

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande  
Kandidatuppsats 15 hp | Litteraturvetenskap | Vårterminen 2015

O/ändliga o/möjligheter i  
Kathy Ackers *Great  
Expectations* och Alison  
Knowles *The Big Book*

Av: Emma Kihl  
Handledare: Dan Landmark

## Abstract

In this paper I'm trying to trace, analyze and emphasize Kathy Acker's *Great Expectations* and Alison Knowles's *The Big Book* in regard to the books in/finite im/possibilities. I analyze them through historical changes in the books format and structure, especially ones proposed by Mallarmé, Duchamp and Fluxus. To analyze the texts more closely attention is directed to how Acker and Knowles challenge the conventional narrative, in regard to the body and language/voice and sound. I give specific emphasizes to thoughts posted by écriture féminine, while also adding Mara Lee's temporalities in regard to body resistance and time. A final thing I do in this paper is through close reading look at contemporary material discourses. I try to examine especially two examples that open up for in/finite im/possibilities in Acker's and Knowles's use and references to holes and animals.

**Keywords:** Kathy Acker, Alison Knowles, The Big Book, Great Expectations, Mallarmé, Duchamp, fluxus, écriture féminine, in/finite im/possibilities

## Innehållsförteckning

Introduktion 4

Syfte 6

Disposition 6

Förklaringar 6

Teori och metod 7

Analys 9

    Någonting annat än en bok 9

    Alla dessa sidor 15

    En värld av oändliga o/möjligheter 22

Slutdiskussion 28

Litteraturlista 31

## Introduktion

Under en paus vid en poesiuppläsning i Stockholm 2014 berättade poeten Martin Högström att han översatte ett *talk* av David Antin. Då visste jag inte så mycket om den amerikanska poeten men letade senare upp ett antal filmade *talks*. Jag fastnade särskilt för ett som handlar om Kathy Acker. Antin menar att Acker kunde känna formernas impulser, att hennes sätt att skriva var regellöst och att hon med sin intuitiva metod lyckas sortera och sätta ihop en mångfald av olika ämnen. Jag hittade också en intervju med Acker från 31 augusti 1992 där hon medverkar i det amerikanska radioprogrammet Bookworm inbjuden av värden Michael Silverblatt. Samtalet kretsar kring hennes då nyutgivna novellsamling *Portrait of an Eye*. Under intervjun indikerar Silverblatt att Acker återuppfinner boken och frågar henne:

One of the things that have fascinated me is that you seem in a kind of Mallarmé sense reinventing the Book: So that when *Great Expectations* by Kathy Acker appears or *Don Quijote* by Kathy Acker with a confected quote from Robbe-Grillet, there is a whole sense in which of what you are looking at is something else than a book, an imitation book, a simulation book, a spurious art object. What is the nature of the object then?<sup>1</sup>

Acker svarar:

You know once when I was, I think I was a teenager then, I saw this marvelous art piece by Alison Knowles, she was a member of Fluxus. My memory tells me that it was called *The Big Book*. It was a huge huge book up to the ceiling of the room. You walked in and the pages were open. The pages went all around. You could walk into every page and every page was its own art realm and it was... I can't remember quite but it was like lizards and fairy tales. And I thought this is what a book should be. Its so many pages, all these pages, everything can take place... it's an open realm of possibilities, and life is so not a realm of open possibilities. You are constantly being told what to do, presented with ugly whatever ways of having to be. There are these awful rules that come from the 19<sup>th</sup> century without going into analysis about why there are these rules, and they are really boring and they don't have much to do with us anymore. They just cut down possibilities. And if you just open the thing up and say all a book is are all these pages... everything can happen.<sup>2</sup>

*The Big Book* av Alison Knowles är en bok med åtta rörliga sidor där varje sida var 1,2 meter bred och 2,5 meter hög och fäst i en rygg av metall. Läsaren kan interagera med verket genom att bläddra i boken med hjälp av en konstruktion på möbelhjul, eller genom att röra sig fysiskt mellan de olika sidorna. Förutom två utgångar erbjuder

---

<sup>1</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=Hdkj8G0Z4Og>, publicerades 25 juni 2012, 28.23 min (3.21-5.00)

<sup>2</sup> Ibid.

uppslagen även ett utrymme för läsaren att dröja sig kvar i. Boken innehåller en toalett, en grästunnel, ett galleri med vänners verk, en Gästbok, ett bibliotek, en telefon, ett fönster att öppna –, stänga eller klättra igenom, ett flertal lampor, en blandning av vardaglig utrustning och ett återkommande fotografi av Eadweard Muybridge.<sup>3</sup> Inuti boken hörs bland annat ljud från processen när Knowles, Dick Higgins, snickaren Masami Kodama samt några till konstruerade verket. Arbetet påbörjades 1965 i Knowles ateljé och utfördes främst med upphittade material och förstörda silkscreentryck. Boken presenterades för första gången 1966, i ”Something Else Gallery” i Chelsea, New York, som också var Knowles vardagsrum. Under följande utställningar i Toronto, Chicago, Frankfurt, Köpenhamn, New York och San Diego sönderdelades boken. När den lämnade sin sista visning i San Diego 1969 kvarstod endast ett fåtal sidor. Under 1981 byggde Knowles en slags uppföljare till *The Big Book* med titeln *The Book of Bean*.

