsluttes teksten med den håndskrevne underskriften "Ross". Ut i fra skriften å dømme kan vi anta at alle de fem håndskrevne brevene er skrevet av Ross til Gonzalez-Torres. Men er det kunstneren selv som har skrevet brevene på maskin som i "Untitled" (*Lover Letter from the War Front*)? Eller er disse også skrevet av Ross?

Puslespillbrevne nevnes kun få steder i litteraturen om Gonzalez-Torres, men både Andrea Rosen og Julie Ault påpeker at bildene tar utgangspunkt i brev Ross hadde sendt til Gonzalez-Torres. Rosen beskriver dette på følgende måte i teksten "'Untitled' (The Never Ending Portrait)":

And then there were puzzles of sections of love letters Ross had sent Felix, photographed by Felix after Ross had died, knowing he would never allow himself to read them again, trying to preserve them, concretize them, make sense of them in a new way.³³⁵

Ifølge Rosen er dette med andre ord Ross' ord og tanker som Gonzalez-Torres bearbejdet og delte med oss betraktere. Men hvorfor er det ingen som har skrevet om disse når "Ross" har en så sentral rolle i fortolkningen om kunstnerskapet? Hva forteller disse puslespillbrevene egentlig om "Ross"? Og hva forteller "Ross" oss betraktere her?

Brikker i et uendelig puslespill

Puslespill kan gi små åpenbaringer i det øyeblikket en bit faller på plass, men straks kommer det en ny forvirring i det neste bit står for tur. Det er en lignende følelse vi kan gjenkjenne i møte med Gonzalez-Torres' verk. Å lese puslespillbrevene fra Ross genererer flere spørsmål enn de gir svar. For selv om puslespillene i dette tilfellet allerede er ferdig puslet, der de holdes sammen av de tynne plastikkposene, er puslespillenes motiv stykket opp. De viser kun biter av brev, som igjen inngår i en større brevveksling. De elleve kunstverkene til sammen skaper slik en forventning om en større historie. En fortelling om Gonzalez-Torres og hans elskede Ross, som vi kun blir servert små biter av i de fragmentariske kjærlighetsbrevene. Men mens vi pusler med disse tankene kan vi fort begynne å nøle og bli usikker: Hvordan skal vi forstå neste halve ord, neste brukne setning? Det er vanskelig å sette narrativet sammen. Det er mange mulige kombinasjoner, og det å finne en enhetlig løsning virker umulig. Vi betraktere blir selv nødt til å forme de manglende bitene. Gonzalez-Torres inkluderer oss som mottakere av kjærlighetsbrevene, og han gir oss mulighet til å se medierte brokker og deler av Ross' tanker og følelser. Men kommunikasjonen er kun enveis.

Før Gonzalez-Torres døde gav han sin brevveksling med Ross til arkivet på Bard College i New York State. Arkivet inneholder nærmere 500 brev, omtrent like mange fra Gonzalez-Torres til Ross, som fra Ross til Gonzalez-Torres. Da jeg besøkte Felix Gonzalez-Torres Foundation i New York fikk jeg lov til å lese gjennom deres sett av kopier av disse brevene, under oppsyn og med beskjed om at jeg ikke måtte avfotografere, kopiere eller sitere fra dem uten skriftlig tillatelse fra Andrea Rosen. Fordi jeg i lengre tid hadde vært fascinert av puslespillfotografiene, var jeg nysgjerrig på å få setningene og ordene til å møtes, finne flere brikker og slik få en oversikt over

³³⁵ Rosen: *op.cit.*, s. 50.

den helheten som var klippet i stykker i puslespillfotografiene. For det virket som om brevsamlingen var en førstehåndskilde til både Gonzalez-Torres' kunstnerskap, til Ross og til utfoldelsen av deres kjærlighet i brevform. I løpet av deres åtte år lange forhold bodde de nemlig mesteparten av tiden i forskjellige byer – Gonzalez-Torres i New York, Ross Laycock i Toronto – og brevveksling var derfor en av deres viktigste kommunikasjonsformer. Den arkivale pirringen etter å finne overskridende opplysninger, nye ting som kunne belyse og åpne opp kunstnerskapet, ble etter kort tid avløst av en blanding av skuffelse og lettelse. De hundrevis av brevene handlet nesten ikke om Gonzalez-Torres' kunst. Fra de første brevene i 1983 til de siste udaterte brevene, mest sannsynlig skrevet på dødsleiet til Ross i 1991, var sidene fylt med beskrivelser av savn og kjærlighetserklæringer. Brevene handlet i stor grad om deres telefonsamtaler: de snakket sammen nærmest daglig og skrev brev etterpå hvor de fortolket og kommenterte samtalene. På denne måten blir de faktiske brevene selv bare brikker i et enda større puslespill.

I brevene kan man lese om det å være forelsket, kåt og ville ha sex. Om utroskap, skuffelser og one-night stands. Om frykt for lesbiske, og ville netter på det beryktede homsediskoteket *The Saint* i New York. Om mangelen på penger som reduserte det ønskede inntaket av poppers og annet dop i helgene. Brevene handler i det hele tatt lite om kunst, aids eller døden. Det er hverdagslige beskrivelser av savn og kjærlighet hvor mange kan kjenne seg igjen og tre inn i deres tanker og roller.

Blant brevene fra Ross til Gonzalez-Torres fant jeg også foreleggene for puslespillfotografiene. Nå kunne ordene settes sammen, hullene i setningen fylles ut. Men de fragmentariske puslespillbildene ble ikke mindre fragmentariske selv om man kunne lese hele brevet. De ble bare litt større brikker i et annet og større bilde – et bilde som for alltid vil være ufullstendig og i bevegelse. Hva kan disse brevene egentlig si oss? Er de mer opplysende for forholdet mellom Gonzalez-Torres og Ross Laycock enn mytene som figurerer om dem i resepsjonen av verkene? Både ja og nei. Brevene bryter med det hagiografiske bildet av Gonzalez-Torres og tegner et mangesidig portrett av to *Lover Boys*, med deres idiosynkrasier, krangler og kjærlighetserklæringer. Samtidig gir brevene i likhet med puslespillbrevverkene aldri en egentlig innsikt i deres forhold, men fragmentene som er tilbake viser samtidig det umulige ved å mediere og fange kjærligheten i tekst.