Alison Knowles liksom Dick Higgins verkade inom Fluxus; en slags ontologisk bas som uppstod i New York under tidigt 60-tal. Utgångspunkt var ett slags Dada-liknande manifest där man sa sig vilja öppna upp multipla perspektiv av sig själv, konsten och världen.<sup>4</sup> Det manifesterades inom så kallade happenings och fluxuskit som ofta innehöll olika multisensoriska element att vidröra eller lyssna till. Fluxus performativa och konceptbaserade praktiker och vissa av de personer som var knutna till rörelsen kom att ha stor betydelse för Acker.<sup>5</sup>

*Great Expectations* från 1982 var Ackers sjunde bok och utgjorde hennes första mer omfattande novell. Den litterära formen är korta stycken som blandar hypertextuella transformationer, personliga uttalanden, drömmar och dialoger. En experimenterande cut-up metod som hon hämtade från William S. Burroughs. Texten genomsyras av en kritik av maktstrukturer, framförallt medelklassens seder och falloctriska kultur symboliserat i upprepande scener med våld och sex. *Great Expectations* är flera berättelser inneslutna i en struktur som ger intryck av ett fortlöpande narrativ men som saknar den konventionella bokens linjära logik. Titeln liksom bokens början är ett plagiat från Charles Dickens, ett narrativ som löper parallellt med andra berättelser och referenser till författare som John Keats och Herman Melville. Språkstilen har en rå, ibland naiv eller nervös och stundtals politisk

---

<sup>3</sup> Alison Knowles *The Big Book*, Berlin: Passenger Books, 2013, s. 3

<sup>4</sup> Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, Berkeley: Univ. of California Press, 2002, s. 1-14

<sup>5</sup> RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, London: Thames & Hudson, 2001, s. 152-200

ton. Jagets identitet skiftar genom boken och däremellan blandas bitar av myter, historiskt skvaller, folksägner och delar från äldre noveller i ett slags postmodernt collage, med politiska haranger, drömlika hallucinationer blandat med aningens humoristiska utbyten.

## Syfte

Genom att använda mig av Ackers svar på Silverblatts fråga har jag parallellt läst en av Ackers böcker bredvid Knowles *The Big Book*. Jag valde *Great Expectations* för att det var den första bok där hon började använda den experimenterande cut-up metod som hon senare kom att utveckla allt mer. Mitt syfte har varit att genom dessa två böcker se hur två traditioner, litteratur och konst, möts och sammanstrålar i gemensamma beröringspunkter.

## Disposition

Uppsatsen är i tre delar. Den första delen ”Någonting annat än en bok” undersöker bokens receptions historia, från Mallarmé via Duchamp och Fluxus, parallellt med *Great Expectations* och *The Big Book*. Uppsatsens andra del ”Alla dessa sidor” jämför Acker och Knowles text/innehåll med skrifttraditionen *écriture féminine* och utifrån en samtida förskjutning. Tanken med dessa två delar är att visa, historiskt och teoretiskt, hur *Great Expectations* och *The Big Book* hänger ihop. I uppsatsens sista och tredje del ”En värld av möjligheter” försöker jag genom närläsning se till exempel för oändliga o/möjligheter i Acker och Knowles användningar och hänvisningar till håll och djur. Denna del utgör uppsatsens bärande tanke.

## Förklaringar

Jag har valt att beskriva Knowles verk i presens trots att verket inte längre finns. Anledningen är att det grammatiskt underlättar helheten av uppsatsen, då läsaren slipper växla mellan imperfektum och presens då böckerna beskrivs parallellt.

När jag hänvisar till Ackers *Great Expectations* beskriver jag hennes indelning som delar och stycken.

## Teori och metod

Jag håller mig till ett begränsat urval av teoretiker. Urvalet har skett med fokus på hur viss teori och litteratur är applicerbar på både ett konstverk och en litterär text. Jag använder företrädesvis kvinnliga tänkare, som arbetat vidare på idéer framställda av Merleau-Ponty, Freud och Derrida. Frida Beckmans avhandling *Reconfiguring Subjectivity: Experimental Narrative and Deleuzean Immanence* använder till exempel Gilles Deleuze för att belysa betydelsen av upprepning i *Great Expectations*, och i att tänka vad ett upplösande av genuskillnader medför.<sup>6</sup> Även Gayle Fornatoro i *Too Much is Never Enough: A Kaleidoscopic Approach to the Work of Kathy Acker* har noterat att Ackers experimentella romanform resulterar i multipla betydelser liksom multipla tolkningar. Något hon bevisar genom att använda ett flertal möjliga närmanden till Acker; Kristeva om abjektet, Roland Barthes om njutning, Jean-Jacques Lecercle om begäret och Deleuze gällande skillnad och repetition.<sup>7</sup>

En ständigt återkommande referens gällande Ackers texter är Linda Hutcheons bok *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London and New York, Routledge 1988*.<sup>8</sup> Jag hänvisar mycket kort till den då jag inte utförligt går in i på postmodernism och intertextualitet.

Med utgångspunkt i *Great Expectations* och *The Big Book* kommer jag att, i första delen, undersöka bokens struktur och format, med exempel från Stéphane Mallarmé och Marcel Duchamp. Exemplen är hämtade Anna Sigrídur Arnars bok *The Book as Instrument: Stéphane Mallarmé, the Artist Book and the transformation of Print Culture*. Jag har använt mig av hennes text för att jag anser att den belyser aspekter av boken som Silverblatt bland annat tar upp i intervjun med Acker.<sup>9</sup> Vidare gör jag en kort genomgång av kopierandet, framförallt jämförelsen med Walter Benjamins *Das Passagen-Werk* och approprieringens 80-tal som Acker verkade inom. Parallellt vill jag belysa motsvarande appropriering hos Duchamp och den vardagliga uttrycksform som fortsätter hos Fluxus och som Knowles många arbeten var del av.

---

<sup>6</sup> Frida Beckman, "Rethinking subjectivity in Kathy Acker's *Great Expectations*", i *Reconfiguring Subjectivity: Experimental Narrative and Deleuzean Immanence*, Uppsala: Department of English, Uppsala University, 2009, s. 33-64

<sup>7</sup> Gayle Fornatoro, "Too Much is Never Enough: A Kaleidoscopic Approach to the Work of Kathy Acker", Michael Hardin (red.), *Devouring Institutions: The Life and Work of Kathy Acker*. Caexico: San Diego. State UP, 2004, s. 85-110

<sup>8</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London and New York: Routledge 1988

<sup>9</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=Hdkj8G0Z4Og>, 2012, 3.21-5.00

I andra delen går jag mer in på själva texten i de bådas verk. För att se hur Knowles och Ackers olika skrivsätt förkroppsligar och gestaltar ett berättande börjar jag i fenomenologin. Framförallt med Lucy Irigaray och hur hon menar att vissa texters arkitektur stör den rätlinjiga (röst)karaktären hos det planerade, det vill säga hos en fallokratisk syntax/ordning och hur Acker och Knowles med deras verk utmanar den logiken. Fastän Irigarays arbeten inte direkt ses som fenomenologiska hämtar jag tankelinjer från hennes förståelse av subjektivitet, kropp och språk och hur hon bygger vidare på idén om kroppens intersubjektiva (delade) intentionalitet. För att inte helt stanna upp i Irigarays filosofiska rymd söker jag även upp andra källor för att prata om språk i relation till Acker och Knowles verk. Vad har (moders)kroppen för rumslig betydelse inom *Great Expectations* och *The Big Book*? För att använda Hélène Cixous kropp och textmetaforer tar jag bland annat hjälp av Kerstin Muncks bok *Att föda en text*. För att undersöka sammanhanget mellan kroppen och språket har jag vänt mig till Julia Kristevas för att se till hur hon menar att språkets imaginära kraft kan modifiera känslan av en förlust och begär.

I uppsatsens sista och tredje del närmar jag mig samtida materialteoretiska diskussioner och det som utgör den bärande tanken i uppsatsen. Genom närläsning undersöker framförallt två exempel som öppnar upp för o/ändliga möjligheter i Acker och Knowles användningar och hänvisningar till håll och djur. Här använder jag mig av Karen Barads bidrag till dOCUMENTA (13) katalogen *The Book of Books* där hon mäter tomheten och hennes bok *Meeting the Universe Halfway* där djuren, liksom hålen ingår i Agential realism, var vid materia och betydelse blir till först genom själva samspelet.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham& London: Duke University Press, 2007, 132-185



## Analys

### Någonting annat än en bok

[Art] can speak its own language  
only as long as the images are alive  
which refuse and refute the  
established order.<sup>11</sup>

Att träda in i Acker och Knowles verk är att träda in i flera böcker samtidigt.

I *The Big Book* möter besökaren/läsaren först ett slags omslag som också skulle kunna vara ett siduppslag. Ett tydligt blinkande ljusinringat hål i utgör en ingång och en öppning mot de övriga sidorna (i princip skulle man också kunna gå igenom bokens motsatta sida/ baksida). I Knowles bok återfinner man andras arbeten. Omslaget består av ett flertal screentryck av en man som gör gymnastiska övningar och som med sin kroppsposition gav en slags visuell instruktion för hur betraktaren/läsaren kunde röra sig genom hålet. När man väl tagit sig förbi omslaget kommer man till titelsidan: ”THE BIG BOOK by Alison Knowles” och ett nytt bränt vinylhål och orden ”ENTER HERE” antyder att man kan fortsätta till sidan tre och fyra som är ”Great Mountain Elk Gallery”. Sidan tre är en transparent utvicknings sida och sidan fyra ledde till en grästunnel som också refererades till som sovtunneln. Sidan fem och sex innehåller ett kök, ett fönster en sittplats, ett bibliotek och en gästbok. Här finns även screentryck av en get som Knowles vänner har omarbetat, två ovanför köket och ett under fönstret. Vid fönstret finns en av Muybridge trycken, den av en stående man. Sid sju har en staketvägg intill en pallstege och sid åtta är utgången och bokens baksida.

Hos Acker blir användandet av andras arbeten mer anmärkningsvärt när hon redan i titeln hänvisar till Dickens roman. En annan viktig del och kontrast till Dickens är lån och hänvisningar till Pauline Réage *The Story of O*. I innehållsförteckningen i Ackers bok indikeras det att boken är uppdelad i tre delar, ”Plagiarism”, ”The Beginnings of Romance” och ”The End”. Huvudtexten består av narrativa trådar som oväntat upphör blandat med olika personers namn som återkommer periodvis utan tydlig referens till någon specifik person. Språkstilen

---

<sup>11</sup> Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, London: Routledge, 2002, s. 65

blandar en rå och stundtals naiv ton med till synes osammanhängande eller ofullständiga meningar. Ibland förekommer stavfel, ibland bara en tom rad. I texten finns det en mängd brev, dialoger/monologer som liknar teatermanuskript blandat med korthuggna filosofiska resonemang. Det finns ett flertal berättarjag och det är ofta omöjligt att åtskilja dem. Acker använder referenser som sträcker sig bakåt i tiden mot förkristen elgeisk poesi som Sextus Propertius och ett slags löst skvaller från det tidigmoderna Frankrike till en mer samtida roman av den franske författaren Pierre Guyotat. I boken finns även fikionaliserade porträtt av verkliga personer som Egyptens forne president Anwar Sadat och fiktiva brev till fiktiva och verkliga personer. Vissa delar är mer direkt citat medan andra mer löst refererar till källan.

(Stylistically: simultaneous contrasts, extravagancies, incoherence's, half-formed misshapen thoughts, lousy spelling, what signifies what? What is the secret of this chaos?

(Since there's no possibility, there's play. Elegance and completely filthy sex together. Expectations that aren't satiated.)

Questioning is our mode.<sup>12</sup>

Textens disposition boken igenom är ett brott mot logiska narrativ. Olika styckens rubriker kan återkomma; som att stycket "Portrait in Red", åtföljs av en ny del med samma titel "Portrait in Red". Hon blandar versaler, utesluter punkter, avslutar stycken med komma.