Puslespillverkene til Gonzalez-Torres er nok de mest ”intime” i hans kunstnerskap. Men de gir ingen tydelige eller klare bilder av verken Gonzalez-Torres

eller Ross. Styrken deres ligger nettopp i flørtingen med det intime – leken med våre forventninger om noe autentisk, noe personlig, noe selvbiografisk. I stedet for å fungere som en autoritativ kilde til en biografisk fortolkning av verkene, viser de derimot hvordan biografien, i likhet med kunsten, kan sies å ha puslespillets struktur: De er brikker til et bilde som aldri ligger fast, men som alltid er i forandring; hvor gamle brikker ikke alltid passer sammen med de nye brikkene som hele tiden kommer til. Eller som den franske forfatteren Georges Perec skriver i *Livet bruksanvisning*:

Betraktet alene betyr en brikke i et puslespill ingenting, den er bare et umulig spørsmål, en ugjennomtrengelig utfordring. Men ikke før har man etter minutter med prøving og feiling, eller i et halvsekund av inspirert åpenbaring, maktet å forene den med en av nabobitene, før biten forsvinner, før den opphører å eksistere som isolert bit [...] De to bitene som er blitt forenet som ved et mirakel, er nå blitt ett og er blitt en kilde til nye feiltakelser, til ny nøling, forvirring og forventning.³³⁶

Avslutning

Vi tror at vi ligger i den samme sengen hver natt, spiser frokost ved det samme bordet hver morgen og ser på det samme kunstverket på veggen hver dag. Men som kulturteoretikeren Kaja Silverman påpeker i foredraget ”The Twilight of Posterity” skaper alle ting konstant nye variasjoner av seg selv i en evinnelig forandringsprosess. Alle former dør og gjenfødtes på samme tid, men vi ser dem som stabile enheter.³³⁷ Men hvis alt forandrer seg hele tiden, hvor går så skillet mellom liv og død, skapelse og nedbrytelse? Silvermans tanker utfordrer forestillingen om at kunsten er en stabil og uforanderlig størrelse man kan konservere og bevare for ettertiden: kunsten kjennetegnes av dens *ontologiske ustabilitet*. Silverman viser at det ikke er lett å skille det levende fra det døde i kunsten, og hun åpner dermed opp for et annet perspektiv på dødens formløshet:

Far from being the enemy of form, death is what animates it, what allows things to be something other in the present than they were in the past. And this axiom pertains as much to the psyche as it does to the phenomenal world; all truly vital subjects are constantly emerging anew out of the ashes of their own distinction.³³⁸

Silvermans beskrivelse av at døden kan åpne opp nye former og forestillinger, synes å oppsummere flere av de problemstillingene jeg har berørt i denne oppgaven. Det er

³³⁶ Georges Perec: *Livet Bruksanvisning*, [*La vie mode d'emploi*, 1978], Gyldendal Norsk Forlag 2001, s. 11-12.

³³⁷ Kaja Silverman: ”The Twilight of Posterity”, forelesning holdt på The University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAM/PFA), 12. mars 2007, videooverføring på www.bampfa.berkeley.edu/podcasts/atc/silverman [30.8.2007].

³³⁸ Kaja Silverman: ”The Twilight of Posterity”, upubliseret manuskript, sitert i Miwon Kwon: *op.cit.*, s. 300.

denne bevegelsen vi finner i kjernen av Felix Gonzalez-Torres' "*Untitled*" (*Lover Boys*), et verk som utfordrer forestillingen om kunstens konserverbare etterliv. Dette er et verk som alltid er i tilblivelse. Det er aldri verken levende eller dødt, men alltid begge deler på samme tid.

Dødens formgivende kraft har også vært en sentral tematikk som har løpt igjennom oppgavens fem kapitler: I kapittel 1 så vi hvordan "kunstnerens død" åpnet opp for "betrakterdeltagerens fødsel" – en kompleks og mangefasettert prosess. "Kunstnerens død" ble revurdert og revaluert etter kunstnerens *faktiske* død under aids-epidemien på 1980- og 1990-tallet. Som jeg diskuterte i kapittel 2 synliggjorde aids-epidemien flere blinde punkter i den postmodernistiske dekonstruksjonen av kunstneren, og viste betydningen av å tematisere subjektets ustabile funksjon både i kunsten og i livet. I kapittel 3 hvor jeg vendte meg mot kunstnerautoriteten i Gonzalez-Torres' "*Untitled*" (*Lover Boys*), så vi hvordan forestillingen om den kunstneriske selvutslettelsen i den relasjonelle kunsten var med på å skape en sterk kunstneraura – et bilde av kunstneren som *helgen*. Dette hagiografiske bilde av "Sankt Felix" har blitt reproduisert og konservert blant annet gjennom Andrea Rosens forvaltning av Gonzalez-Torres' arkiv, som vi undersøkte videre i kapittel 4. Her åpnet kunstnerens død opp for en ny posthum kunstneridentitet og –autoritet. Avslutningsvis har vi i kapittel 5 sett hvordan det biografiske materiale ikke nødvendigvis gjeninnsetter en kunstnerautoritet, for de biografiske puslespillbrikkene fryser ikke bilde av verken Gonzalez-Torres eller hans verk – de setter snarere i gang en ny fragmenteringsprosess av et bilde som allerede er fragmentert.

Det er langt fra enkelt å skille kunstnerens død og oppstandelse fra hverandre i den postmodernistiske kunstteori, og det er det heller ikke i et verk som "*Untitled*" (*Lover Boys*). Det er kanskje dette fremfor noe annet som "*Untitled*" (*Lover Boys*) iscenesetter igjen og igjen.

Litteraturliste

- "Debate in Senate over Helms amendment, including statements by Senators Jesse Helms, Howard Metzenbaum, John Chafee, Dan Coates, Edward Kennedy, Timothy Wirth, James Jeffords, Claiborn Pell, Daniel Patrick Moynihan, John Heinz, and text of Helms amendment, July 26, 1989 (excerpts)" i *Culture Wars – Documents From the Recent Controversies in the Arts*, Richard Bolton (red.), s. 73-86, New York: The New Press, 1992.
- "Debate in Senate over NEA, statements by Sen. Alfonse D'Amato and Sen. Jesse Helms, with letter of protest to NEA's Hugh Southern, May 18, 1989" i *Culture Wars – Documents From the Recent Controversies in the Arts*, Richard Bolton (red.), s. 28-31, New York: The New Press, 1992.
- "The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial" [Med Benjamin Buchloh, Hal Foster, Silvia Kolbowski, Rosalind Krauss og Miwon Kwon] i *October* 66, Fall 1993, s. 3-27.
- "The Politics of the Signifier II: A Conversation on the *Informe* and the Abject" [Med Hal Foster, Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Denis Hollier, Helen Molesworth] i *October* 67, Winter 1994, s. 3-21.
- Agamben, Giorgio: *Remnants of Auschwitz – The Witness and the Archive*, [*Quel che resta di Auschwitz, L'archivio e il testimone*, 1998] overs. av Daniel Heller-Roazen, New York: Zone Books, 2002.
- Amor, Mónica: "Félix González-Torres: Towards a Postmodern Sublimity" i *Third Text* 30, Spring 1995, s. 67-78.
- Anderson, Perry: *The Origins of Postmodernity*, New York: Verso, 1998.
- Angvik, Birger: "'Form, which is the birth of passion, is also the death of pain'" i *Kjærlighetssymposiet*, Siri Meyer og Kjell Roger Solheim (red.), s. 185-200, Oslo: Spartacus, 1997.
- Arning, Bill: "Sure, everyone might be an artist ... but only the artist gets to be the guy who says that everyone else is an artist" i *What We Want is Free – Generosity and Exchange in Recent Art*, Ted Purves (red.), s. 11-16, New York: State University of New York Press, 2005.
- Atkins, Robert, Thomas W. Sokolowski (red.): *From Media to Metaphor: Art About AIDS*, New York: Independent Curators Incorporated, 1991.
- Ault, Julie: "Preface" i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006.
- "Three Snapshots from the Eighties – Julie Ault on Group Material" i *Curating Subjects x 21*, Paul O'Neill (red.), London: Open Editions, (kommer i 2007).
- Avgikos, Jan: "This Is My Body" i *Artforum*, vol. 29, no. 6, February 1991, s. 79-83.
- "Group Material Timeline: Activism as a Work of Art" i *But is it Art? – The Spirit of Art as Activism*, Nina Felshin, (red.), s. 85-116, Seattle: Bay Press, 1995.
- Agerstoun, Mary Jo: *Cultural Intervention, Activist Art and Discourses of Oppositionality in the US, 1980-2000*, upublisert Ph.d.-avhandling, Art History and Archaeology Department, University of Maryland, College Park, 2004.
- Bad Object-Choices (red.): *How Do I Look? Queer Film and Video*, Seattle: Bay Press, 1991.
- Baker, George: "Editorial" i *October* 110, Fall 2004, s. 49-50.

- Baltz, Lewis: "(sans titre), Felix Gonzalez-Torres", [1996], i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), s. 211-215, New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006
- Barthes, Roland: *Image / Music / Text*, New York: Hill and Wang, 1978.
 – "Rethoric of the Image", ["Rhétorique de l'image", 1964], s. 32-51.
 – "Change the Object Itself", ["Changer l'objet lui-même", 1971], s. 165-169.
 ——— *Det lyse kammer*, [*La Chambre claire. Note sur la photographie*, 1980], overs. av Knut Stene-Johansen, Oslo: Pax forlag, 2001.
 ——— *Forfatterens død og andre essays*, overs. av Carsten Meiner, København: Gyldendals, 2004.
 – "Forfatterens død", ["La mort de l'auteur", 1967], 174-183.
 – "At skrive, et intransitivt verbum?", ["Écrire, verbe intransitif?", 1966], s. 200-216.
 – "Fra værk til tekst", ["De l'œuvre au texte", 1971], s. 256-270.
- Basualdo, Carlos: "Common Properties" i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), s. 185-196, New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006,
- Benjamin, Walter: *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, overs. av Torodd Karlsten, Oslo: Gyldendal, 1975.
 – "Liten fotografihistorie", ["Kleine Geschichte der Photographie", 1931], s. 65-79.
 – "Kunstverket i reproduksjonsalderen", ["Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", 1936], s. 35-64.
 – "Forfatteren som produsent", [1934], s. 107-121.
- Bishop, Claire: "Antagonism and Relational Aesthetics" i *October* 110, Fall 2004, s. 51-79.
 ——— *Installation Art – A Critical History*, London: Tate Publishing, 2005.
 ——— "Introduction: Viewers as Producers" i *Participation*, Claire Bishop (red.), s. 10-17, London: Whitechapel & Cambridge, Mass: MIT Press, 2006.
 ——— "The Social Turn: Collaboration and its Discontents", *Artforum*, vol. 46, no. 6, February 2006, s. 178-183.
- Bolt, Mikkel: "Institutionskritik, krigsmodstand og autonomi – Politiseringstendenser i 1960'ernes amerikanske billedkunst", upublisert essay, 2006.
- Bordowitz, Gregg: "Picture a Coalition" [1987] i *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1988, s. 183-196.
 ——— *The AIDS Crisis Is Ridiculous and Other Writings, 1986-2003*, James Meyer (red.), Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, 2004.
- Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, [*Esthétique relationnelle*, 1998], overs. av Simon Pleasance, Fronza Wood og Mathieu Copeland: les presses du réel, 2002.
 ——— *Relasjonell estetikk*, [*Esthétique relationnelle*, 1998] overs. av Boel Christensen-Scheel, Oslo: Pax Forlag, 2007.
 ——— *Postproduction – Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World* [*Postproduction: La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, 2001], overs. av Jeanine Herman, New York: Lucas & Sternberg, 2005.
- Burke, Seán: *The Death and Return of the Author – Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, (2nd ed.), Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- Burskik, Martha: *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2003.
- Butt, Gavin: *Between You and Me – Queer Disclosures in the New York Art World, 1948-1963*, Durham & London: Duke University Press, 2005.
- Carrier, David: *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism*, Westport & London: Praeger Publishers, 2002.
- Carroll, Noël: "Art, Intention, and Conversation" i *Intention and Interpretation*, Gary Iseminger (red.), s. 97-131, Philadelphia: Temple University Press, 1992.

- Celant, Germano: *Unexpressionism: Art Beyond the Contemporary*, New York: Rizzoli, 1988.
- Chambers, Ross: *Facing It: AIDS Diaries and the Death of the Author*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998.
- Christensen, Susanne: *Hvem er bange for neoavantgarden? Avantgardestrategier i skandinaviske prosaværker på 90- og 00-tallet*, Bergen: Masteroppgave ved Universitetet i Bergen, 2006.
- Christensen-Scheel, Boel: *Fem former for betrakterdeltakelse. En analyse med utgangspunkt i utstillingen "Passasjer. Betrakteren som deltaker" Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst 19. januar - 21.april 2002*. Oslo: Hovedfagsoppgave ved Universitetet i Oslo, 2003.
- "Kunsten som gave, gavesystemer i kunsten – om kunstens ulike roller som del og alternativ til samfunnet" i *Bkf – Billedkunstnernes Forbund*, Nr. 4, november 2004, s. 22-25.
- Cooper, Emmanuel: *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, London & New York: Routledge, 1994.
- Corrin, Lisa G.: "Self-Questioning Monuments" i *Felix Gonzalez-Torres*, Lisa G. Corrin (red.), s. 7-15, London: Serpentine Gallery 2000.
- Crimp: Douglas: "Pictures" i *October* 8, Spring 1979, s. 75-88.
- "AIDS: Cultural Analysis / Cultural Activism" [1987] i *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, Douglas Crimp (red.), s. 3-16, Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1988.
- "Interview – Douglas Crimp in Conversation with Mary Kelly" i *Mary Kelly*, Margaret Iversen, Douglas Crimp og Homi K. Bhabha, (red.), s. 6-30, London: Phaidon Press, 1997.
- *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, [1993], 2000.
- "Photographs at the End of Modernism", s. 2-31.
- "On the Museum's Ruins", [1980], s. 44-65.
- "The Museum's Old, the Library's New Subject", [1981], 66-83.
- "The Photographic Activity of Postmodernism", [1980], s. 108-126.
- "Appropriating Appropriation", [1982], s. 126-137.
- *Melancholia and Moralism – Essays on AIDS and Queer Politics*, Cambridge, Mass. & London: The MIT Press 2002.
- "How to Have Promiscuity in an Epidemic?", [1987], s. 43-82.
- "The Boys in My Bedroom", [1990], s. 151-163.
- "Right On, Girlfriend!", [1992], s. 169-194.
- Crimp, Douglas, Adam Rolston: *AIDS Demo Graphics*, Seattle: Bay Press, 1990.
- Cruz, Amanda: "The Means of Pleasure", [1994] i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), s. 52-59, New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006.
- Cushwa, Anne Jennifer: *Untitled (A Dissertation for Felix Gonzalez-Torres)*, Upublisert Ph.d.-avhandling ved University of Iowa, 2005.
- Cvetkovich, Ann: *An Archive of Feelings – Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham & London: Duke University Press, 2003.
- Danbolt, Mathias: "Front-room/Back-room – An Interview with Douglas Crimp" i *Trikster – Nordic Queer Journal* [www.trikster.net], utkommer 2007/2008.
- "The Eccentric Archive – An Interview with Judith Halberstam" i *Trikster – Nordic Queer Journal* [www.trikster.net], utkommer 2007/2008.
- Dangerous Bedfellows: "Introduction" i *Policing Public Sex – Queer Politics and the Future of AIDS Activism*, Dangerous Bedfellows (red.), s. 13-20, Boston: South End Press, 1996.
- Dannemeyer, William: *Shadow in the Land: Homosexuality in America*, San Fransisco: St. Ignatius Press, 1989.