Både *The Big Book* och *Great Expectations* öppnar upp frågan om vad en bok egentligen är. Vad är det för regler som till exempelvis Acker opponerar emot gällande 1800-talet? Vilka förändringar under samma sekel fick effekter på uppfattningen vad en bok kan vara? Som Silverblatt frågar är det en imitations bok, en simulations bok eller ett tvivelaktigt objekt?

I Derridas publicerade samtal *Papperet eller jag* talar han om sina försök att sätta papperet yta och skriftens traditionella linearitet ur spel, liksom sin dröm att förvandla boksidan till en scen för rösten och för kroppen. Han uttrycker också en slags nostalgi efter boken; färgen, trycket och tyngden. En närhet som han menar är omöjlig att appropriera.<sup>13</sup>

När Derrida skriver att papperet har en kort men komplex historia, en historia som är sammanflätad med den mänskliga kroppens uppfinning och hominisering

---

<sup>12</sup> Kathy Acker, *Great Expectations*, New York: NY Grove Press 1989, c1982, s. 107

<sup>13</sup> Jacques Derrida, "Papperet eller jag, ni vet (Nya spekulationer kring de fattigas lyx)", i Jonas J. Magnusson och Cecilia Grönberg (red.), *OEI On Paper #62* 2013, övers. Jonas (J) Magnusson s. 113

tänker jag främst på de olika system inom utbildning, rätt och administration som växte fram under 1800-talet.<sup>14</sup> Kanske främst de som berör utökad utbildning, läskunnighet och förbättringar inom trycktekniken. Dessa bidrog till nya former av litteratur, som kan sammanfattas som industriell litteratur. Anna Sigrídur Arnar visar i *The Book as Instrument: Stéphane Mallarmé, the Artist Book and the transformation of Print Culture* på vilket sätt boken och läsrelationen förändrades under 1800-talet och hur det influerade senare kommande koncept- och performance inriktade praktiker. Arnar återknyter till hur Charles Baudelaire med andra under 1800-talet menade att bokens värde, genom den industriella litteraturen, blev degraderad till att vara främst underhållande. Enligt Baudelaire saknade de populära dags- och månadstidningarna en enhetlig plan. Det var snarare en fragmenterad läsoplevelse som var baserad på det individuella begäret. Han menade även att samtida romaner hade för stort fokus på en personlig röst, både på romanjaget och författaren, och på kommersiella krav på publicering. Detta var tydligt i de populära följetongsromanerna.<sup>15</sup> Charles Dickens *Great Expectations* var en så kallad bildningsroman och utgavs som en sammanhängande berättelse publicerad i en månadstidning i olika avsnitt mellan december 1860 till augusti 1861. Liksom dåtidens bildningsromaner hade berättelsen strukturellt fokus på det individuella subjektets utveckling över en bestämd tid och med en narrativ logik.<sup>16</sup>

Baudelaire menade å sin sida att en bok måste ha en arkitektur, en konstfullt uträknad plan med prioriteringar mot metod och bokens struktur. I hans efterföljd var Mallarmé den som kom att driva denna dikotomi mellan boken och den industriella litteraturen till en nivå av idealiserande. Mallarmé publicerade sina arbeten som fragment i relation till bokens möjliga existens. Hans manuskript *Le Livré* förkroppsligade Baudelaires upptagenhet av struktur och symmetri genom att handla mer om vilka och hur många siffror och sidor den möjliga boken skulle innehålla, antal tryckexemplar, liksom dess fysiska storlek mer än om dess innehåll.

De festival- och teaterliknande referenser som *Le Livré* innehåller, där boken tas från sitt typiska privata format till ett mer delaktigt, var en annan viktig reform för Mallarmé. Ett engagemang som fortsatte hos dadaisterna, och vidare till Fluxus, där

---

<sup>14</sup> Ibid., s. 99

<sup>15</sup> Anna Sigrídur Arnar, *The Book as Instrument: Stéphane Mallarmé, the Artist Book and the transformation of Print Culture*, Chicago, Ill.: Bristol: University of Chicago Press, 2011, s. 32-40

<sup>16</sup> Frida Beckman, 2009, s.38-39

Knowles bok belyser en liknande vilja för bokens flexibilitet och visuella interaktivitet.

It's a night book, not a day book. It indeed comes to life only with the full play of its complex lighting scheme: A carnival touch on the cover, a happy green in the tunnel of grass, on one page the aura of a monk's cell.<sup>17</sup>

En annan förändring som Mallarmé bidrog till, och som även den fick betydelse för Knowles och Fluxus, var att göra bilder likställda textens utformning istället för illustrationer. Det vill säga att text och bild blev likvärdiga, samtidiga och oskiljaktiga element.<sup>18</sup>

Mallarmé kom längre fram att överge de konventionella ramverk som styrde den tryckta sidan i århundraden. Istället började han undersöka relationen mellan innehåll och form, mellan text, ordens och mellanrummens arrangemang på en sida.<sup>19</sup> Genom att använda breda ytor av tomma mellanrum, där storlek på ord fick skifta i storlek och placera dessa i till synes godtyckliga ordningar möjliggjordes icke linjära läsningar av texten. Knowles sätt att undersöka relationen mellan innehåll och form görs med en direkt tydlighet genom att överdimensionera boken. Till skillnad från Acker ruckar hon inte på de konventionella ramverken genom att bryta en tradition av linjärt narrativ i skrift, eller som hos Mallarmé med orden och bladsidans rörliga arrangemang, utan genom att se till underlagets material, det vill säga papperets kropp som hon ersätter med ett transparent material bestående av silke, plast och vinyl. På det sättet bryter Knowles istället en narrativ linje, där papperets täthet ersätts av transparenta och reflekterande ytor med genomgående hål.

When the root metaphor of the book changes, the physiognomy, the posture and attitude also changes. The book might be a ceiling, the fresco overhead, the sunroof of a vehicle, an escape-hatch, something you could if you wished, stick your head through and look at another world. One goes through the Looking glass or the mirror in Cocteau's *Orphée*, reversing the flow of time.<sup>20</sup>

Även Marcel Duchamp analyserade och parodierade de ärvda systemen i böcker. Med sin *Boîte-en-Valise* kom han att utforma över hundratals bok-boxar, kartonglådor där alla delarna låg lösa och kunde plockas ut för ett närmare betraktande. *Boîte-en-Valise* var förmodligen det som gav Fluxusgrundaren George Macinuas idén till

<sup>17</sup> Emmett Williams "Alison in Wonderland", BOOKS, New York September 1966, i Alison Knowles, 2013, s. 41f

<sup>18</sup> Anna Sigrídur Arnar, 2011, s. 103-111

<sup>19</sup> Stéphane Mallarmé, *En fauns eftermiddag; & Ett tärningskast*, övers. Harry Järv, Stockholm: Bokbål, 2007

<sup>20</sup> Alison Knowles "From a Dialogue on Transviromental Books", 2013, s. 5f

Fluxusboxar.<sup>21</sup> På sitt loft i New York framställdes en mängd av dessa lådor som inkluderade arbetskooperativet Fluxus intresse för det vardagliga, det interaktiva och det absurda. Knowles arbetade till en början både som tryckare och bildkonstnär och bidrog till ett flertal av dessa fluxkit, där ord och bild utgjorde en helhet och som Bengt af Klintberg skriver hör till de bästa Artist books som finns.<sup>22</sup> Det kan vara värt att påpeka att Knowles främst ägnade sig åt dessa fluxusboxar men ville med *The Big Book* frångå det mindre formatet.<sup>23</sup>

Det mest anmärkningsvärda med Ackers bok har oftast setts som hennes sätt att ta någon annans arbete för att presentera det som sitt eget. Trots 1800-talet olika språkexperiment tog det en stund innan någon använde denna approprieringsmetod för att belysa fler synvinklar. Visserligen, som Acker själv påpekar, använde kubisterna vardagliga föremål i sina tidiga collage.

Cézanne allowed the question of there being simultaneous viewpoints, and thereby destroyed forever in art the possibility of a static representation or portrait. The cubists went further. They found means of making the forms of all objects similar. If everything was rendered in the same terms, it became possible to paint the interactions between them. These interactions became so much more interesting than that which was being portrayed that the concepts of portraiture and therefore reality was undermined or transferred.<sup>24</sup>

Men det var med Duchamp som begreppen för avbildande och verklighet försköts när han 1917 approprierade en vit liggandes urinoar i porslin. Inom litteraturen börjar Walter Benjamin 1927 ett approprierande encyklopediskt montage *Das Passagen-Werk* som pågick fram till hans död 1940. Ett arbete på över tusen sidor som indikerar en idé om den stora ”drömboken/bokdrömmen” med en blandning av Benjamins egna observationer och reflektioner intill en enorm mängd citat hämtade från flera källor, till exempel låttexter, utdrag från Baudelaire, guideböcker, tidningsurklipp<sup>25</sup>. Liksom hans övriga produktion ägnades stor uppmärksamhet vid den grafiska formen; typografiska relationer, spatiala dimensioner och optiska placeringar.

Boken är hos Knowles, liksom hos Mallarmé och Benjamin endast en kopia av den fullbordade ”drömboken”. Enligt Knowles kommer det då - om inte inbegripa

---

<sup>21</sup> Bengt af Klintberg, *Svensk fluxus = Swedish fluxus*, Stockholm: Rönnells antikvariat, 2006, s. 93

<sup>22</sup> Ibid., s. 75

<sup>23</sup> Emmett Williams, 1966, Alison Knowles 2013, s. 40

<sup>24</sup> Kathy Acker, 1989, s. 81

<sup>25</sup> Marjorie Perloff, “Phantasmagorias of the Marketplace: Citational Poetics in Walter Benjamin’s Arcades Project” *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago: The University of Chicago Press Books, 2010, s. 24-50

hela staden - i alla fall finnas ett vattenfall, en hiss och en dubbelsäng.<sup>26</sup> *The Big Book* har en litterär inneboende form, som en tre-dimensionell bok.

The Big Book is not in fact anything but an accumulation of ideas about books. And therefore, its sculptural identity is not ultimately its most important. Coincidentally one good thing Alison has suggested at one time was to make The Big Book in regard to The Big Book only as a study for The Big Book. The Big Book would be 80 feet tall instead of 8 feet tall, which is ultimately ten times as large in a conceivable way. But this is not the point. The point is that The Big Book gives her the opportunity of making an environment out of her accumulation [...] an accumulation of ideas concerning books. For example The Big Book contains an anthology<sup>27</sup>

The Big Book is a way of thinking, not with concepts but with things, words and images, about relation and about change. Alison Knowles demonstrates in her work that to relate to something is to change it; to change it is to relate to it. If something is inert and unrelated, she introduces it to change; and if something is dissipated in changes, she catches it in relationships. Changing is so much her own way of relating that finally the two concepts coincide: relating is changing.

Such change implies use, and use entails destruction, but this destruction can be controlled by the mutual respect necessary for a relation. So the vinyl is burned in a way that respects its properties, that makes it useful and that reveals its strength.<sup>28</sup>

Frida Beckman utvecklar vad andra kritiker påpekat, att Ackers appropriering snarare borde beskrivas i termer av *piracy*.<sup>29</sup> Hon ser bland annat till *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* där Linda Hutcheons noterar att postmodernismens intertextualitet är en slags resignation, en acceptans av att det inte finns någonting nytt att säga om agens och subjektivt uttryck. Vad gäller Acker blir detta lätt vilseledande, hennes approprieringsmetod verkar med en direkt temporal logik där subjekt och kropp, genom sin representation i texten förblir kopplade till handlingen snarare än intertextuella hänvisningar.