- Danto, Arthur: "The End of Art", [1984] i *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, s. 81-115, New York: Colombia University Press, 2005.
 ——— *After the End of Art*, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Dean, Tim: "The Psychoanalysis of AIDS" i *October* 63, Winter 1993, s. 83-116.
- Decter, Joshua: "Dekodning av museet" i *Åndsindustri*, nr. 5, 1992, s. 32-41.
- Deitcher, David: "Review: 1989 Biennial" i *Artforum*, vol. 28, no. 1, September 1989, s. 143-144.
 ——— "Ideas and Emotions" i *Artforum*, vol. 27, no. 9, May 1989, s. 122-127.
 ——— "How Do You Memorialize a Movement that Isn't Dead?", [1989] i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), s. 201-203, New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006.
 ——— "Death and the Marketplace" i *Frieze* 29, July/August, 1996, s. 40-45.
 ——— "Contradictions and Containment" i *Felix Gonzalez-Torres: Text*, Dietmar Elger (red.), s. 44-59, Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997.
 ——— "What Does Silence Equal Now?" i *Art Matters – How The Cultural Wars Changed America*, Brian Wallis, Marianne Weems, Philip Yenawine (red.), New York & London: New York University Press, 1999.
- de Man, Paul: "Selvbiografi som de-facement" i *Dekonstruktion*, S. Iversen, H. S. Nielsen (red.), s. 97-115, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2004.
- Derrida, Jacques: *The Postcard – From Socrates to Freud and Beyond*, [*La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*, 1980] overs. av Alan Bass, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1987.
 ——— *Archive Fever – A Freudian Impression*, [*Mal d'Archive: une impression freudienne*, 1995] overs. av Eric Prenowitz, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996.
- Doyle, Jennifer, Jonathan Flatley og José Esteban Muñoz (red.): *Pop Out – Queer Warhol*, Durham & London: Duke University Press, 1996.
- Dubin, Steven C.: *Arresting Images – Impolitic Art and Uncivil Actions*, New York & London: Routledge, 1992.
- Dungan, Elizabeth Anne: *Discourses of Dis-Ease: Medical Imaging and Contemporary Art*, upublisert Ph.d.-avhandling, University of California, Berkeley, 2003.
- Dyer, Richard: "Believing in Fairies: The Author and The Homosexual" i *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Diana Fuss (red.), s. 185-201, New York & London: Routledge, 1991.
- Eco, Umberto: *The Open Work*, [*Opera aperta*, 1962], overs. av Anna Cancogni, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.
- Edelman, Lee: "The Mirror and the Tank: 'AIDS,' Subjectivity, and the Rhetoric of Activism" i *Writing AIDS: Gay Literature, Language, and Analysis*, Timothy F. Murphy og Suzanne Poirier (red.), s. 9-38, New York: Columbia University Press, 1993.
 ——— *Homographesis*, New York & London: Routledge, 1994.
- Eisenbach, David: *Gay Power – An American Revolution*, New York: Carroll & Graf, 2006.
- Elger, Dietmar: "Minimalism and Metaphor" i *Felix Gonzalez-Torres: Text*, Elger (red.), s. 73-81.
 ——— (red.) *Felix Gonzalez-Torres: Text*, Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997.
 ——— (red.) *Felix Gonzalez-Torres: Catalogue Raisonné*, Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997.
- Elkins, James: *What Happened to Art Criticism?*, Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
 ——— *Master Narratives and Their Discontents*, New York & London: Routledge, 2005.
 ——— *Art History Versus Aesthetics* (red.), New York & London: Routledge, 2006.

- Engdahl, Horace: *Beröringens ABC*, Stockholm: Albert Bonniers Forlag, 2004.
- Farré, Isabel Brito: "Felix Gonzalez-Torres and My Work", upublisert foredrag holdt på Peggy Guggenheim Collection, Venezia, 28. november 2004.
- Ferguson, Russell: "Authority Figure" i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), s. 81-103, New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006.
- Foster, Hal: "Re: Post" i *Art After Modernism – Rethinking Representation*, Brian Wallis (red.), s. 189-202, New York: Godine, [1984], 1999.
- *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, [1985], New York: The New Press, 1999.
- "Introduction" i *The Anti-Aesthetic – Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (red.), s. ix-xvii, New York: The New Press, 1988.
- *The Return of the Real – The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, 1996.
- *Design and Crime (And Other Diatribes)*, London & New York: Verso, 2003.
- "Arty Party", *London Review of Books*, London: 4. desember, 2004, s. 21-22. Utgitt under tittelen "Chat Rooms" i *Participation*, Claire Bishop (red.): London: Whitechapel & Cambridge, Mass: MIT Press, 2006, s. 190-195.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh: *Art Since 1900*, London: Thames & Hudson, 2004.
- Foucault, Michel: "Hvad er en forfatter?", ["Qu'est-ce qu'un auteur?"], 1969], overs. av Morten Lykkegaard, i *Passepartout* nr. 22, 2003, s. 9-29.
- *Vidensarkæologien*, [*L'archéologie du savoir*, 1969], overs. av Mogens Chrom Jacobsen, Århus: Forlaget Philosophia, 2005.
- *Seksualitetens historie I – Vilje til viten*, [*La Volonté de savoir. L'Histoire de la sexualité*, 1976], overs. av Espen Schaanning, Oslo: Exil & Pax Forlag, 1999.
- Fried, Michael: "Kunst og objektalitet", ["Art and Objecthood", 1967] overs. av Stian Grøgaard, i *Agora*, nr. 2/3, 2001, s. 42-67.
- Föll, Heike-Karin: "Form, Reference and Context: Felix Gonzalez-Torres' 'candies'" i *Felix Gonzalez-Torres*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (red.), s. 125-140, Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2006.
- Fuchs, Rainer: "The Authorized Viewer" i *Felix Gonzalez-Torres: Text*, Dietmar Elger (red.), s. 89-93, Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997.
- Fuentes, Elvis: "In Puerto Rico: An Image to Construct" i *Art Nexus*, vol. 4, no. 59, 2005, s. 90-94.
- *Felix Gonzalez-Torres: Early Impressions*, New York: El Museo del Barrio, 2006.
- "In Puerto Rico: An Image to Construct", s. 6-11.
- "Chronology of Felix-Gonzalez Torres in Puerto Rico, 1976-1988", s. 17-21.
- Fuss, Diana: "Inside/Out" i *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Diana Fuss (red.), s. 1-10, New York & London: Routledge, 1991.
- Gade, Rune: *Staser*, Aarhus: Passepartout's Særskriftserie, 2001.
- *Kønnet i Kroppen i Kunsten*, København: Informations Forlag 2005.
- "Making real – Strategies of performing performativity in Tanja Ostojic's *Looking for a Husband with a EU Passport*" i *Performative Realism*, Rune Gade og Anne Jerslev (red.), s. 181-207, København: Museum Tusulanum Press, 2005.
- Gade, Solveig: "Playing the media keyboard – The political potential of performativity in Christoph Schlingensiefel's electioneering circus" i *Performative Realism*, Rune Gade og Anne Jerslev (red.), s. 19-49, København: Museum Tusulanum Press, 2005.
- Gonzalez-Torres, Felix: *I always wonder if men in uniform slept better after performing their duties*, New York: INTAR Latin American Gallery, 1988.

- "Statement on Sheridan Square Billboard", [1989], i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), s. 198, New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006.
- "Practices: The Problem of Divisions of Cultural Labor", [1992], i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), s. 128-133, New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006.
- Greenberg, Clement: *Den modernistiske kunsten*, overs. av Agnete Øye, Oslo: Pax Forlag, 2004.
—"Modernistisk maleri" ["Modernist Painting", 1960], s. 141-158.
- Griffin, Gabriele: *Representation of HIV and AIDS: Visibility blue/s*, Manchester & New York: Manchester University Press, 2000.
- Group Material: "Artist's pages" i *1991 Biennial Exhibition*, Richard Armstrong, John G. Hanhardt, Richard Marshall, Lisa Phillips (red.), New York: Whitney Museum of American Art, 1991, s. 90-91.
- "Statement", [1985] i *Theories and Documents of Contemporary Art – A Sourcebook of Artist's Writings*, Kristine Stiles og Peter Selz (red.), s. 895, Berkley & Los Angeles & London: University of California Press, 1996.
- Hall, Stuart: "Cultural Studies and Its Theoretical Legacies" i *Cultural Studies*, Lawrence Grossberg, Cary Nelson og Paula A. Treichler, (red.), New York: Routledge, 1992, s. 277-294.
- Halperin, David M.: *Saint Foucault – Towards a Gay Hagiography*, New York & Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Hansen, Malene Vest: "La Visite Guidée. En guidet tur. Noter om representasjon af Selv og subjektivitet hos Sophie Calle" i *Periskop*, Nr. 7, 1999, s. 93-114.
- Hawkins, Richard og Dennis Cooper: "Against Nature: A Group Show By Homosexual Men" i *In a Different Light – Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice*, Nyland Blake, Lawrence Ringer og Amy Scholder (red.), s. 56-58, San Fransisco: City Light Books, 1995.
- Ho, Christopher: "Within and Beyond: Felix Gonzalez-Torres's 'crowd'" i *PAJ – Performance Art Journal*, Nr. 67, 2001, s. 1-17.
- hooks, bell: "subversive beauty: new modes of contestation", [1994], i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), s. 177-180, New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006.
- Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmodernism*, London & New York: Routledge, 2003.
- Haarder, Jon Helt: "Performativ biografisme – Litteraturvidenskapen og det intime liv" i *Kritik* 167, 2004, s. 28-35.
- Jacob, Mary Jane: "Reciprocal Generosity" i *What We Want is Free – Generosity and Exchange in Recent Art*, Ted Purves (red.), s. 3-10, New York: State University of New York Press, 2005.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.
- Jarman, Derek: *At Your Own Risk – A Saint's Testament*, Woodstock, New York: The Overlook Press, 1993.
- Jones, Amelia: "Tracing the Subject with Cindy Sherman" i *Cindy Sherman – A Retrospective*, London: Thames & Hudson, [1997], 2001, s. 33-53.
- Judd, Donald: "Spesifikke objekter", ["Specific Objects", 1965] i *Kunstnere om kunst: fra Henri Matisse til Barbara Kruger*, Stian Grøgaard (red.), s. 141-151, Oslo: Oktober, 1993.
- Jul-Larsen, Kristoffer: "10-årsjubileum for Sokal-debatten (To år siden Kristeva)" i *Prosopopeia*, Nr. 3, 2006, s. 104-109.

- Kammen, Michael: *Visual Shock – A History of Art Controversies in American Culture*, New York: Alfred A. Knopf, 2006.
- Katz, Jonathan D.: "The Senators Were Revolted": Homophobia and the Culture Wars" i *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Amelia Jones (red.), s. 231-248, Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- Kelly, Michael: "The Political Autonomy of Contemporary Art: The Case of the 1993 Whitney Biennial" i *Politics and Aesthetics in the Arts*, Salim Kemal og Ivan Gaskell (red.), s. 221-263, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- "Danto and Krauss on Cindy Sherman" i *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Michael Ann Holly, Keith Moxley (red.), s. 122-146, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002.
- Kester, Grant H.: *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 2004.
- Kotz, Liz: "Aesthetics of 'Intimacy'" i *The Passionate Camera: Photography and Bodies of Desire*, Deborah Bright (red.), s. 204-215, London & New York: Routledge, 1998.
- Krauss, Rosalind: "Art World Follies, 1981: A Special Issue" i *October* 16, Spring 1981, s. 3-4.
- *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1985.
- "In the Name of Picasso", [1981], s. 23-41.
- "The Originality of the Avant-Garde", [1981], s. 151-170.
- "Notes on the Index: Part 1", [1977], s. 196-209.
- "Notes on the Index: Part 2", [1977], s. 210-219.
- *Bachelors*, Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, 1999.
- 'A Voyage in the North Sea' – *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London: Thames & Hudson, 2000.
- Krauss, Rosalind og Annette Michelson: "Introduction" i *October – The First Decade, 1976-1986*, Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp og Joan Copjec (red.), Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1987.
- Kroksnes, Andrea: "Etterord" i Nicolas Bourriaud: *Relasjonell estetikk*, Oslo: Pax Forlag, 2007, s. 169-190.
- Kwon, Miwon: *One Place After Another – Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass: MIT Press 2004.
- "The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal, a Change to Share, a Fragile Truce" i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), s. 281-314, New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006.
- Laclau, Ernesto, Chantal Mouffe: *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London: Verso, 1985.
- Lippard, Lucy R.: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York: Praeger, 1973.
- Lothe, Jacob, Christian Refsum og Unni Solberg (red.): *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999.
- Marmer, Nancy: "Craig Owens, 1950-1990" i *Art in America*, vol. 78, no. 9, September 1990, s. 184-186.
- Martin, Reinhold: "Architecture's Image Problem: Have We Ever Been Postmodern?" i *Grey Room* 22, Winter 2006, s. 6-29.