I den här delen har jag försökt visa hur Mallarmé och Duchamp har genomfört förändringar av bokens struktur och format. Dessa förändringar har i sin tur påverkat Knowles och Acker. Mallarmé introducerade nya former för bokens struktur och format genom sina experiment med typografi och sidornas rörliga arrangemang. Vidare till Duchamp där bok-boxen tog bokens rörlighet till ytterligare en nivå. En nivå som sedan fick ännu mer spelutrymme hos Fluxus, med deras multisensoriska och handlingsengagerande lådor. Genom Knowles överdimensionerade bok så ser jag det som att hon tar ett steg till, ett slags risktagande, där bokens överdrivna format lätt

---

<sup>26</sup> Emmett Williams, 1966, Alison Knowles, 2013, s. 40

<sup>27</sup> Dick Higgins, "Track 2 and 3: Dick Higgins on the Big Book", i Alison Knowles, 2013, s. 30f

<sup>28</sup> Bill Wilson "The Big Book", Art in America, New York, 1968, i Alison Knowles, 2013, s. 45f

<sup>29</sup> Frida Beckman, 2009, s. 33-64f

kan bli naivt och ganska platt. Men för att hon tänjer på materialen och därmed öppnar upp boken inom boken så anser jag att hon undviker det. Acker håller sig inom den konventionella bokens inramning men radikaliserar texten/språkets traditionella linearitet.

## Alla dessa sidor

Marie-Louise Ekman om färgen rosa

För mig är det köttets färg.  
Kött är den färg vi alla har under huden.  
Det är liksom den riktiga människofärgen.<sup>30</sup>

Hos Acker och Knowles kan vi hitta genomgående referenser till Dickens, Keats och Muybridge, samtliga verksamma under samma tidsepok. Hos Acker finns även i bokens andra del *The Beginnings of Romance* referat till Immanuel Kant och tingen.

And 'she was given the real name of things' means she really perceived, she saw the real. That's it. If everything is living, it's not a name but moving. And without this living there is nothing; this living is the only matter matters. The thing itself. This isn't an expression of a real thing: this is the thing itself. OF course the thing itself the thing itself is never the same. This is how aestheticism can be so much fun. The livening thing the real thing is not what people tell you it is: it's what it is. This is the thing itself because I'm finding out about it it is me. It is a matter of letting(perceiving) happen what will.<sup>31</sup>

Ordens formulering och sammanhang pekar mer mot Maurice Merleau-Ponty, där kroppen är förutsättningen för att tillhöra och att ha en position i världen; och vidare mot den och teoretiska begreppet écriture féminine som lanserades under sjuttioalet av den franske författaren Hélène Cixous. Ett begrepp som också förknippas med Lucy Irigaray och Julia Kristeva. Annemie Halsema visar i sitt bidrag till antologin *Interwinning: Interdisciplinary encounters with Merleau-Ponty* hur Irigaray sexualiserar den fenomenologiska kroppen. För Merleau-Ponty och Irigaray är kroppen inte endast biologisk utan alltid inbäddad i språket och kulturen. Irigaray kopplar också ihop kroppen med medvetandet och komplicerar den dialektiska strukturen av en kropp som är sensibel till allt det andra och som placerar oss i

---

<sup>30</sup> Marie Louise Ekman i intervju med Maria Schottenius ur DN Marie-Louise Ekman: *Det vuxna livet är så impotent*. Publicerad 2014-12-07 12:01

<sup>31</sup> Kathy Acker, 1989, s. 63f

världen/i verket.<sup>32</sup> Att tillhöra ett genus menar Irigaray tillåter subjektet att förverkliga sig, inom sig självt, för sig själv mot den andra i en dialektik mellan subjektivitet och objektivitet. Därmed försöker hon öppna vägen för en intersubjektivitet.<sup>33</sup> För Irigaray är kroppen inte neutral utan *sexuate*, och att prata om kroppen generellt innebär att inkludera ett maskulint sätt att tala. Irigaray menar att det ”talsättet” endast är en konstruktion, historiska drag som har ålagt sina normer på språket som vi för närvarande använder.<sup>34</sup> Att förstå att man tillhör ett genus, något som är större än en själv är en individuell handling som alla i ett samhälle måste utöva med början i hens individuella historia och genealogi.<sup>35</sup> Som för att visa hur dessa binära (genus) oppositioner är godtyckligt fixerade skriver Acker utifrån båda könen, där ingen tycks ha tillgång till sitt subjekt.

I made a list of human characteristics: every time I had one characteristic I had its opposite.<sup>36</sup>

Ackers språk med sin väv av texter har, som jag nämnde i föregående kapitel, framförallt två referenser som är återkommande och utgör binära och nästan klichéartade genus oppositioner, Dickens bildningsroman med ett rationellt händelseförlopp av ett subjekts utveckling och *The Story of O* med ett rationellt händelseförlopp av ett subjekt i motsatt riktning.

Redan i Ackers öppningsstycke ”Jag minns min barndom”, som i huvudsak är ett stycke från Dickens, bryter hon stycket genom att ge det föräldralösa barnet namnet Peter. En ändring som förefaller lingvistiskt ologiskt då Peter är mer svåruttalbart än det enkla smeknamnet Pip. Pip hos Dickens går från sin barndom mot ett förutbestämt och gynnsamt öde enligt bildningsromanens utvecklingstradition. Smeknamnet Pip är för övrigt ett namn som också har stor betydelse i hela Dickens roman. Peter hos Acker, vars barndom vi också till en början tror oss följa, flyttas redan efter första styckets juldagsmorgon vid tidigt 1800-tal till en juldagsmorgon 1978 där en onämnd person talar om frånvaron av en mor och en framtid.