- Merewether, Charles: "The Spirit of the Gift" i *Felix Gonzalez-Torres*, Russell Ferguson (red.), s. 61-75, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1994.
- "The Past to Come: Felix Gonzalez-Torres" [1994] i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), s. 221-227, New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006.
- "Introduction: Art and the Archive" i Charles Merewether (red.): *The Archive*, s. 10-17, London: Whitechapel & Cambridge, Mass: MIT Press, 2006.
- Meyer, James: "AIDS and Postmodernism" i *Arts Magazine*, vol. 66, no. 8, April 1992, s. 62-68.
- "Survey" i *Minimalism*, James Meyer (red.), London: Phaidon Press, 2000, s. 12-45.
- Meyer, Richard: "This Is to Enrage You: Gran Fury and the Graphics of AIDS Activism" i *But is it Art? – The Spirit of Art as Activism*, Nina Felshin, (red.), Seattle: Bay Press, 1995, s. 51-84.
- *Outlaw Representation – Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, Boston: Beacon Press, 2002.
- "The Jesse Helms Theory of Art", *October* 104, Spring 2003, s. 131-148.
- Miller, D. A.: "Sontag's Urbanity" i *October* 49, Summer 1989, s. 91-101.
- *Bringing Out Roland Barthes*, Berkley, Los Angeles & London: University of California Press, 1992.
- Moore, Patrick: *Beyond Shame – Reclaiming the Abandoned History of Radical Gay Sexuality*, Boston: Beacon Press, 2004.
- Mosquera, Gerardo: "Remember My Name", [1996] i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), s. 204-207, New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006.
- Muñoz, José Esteban: *Disidentifications – Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis & London: Minnesota University Press, 1999.
- Nickas, Robert: "Felix Gonzalez-Torres: All the Time in the World", [1991] i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), s. 39-51, New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006.
- Obrist, Hans Ulrich: *Interviews Volume I*, Milano: Edizioni Charta, 2003.
- Ottmann, Klaus: "Spiritual Materiality: Contemporary Sculpture and the Responsibility of Forms" i *Sculpture*, vol. 21, no. 3, April 2002, s. 37-41.
- Owens, Craig: *Beyond Recognition – Representation, Power, and Culture*, Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstrock (red.), Berkley, Los Angeles & London: University of California Press, 1994.
- "Earthwords", [1979], s. 40-51.
- "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", [1980], s. 52-69.
- "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism (Part 2)", [1980], s. 70-87.
- "Representation, Appropriation, and Power", [1982], s. 88-113.
- "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", [1983], s. 166-190.
- "Outlaws: Gay Men in Feminism", [1987], s. 218-235.
- "'The Indignity of Speaking for Others': An Imaginary Interview", [1983], s. 259-262.
- "Analysis Logical and Ideological", [1985], s. 268-283.
- "From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author'?", s. 122-139.
- Patten, Mary: "The Thrill is Gone – An ACT UP Post-Mortem (Confessions of a Former AIDS Activist)" i *The Passionate Camera: Photography and Bodies of Desire*, Deborah Bright (red.), s. 385-406, London & New York: Routledge, 1998.
- Pedersen, Jacob Lund: *Den subjektive rest – Udsigelse og (de)subjektivering i kunst og teori*, upublisert Ph.d.-avhandling, Institut for Æstetiske fag, Afdeling for Æstetik og Kultur, Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse, Aarhus Universitet, 2005.

- Perec, Georges: *Livet Bruksanvisning*, [*La vie mode d'emploi*, 1978], Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 2001.
- Petersen, Anne Ring: "Between image and stage – The theatricality and performativity of installation art" i *Performative Realism*, Rune Gade og Anne Jerslev (red.), s. 209-234, København: Museum Tusulanum Press, 2005.
- Petersson, Dag og Erik Steinskog (red.): *Actualities of Aura – Twelve Studies of Walter Benjamin*, Svanesund: NSU Press, 2005.
- Phillips, Lisa: "Culture Under Siege" i *1991 Biennial Exhibition*, Richard Armstrong, John G. Hanhardt, Richard Marshall, Lisa Phillips (red.), New York: Whitney Museum of American Art, 1991, s. 15-21.
- *The American Century: Art & Culture 1950-2000*, New York: W.W. Norton & Company, 1999.
- Pollock, Griselda: "Beholding Art History: Vision, Place, Power" i *Vision and Textuality*, Stephen Melville (red.), Durham & London: Duke University Press, 1995.
- Rasmussen, Kathrine Bolt: *Kroppens politiske former - kunst, politik og 'aids-poetik' hos Felix Gonzalez-Torres*, masteroppgave, Institut for Æstetiske fag, Afdeling for Æstetik og Kultur, Aarhus Universitet, 2005.
- Reed, Christopher: "Postmodernism and the Art of Identity" i *Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism*, Nikos Strangos (red.), s. 271-293, London: Thames & Hudson, 1997.
- Reichensprenger, Petra: "'A view to remember' – Movement Processes of Spatialisations and Temporalisation" i *Felix Gonzalez-Torres*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (red.), s. 47-61, Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2006.
- Rogndokken, Trine Flattun: "Beskyldningen mot 'poststrukturalismen' lyder: 'Alt er relativt'" i *Prosopopeia*, Nr. 3, 2006, s. 48-51.
- Rollins, Tim: "Felix Gonzalez-Torres: Interview" i *Felix Gonzalez-Torres*, Bill Bartman (red.), s. 5-31, New York: A.R.T. Press, 1993.
- Rosen, Andrea: "'Untitled' (The Neverending Portrait)" i *Felix Gonzalez-Torres: Text*, Dietmar Elger (red.), s. 44-59, Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997.
- Ross, David A: "Preface: Know Thy Self (Know Your Place)" i *1993 Biennial Exhibition*, Elisabeth Sussman (red.), s. 8-11, New York: Whitney Museum of American Art, 1993.
- Røssaak, Eivind: *Selviaktakelse – en tendens i kunst og litteratur*, Oslo: Norsk Kulturråd og Fagbokforlaget, 2005.
- Schjeldahl, Peter: "Tender Sentience" i *The Village Voice*, March 21, 1995, s. 76.
- Segdwick, Eve Kosofsky: *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press, 1985.
- *Epistemology of the Closet*, Berkley & Los Angeles: University of California Press, 1990.
- Peter Sloterdijk: *Kritik af den kyniske fornuft*, [*Kritik den kynischen Vernunft*, 1983], overs. av Hans Chr. Fink, København: Det Lille Forlag, 2005.
- Sontag, Susan: *Against Interpretation*, London: Vintage, 2000.
- "Against Interpretation", [1964], s. 3-14.
- "Sartre's *Saint Genet*", [1963], s. 93-99.
- *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, New York: Picador, 2001.

- Spector, Nancy: "Negativity, Purity, and the Clearness of Ambiguity: Ad Reinhardt, Joseph Kosuth, and Felix Gonzalez-Torres" i *Art & Design*, Vol. 9, No 1/2, January-February, 1994, s. 6-11.
 ——— *Felix Gonzalez-Torres*, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, [1995], 2007.
 ——— "What Time is it in Heaven?" i *Propositions*, Jean-Marc Prévost (red.), Haute-Vienne: Musée Départemental de Rochechouart, 1996, s. 83-87.
 ——— "Felix Gonzalez-Torres: A Possible Narrative" i *Felix Gonzalez-Torres: America*, Nancy Spector (red.), New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2007, s. 33-45.
- Steihaug, Jan-Ove: *Abject/Informe/Trauma. Discourses on the Body in American Art of the Nineties*, Oslo: FOR ART, 1998.
- Stemmrich, Gregor; "Nothing but Piece-Work" i *Felix Gonzalez-Torres*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (red.), s. 85-102, Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2006.
- Stene-Johansen, Knut: "Etterord" i Roland Barthes: *Det lyse kammer*, s. 157-177, Oslo: Pax Forlag, 2001.
- Storr, Robert: "Felix Gonzalez-Torres; être un espion", [1995], s. 229-239 i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006.
 ——— "Setting Traps for Mind and Heart" i *Art in America*, vol. 84, no. 1, February 1996, s. 70-77, 125.
 ——— "When This You See Remember Me" i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), s. 5-37, New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006.
- Sussman, Elisabeth: "Coming Together in Parts: Positive Power in the Art of the Nineties" i *1993 Biennial Exhibition*, Elisabeth Sussman (red.), s. 12-25, New York: Whitney Museum of American Art, 1993.
- Tallman, Susan: "The Ethos of the Edition: The Stacks of Felix Gonzalez-Torres", [1991], i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), s. 123-127, New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006.
- Treichler, Paula: "AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification" [1987] i *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, Douglas Crimp (red.), s. 31-70, Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1988.
- Umland, Anne: "Projects 34: Felix Gonzalez-Torres" [1992] i *Felix Gonzalez-Torres*, Julie Ault (red.), s. 241-245, New York & Göttingen: Steidl Publishers, 2006.
- Ustvedt, Øystein: "Kjære Passasjer" i *Passasjer. Betrakteren som deltager*, Marit Woltmann (red.), s. 7-55, Oslo: Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, 2002.
- Vance, Carol S.: "The War on Culture" [1989] i *Art Matters – How The Cultural Wars Changed America*, Brian Wallis, Marianne Weems, Philip Yenawine (red.), s. 220-231, New York & London: New York University Press, 1999.
 ——— "Misunderstanding Obscenity" i *Art in America*, vol. 78, no. 5, May 1990, s. 49-55.
- Vickery, Jonathan: "Installation Art" i *Art History – Journal of the Association of Art Historians*, 29:5, November 2006, s. 957-963.
- Villarejo, Amy: "Activist Technologies: Think Again!" i *Social Text* 80, vol. 22, no. 3, Fall 2004, s. 132-150.
- Wallis, Brian (red.): *Democracy: A Project by Group Material*, Seattle: Bay Press, 1990.
 ——— (red.) *Art After Modernism – Rethinking Representation*, New York: Godine, [1984], 1999.
- Wagner, Frank: "Preface" i *Felix Gonzalez-Torres*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (red.), s. 19-26, Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2006.
 ——— "The Eight Square – Observations on an Exhibition Experiment" i *Das achte Feld – Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960 / The Eight Square – Gender, Life,*

and Desire in the Arts since 1960, Frank Wagner, Kasper König, Julia Friedrich og Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig (red.), s. 19-39, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2006.

Warner, Michael: *Publics and Counterpublics*, New York: Zone Books, 2005.

Watney, Simon: "Taking Liberties – An Introduction" i *Taking Liberties: AIDS and Cultural Politics*, Erica Carter og Simon Watney, (red.), s. 11-57, London: Serpent's Tail, 1989.

——— "Craig Owens: 'The Indignity of Speaking for Others'" i *Beyond Recognition – Representation, Power, and Culture*, S. Bryson, B. Kruger, L. Tillman, J. Weinstrock (red.), s. ix-xvii, Berkley/Los Angeles/London: University California Press, 1992.

——— *Policing Desire – Pornography, AIDS and the Media* (2nd ed.), Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1993.

——— "In Purgatory: The Work of Felix Gonzalez-Torres" i *Parkett* 39, 1994, s. 38-44.

——— *Imagine Hope – AIDS and Gay Identity*, London & New York: Routledge, 2000.

Weinberg, Jonathan: "The Quilt: Activism and Remembrance" i *Art in America*, vol. 80, no. 12, December 1992, s. 37-39.

Weintraub, Linda: *Art on the Edge and Over: Searching for Art's Meaning in Contemporary Society, 1970s-1990s*, Connecticut: Arts Insights Inc., 1996.

Weiß, Susanne: "Final Meaning? – A plea for the mediation of Felix Gonzalez-Torres' work" i *Felix Gonzalez-Torres*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (red.), s. 201-206, Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2006.

Wetzel, Michael: "Cutting / Edge – On Photographic Intervention in the Work of Felix Gonzalez-Torres" i *Felix Gonzalez-Torres*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (red.), s. 151-160, Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2006.

White, Edmund: "Esthetics and Loss" i *Artforum*, vol. 25, no. 5, January 1987, s. 68-71.

Wildmon, Donald: "Rev. Donald Wildmon, letter concerning Serrano's *Piss Christ*, April 5, 1989" i *Culture Wars – Documents From the Recent Controversies in the Arts*, Richard Bolton (red.), s. 27, New York: The New Press, 1992.

Wäspe, Roland: "Private and Public" i *Felix Gonzalez-Torres: Text*, Dietmar Elger (red.), s. 18-21, Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997.

Internettkilder

——— CV for Felix Gonzalez-Torres: www.andrearosengallery.com/files/adf4080b.pdf [14.9.2007].

Crimp, Douglas: "Getting the Warhol We Deserve: Cultural Studies and Queer Culture" i *Invisible Culture – An Electronic Journal for Visual Studies*, Nr. 1, Winter 1998: www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/crimp/crimp.html [14.9.2007].

O'Doherty, Brian (red.): *Aspen* nr. 5+6, 1967: www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html [27.8.2007].

Press, Bill: "The Sad Legacy of Jerry Falwell" i *The Milford Daily News*, 18. mai 2007: www.milforddailynews.com/opinion/x1987843539, [17.7.2007].

Silverman, Kaja: "The Twilight of Posterity", forelesning holdt på The University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAM/PFA), 12. mars 2007, videooverført på: www.bampfa.berkeley.edu/podcasts/atc/silverman [30.8.2007].

Intervjuer

Julie Ault, København, Danmark, 22. januar 2007.

Douglas Crimp, New York, USA, 14. mars 2007.

Michelle Reyes, New York, USA, 15. mars 2007.

Korrespondanse

Alejandro Cesarco, epost, 26. april og 31. juli 2007.

Stephan Urbaschek, e-post, 19. juli 2007.

David Deitcher, e-post, 25. august 2007.

Illustrasjonsliste

Fig. 1, 2: Felix Gonzalez-Torres: "*Untitled*" (*Lover Boys*), 1991. Veggmalings, drops individuelt innpakket i sølvfarget cellofanpapir, uendelig påfylling, idealvekt 161 kg. Dimensjoner varierer ved installering. Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York og The Estate of Felix Gonzalez-Torres. Foto: Mathias Danbolt, fra "Felix Gonzalez-Torres", Hamburger Bahnhof, Berlin, 2006.

Fig. 3: Felix Gonzalez-Torres: "*Untitled*", 1991. Offset trykk på papir, uendelig med kopier. Idealmål: 17,8 (høy) x 115 x 97,8 cm. Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York og The Estate of Felix Gonzalez-Torres. Foto: Christian Yde Frostholt, fra "Felix Gonzalez-Torres", Hamburger Bahnhof, Berlin, 2006.

Fig. 4: Felix Gonzalez-Torres: "*Untitled*" (*For Stockholm*), 1991. 15 watts lyspærer, hvit skjøteledning, sokler i porselen, tolv deler á 18,9 meter. Dimensjoner varierer ved installering. Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York og The Estate of Felix Gonzalez-Torres. Foto: Mathias Danbolt, fra "Felix Gonzalez-Torres", Hamburger Bahnhof, Berlin, 2006.

Fig. 5: Felix Gonzalez-Torres: "*Untitled*" (*Lover Boys*), 1991. Foto: Christian Yde Frostholt, fra "Felix Gonzalez-Torres", Hamburger Bahnhof, Berlin, 2006.

Fig. 6: Robert Rauschenberg: *Monogram*, 1955-59. Angora gjet, bildekk, maling, collage, metall og lerret, 129 x 186 x 186 cm. Courtesy Robert Rauschenberg / Untitled Press inc. / BUS.

Fig. 7: Lynda Benglis: Reklameoppslag i *Artforum*, vol. 13, no. 3, November 1974, s. 5-6. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York.

Fig. 8: Forsiden av *October* 1, 1976.