---

<sup>32</sup> Annemie Halsema “Phenomenology in the Feminine: Irigaray’s relationship to Merleau-Ponty”, (red.) Gail Weiss, *Intertwinings: Interdisciplinary Encounters with Merleau-Ponty*, Albany: State University of New York Press, 2008, s. 63-83

<sup>33</sup> Ibid., s. 70-72

<sup>34</sup> Lucy Irigaray, *Two Be Two*, övers. Monique Rhodes and Marco Cocito-Monoc, New York: Routledge, 2001, s. 30-31

<sup>35</sup> Ibid., s. 32

<sup>36</sup> Kathy Acker, 1989, s. 19f



The day after my mothers suicide I started to experience a frame. Within this frame time was totally circular because I was being returned to my childhood traumas totally terrifying because now these traumas are totally real: there is no buffer of memory.

There is no time; There is.<sup>37</sup>

Stycket flätas strax därefter in i Pierre Guyotats krigsscener från hans roman *Eden, Eden, Eden* och rör sig sedan alternerande mellan beskrivningar av mamman, krigsscener, åsynen av föräldrarnas sexualitet och en våldtäkt. Jaget Peter i första paragraf ersätts då av ett annat onämnt jag och blandas med olika berättelser som upprepas då och då under berättelsens gång i samband med att den tagna texten återkommer. Subjekten, Peter, den onämnda, modern, fadern, soldaten och den unga flickan får aldrig riktigt träda fram utan är hela tiden ett nät av andra/varandras kroppar/texter. Den unga flickan ”återhämtar sig” från våldtäkten, ett påstående som lämnas oavslutat och hängande genom Ackers versaler och icke-punktion.

[...] the young girl RECOVERED,<sup>38</sup>

Stycket avslutas med en återgång till Dickens men då med ett odefinierbart jag. Det ”jag” läsaren möter här en av flera möjliga subjekt.

Thus ends the first segment of my life. I am a person of GREAT EXPECTATIONS.<sup>39</sup>

Första kapitlets andra del *Jag reser för att möta min framtid* är återigen ett referat till Dickens. Scenen är hämtat från Dickens då Pip skickas med taxi till en specifik adress i London och som slutar med att han betalar chauffören.<sup>40</sup> Hos Acker refererar textdelens öppning till taxiresan men med referenser till Alexandria och Egypten. För att sedan övergå till ett antal korta stycken där tiden; natt, dag gryning skiftar, till ett manus med en dialog mellan en hustru och hennes man. Makens monolog går sedan över till Peter för att sedan passera över till ett antal brev från Rosa till; Peter, Sylvère Lotringer, Susan Sontag, Steve Maas och till Gud. Kort inflikas en monolog av Anwar Sadat innan ett osignerat brev till Peter åtföljs av en referens till Marcel Proust för att sedan avslutas med betalningen till taxichauffören. Följande stycke ”Världens

---

<sup>37</sup> Ibid., s. 7

<sup>38</sup> Ibid., s. 15

<sup>39</sup> Ibid., s. 16

<sup>40</sup> Charles Dickens, *Great Expectations*, 1861, New York: Norton, 1999s. 125

undre världar” går Anwar Sadat går upp för en trappa och där ska han möta någon som i sin tur följs av en mening från Réages *The Story of O*.

Taxiresan i sig refererar också till *The Story of O* när O plockas upp av sin älskare och kläs av sina personliga ägodelar för att föras till en okänd plats. Men precis som med Dickens bryter hon originalets linearitet. Istället bryter hon ut vissa meningar och paragrafer från Réages historia. O liksom alla kroppar i Ackers roman är endast sexualiserade utan tydligt kön eller identitet. Även om en person som O uttrycker sina (masochistiska) begär så flätas det bara samman till en annan internaliserad myt som senare luckras upp. Ett exempel är kvinnan som precis innan hon ska prostituera sig inser att hon är en oskyldig flicka.

She realizes that she is at the same time a little girl absolutely pure nothing wrong just that she wants, and this unnamable dirt this thing. This is not a possible situation. This identity doesn't exist.<sup>41</sup>

Eftersom ett subjekt aldrig helt träder fram, som om det skulle betyda att man höll kvar vid det rätlinjiga narrativet, upprätthålls berättelsen genom sina vävda konstellationer. Texten liksom kroppen hos Irigaray, för att kunna existera i världen, är invävd i en miljö och det är först vid ett medvetandegörande om detta som man kan försöka ”tänka om” kroppen. Hos Acker är det ett irrationellt subjekt som utmanar det rationella subjektet/lineariteten för att återupptäcka kroppen/subjektet.

There is just moving and there are different ways of moving. Or: there is just moving all over at the same time and there is moving linearly. If everything is moving-all-over-the-place-no-time, anything is everything. If there is so, how can there be stories? Consciousness just is: no time. But any emotion presupposes differentiation. Differentiation presumes time, at least BEFORE and NOW. A narrative is an emotional moving.

It's a common belief that something exists when it's part of a narrative.

Self-reflective consciousness is narrational.<sup>42</sup>

Liksom hos Acker är upprepning och rörelse ständigt närvarande i Knowles verk. En ring av blinkande glödlampor formar en cirkel runt ingången till *The Big Book*, och utgör den enda ljuskällan i ett annat ganska mörkt rum. För att ta del av/läsa boken måste man krypa igenom öppningen och sedan genom titelsidans utbrända vinyl-hål och sedan kräla igenom grästunneln. Efter tunneln kommer man in i lägenheten. Där finns det en säng, en stol, bord, en fläkt, böcker, tidningar, vrår och springor med

---

<sup>41</sup> Kathy Acker 1989, s. 44f

<sup>42</sup> Ibid., s. 58

upphittade saker, skrivmaterial, en kokplatta, kaffe, cigaretter, huvudvärkstabletter, kakor i form av den ständigt närvarande nakna mannen vars gester orienterar ens rörelser genom boken.