Fig. 9: Marcel Duchamp: *Tu m'*, 1918. Olje på lerret, tre sikkerhetsnåler og en bolt. 69,8 x 303 cm. Courtesy Succession Marcel Duchamp, Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.

Fig. 10: Sherrie Levine: *Untitled (After Walker Evans No. 3, 1936)*, 1979. Gelatin sølv-print, 25,5 x 20,5 cm. Courtesy Metropolitan Museum of American Art.

Fig. 11: Cindy Sherman: *Untitled Film Still #21*, 1978. Svart-hvitt fotografi, 20,3 x 25,4 cm. Courtesy Metro Pictures, New York.

Fig. 12: Felix Gonzalez-Torres: "*Untitled*" (*Death by Gun*), 1991. Offset trykk på papir, uendelig med kopier. Idealmål: 22,9 (høy) x 83,8 x 114,3 cm. Bakerst i bildet: "*Untitled*" (*Lover Boys*), 1991. Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York. Foto: Peter Muscato, fra Whitney-biennalen i 1991, New York.

Fig. 13: Group Material: *AIDS Timeline*, 1991. Blandete medier, dimensjoner varierer ved installasjon. Installasjonsfoto fra Whitney-biennalen, 1991.

Fig. 14: Andres Serrano: *Piss Christ*, 1987. Cibachrome, innrammet: 152,4 x 101,6 cm. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York.

Fig. 15: Robert Mapplethorpe: *Jesse McBride*, 1976. Gelatin sølv-print, 50,8 x 40,6 cm. Courtesy The Robert Mapplethorpe Foundation, Inc.

Fig. 16: Robert Mapplethorpe: *Rosie*, 1976. Gelatin sølv-print, 50,8 x 40,6 cm. Courtesy The Robert Mapplethorpe Foundation, Inc.

Fig. 17: Robert Mapplethorpe: *Mark Stevens (Mr. 10 ½)*, 1976. Gelatin sølv-print, 50,8 x 40,6 cm. Courtesy The Robert Mapplethorpe Foundation, Inc.

Fig. 18: Robert Mapplethorpe: *Man in Polyester Suit*, 1980. Gelatin sølv-print, 32,5 x 34 cm. Courtesy The Robert Mapplethorpe Foundation, Inc.

Fig. 19: Forsiden av *Artforum*, September 1989.

Fig. 20: Robert Mapplethorpe: *Self Portrait*, 1980. Gelatin sølv-print, 50,8 x 40,6 cm. Courtesy The Robert Mapplethorpe Foundation, Inc.

Fig. 21: Robert Mapplethorpe: *Self-Portrait*, 1978. Courtesy The Robert Mapplethorpe Foundation, Inc.

Fig. 22: Installasjonsbilde av "X", "Y" og "Z"-portifolio fra "Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment", Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1989.

Fig. 23: SILENCE=DEATH Project: *SILENCE=DEATH*, 1986. Plakat, offset litografi, 73,6 x 61 cm.

Fig. 24: Gran Fury: *Read My Lips*, 1988. Plakat, offset litografi, 42,5 x 27,3 cm.

Fig. 25: SILENCE=DEATH Project: *AIDsgate*, 1987. Plakat, offset litografi 86 x 55,8 cm.

Fig. 26: Gran Fury: *The New York Crimes*, 1989. Fire siders avisopis, offset-trykk, 57,7 x 38,1 cm. Pakket rundt *The New York Times* i tusenvis av salgsbokser natten til 28. mars 1989 i New York.

Fig. 27, 28: Lorna Simpson: *Hypothetical?*, 1992. Fotosensitivt lerret, avisutklipp bak inngravert pleksiglass, munnstykker til instrumenter og lyd. Dimensjoner varierer ved installering. Courtesy Josh Baer, New York.

Fig. 29: Felix Gonzalez-Torres: "*Untitled*" (*Lover Boys*), 1991. Foto: Peter Muscato, fra Whitney-biennalen i 1991, New York.

Fig. 30: Felix Gonzalez-Torres: "*Untitled*" (*Lover Boys*), 1991. Foto: Mathias Danbolt, fra "Felix Gonzalez-Torres", Hamburger Bahnhof, Berlin, 2006.

Fig. 31, 32: Felix Gonzalez-Torres: "*Untitled*" (*L.A.*), 1991. Grønne drops individuelt innpakket i cellofanpapir, uendelig påfylling, idealvekt 22,7 kg. Dimensjoner varierer ved installering. Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York. Foto: Christian Yde Frostholt, fra "Felix Gonzalez-Torres", Hamburger Bahnhof, Berlin, 2006.

Fig. 33, 34: Felix Gonzalez-Torres: *Snappy* og *Goodbye*. Uautoriserte snapshots fra den planlagte bokutgivelsen til A.R.T. Press.

Fig. 35, 36: Felix Gonzalez-Torres: "*Untitled*", 1992-1995. To sirkulære vannspeil, dimensjoner varierer ved installering, hver del 3,7 eller 7,3 m, tilsammen 7,3 x 3,7 eller 14,6 x 7,3 m, høyde varierer ved installering: ideelhøyde 35,6 – 40,6 cm. Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York og The Estate of Felix Gonzalez-Torres. Foto: Mathias Danbolt, fra "Felix Gonzalez-Torres: America", Venezia, 2007.

Fig. 37: Felix Gonzalez-Torres: "*Untitled*" (*Perfect Lovers*), 1991. Veggklokker, veggmaling. Diameter på hver av klokkene: 35,6 cm. Overordnet installasjonsstørrelse varierer ved installering. Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York og The Estate of Felix Gonzalez-Torres. Foto: Peter Muscato.

Fig. 38: Felix Gonzalez-Torres: "*Untitled*" (*Double Portrait*), 1991. Offset trykk på papir, uendelig med kopier. Idealmål: 26 (høy) x 100,1 x 69,8 cm. Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York og The Estate of Felix Gonzalez-Torres. Foto: Roberto Marossi.

Fig. 39, 40: Felix Gonzalez-Torres: "*Untitled*" 1991. Billboard. Dimensjoner varierer ved installering. Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York og The Estate of Felix Gonzalez-Torres. Foto: Peter Muscato, fra "Projects 34: Felix Gonzalez-Torres", The Museum of Modern Art, New York, 1991.

Fig. 41: Felix Gonzalez-Torres: "*Untitled*" (*Ross and Harry*), 1991. C-print puslespill i plastikkpose, 19 x 24,2 cm. Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York og The Estate of Felix Gonzalez-Torres. Foto: Oren Slor.

Fig. 42: Felix Gonzalez-Torres: "*Untitled*" (*Portrait of Ross in L.A.*), 1991. Mangefargede drops, individuelt innpakket i cellofanpapir, uendelig påfylling, idealvekt 79,4 kg. Dimensjoner varierer ved installering. Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York og The Estate of Felix Gonzalez-Torres. Foto: James Franklin.

Fig. 43: Felix Gonzalez-Torres: "*Untitled*" (*Lover Letter from the War Front*), 1988. C-print puslespill i plastikkpose, 19 x 24,2 cm. Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York og The Estate of Felix Gonzalez-Torres. Foto: Oren Slor.

Fig. 44: Felix Gonzalez-Torres: "*Untitled*" (*Last Letter*), 1991. C-print puslespill i plastikkpose, 19 x 24,2 cm. Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York og The Estate of Felix Gonzalez-Torres. Foto: Oren Slor.