*Big Book* handlar inte om format, utan om situation, ackumulering, upplevelse, sakerna vi går igenom och den process det innebär när vi utvecklar vår attityd gentemot sakerna.<sup>43</sup>

I Knowles verk är texterna bilder, ljud och saker. Men precis som hos Acker är det en kopia av en 1800-tals-gestalt som återkommer boken igenom, Muybridges *Exercising Man*.

The pages are luxuriantly overgrown with objects of everyday living, embellished structurally and textually with screened prints of man and beast. They are connected by tunnels, windows and a variety of holes. Stoop to enter the illuminated grass tunnel, and there is an almost life-sized naked man making the same gesture. Crawl out at the end of the tunnel and stand up – he too, is standing.<sup>44</sup>

Att gå igenom sida efter sida i Knowles *The Big Book* är att röra sig mellan bekanta platser som titelsidan i en bok och ett kök. Men istället för att följa en persons utveckling över boksidorna så är det besökaren som utgör romanens subjekt; flera på samma gång eller bara en vid varje uppslag. Språket som främst utgörs av bilder, ljud och saker är som jag tidigare påpekat lånade från andra sammanhang. Screentrycken är andra konstnärers arbeten, fotografiet är en reproduktion och gästboken fylls av ord/teckningar som inte är Knowles egna, utan besökares tankar och noteringar. Likaså är böckerna i biblioteket, som ska utgöra en samling av vad alla människor bör veta<sup>45</sup> sammanblandat med Knowles bok.

Anyone who enters this book becomes a part of the table of contents.<sup>46</sup>

Och på så vis är detta ett textexperiment som är ganska likt Ackers lånade och uppbrutna metod där kopierande blandas med andra människors tankar, drömmar och som tillsammans reduceras till samma språkliga nivå och där romanens subjekt är multipla identiteter, skiftande beroende på vem som tillfälligt utgör romanens protagonist.

---

<sup>43</sup> Dick Higgins, Alison Knowles, 2013, s. 30f

<sup>44</sup> Emmett Williams, 1966, Alison Knowles, 2013, s. 40

<sup>45</sup> Dick Higgins, Alison Knowles, 2013, s. 30f

<sup>46</sup> Emmett Williams, 1966, Alison Knowles, 2013, s. 41f

På ett fåtal platser finns Knowles egna meningar nedtecknade, som ordleken med ”my novel” och ”my navel”.<sup>47</sup> En ordform som leder tankarna vidare till Cixous födelsemetaforer kring ”skriva/föda” som publicerades i programskrifter från mitten av 70-talet. Boken blir en slags moderskropp, en symbol där kroppar/texter/språk föds genom/inom bokens hål/innehåll. En cirkelgång, eller en mise an abyme som Kerstin Munck skriver i *Att föda en text* och hänvisar till Cixous uttalande att det som man kan göra med språket det är ... oändligt.<sup>48</sup> Knowles reversibla bok blir som en slags meningsskapande kod, där metafiktiva tecken handlar om skrift och kropp. Röster, kroppar, den icke linjära rörelsen kan också här ses som något som utmynnar i återerövrande av egna kroppen. Både hos Acker och Knowles kan man utläsa en vilja till befrielse av kroppen och skriften, alla fall sett genom Cixous mening ”Text, min kropp”. Kroppen, som förs in på olika nivåer i dessa båda fiktioner, blir texten och visar textens möjlighet. En viktig del av Knowles bok är ett ljudcollage, bestående bland annat av ljud från när *The Big Book* byggdes. Ett hamrande, sågande och det radiopratt och den radiomusik de lyssnade på blandas med röster. Inspelningar av Knowles två tvillingdöttrar och hennes man. Förutom att inkludera läsaren/besökaren till ”skrivprocessen” bidrar ljudet även till att förstärka medvetenheten av materialen och läsaren/besökaren som medförfattare till boken.

Ljud av porlande vatten, rösterna från konstnärens två tvillingdöttrar, hennes man som frågar om han får komma in. Dessa ”ljudlekar” kommer närmare det som Kristeva pratade om när hon nämnde moderskroppen som en kontinuerlig relation snarare än begärets subjekt. Denna relation baserat på kopplingen mellan barnet och modern baseras på en separation som aldrig avslutas.<sup>49</sup> Och därför resulterar i en förlust, en melankoli som Kristeva menar är ett slags misslyckat sörjande. Carin Franzen lyfter fram i sin avhandling om Kristeva att detta sörjande kan överskridas genom att modifiera detta bortträngda psykiska tillstånd. Man kan antingen benämna/dissekera smärtan eller kringgå/omvandla den med fantasin och språkets kraft.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Alison Knowles, 2013, s.17f

<sup>48</sup> Kerstin Munck, *Att föda text: en studie i Hélène Cixous författarskap*, Eslöv: B. Östlings bokförlag Symposion, 2004, s. 203

<sup>49</sup> Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, översättare: Thomas Gora, New York: Columbia Univ. Press, 1980, s. 242

<sup>50</sup> Carin Franzén, *Att översätta känslan: En studie i Julia Kristevas psykoanalytiska poetik*, Stockholm; Stehag: B. Östlings bokförl. Symposion, 1995, s. 154

Hos Acker pendlar de oidentifierbara subjekten mellan en längtan och en aversion efter och mot modern. Personerna söker, runtom land och hav, för att hitta en plats att sörja. I *Great Expectations* andra del får vi följa Sarahs erfarenheter som en ung kvinna som funderar kring minnet över sin mors död eller hennes eventuella självmord. Som Sarah tror är ett mord. Medan hon letar/spårar mördaren träffar Sarah sin pappa för första gången. I stycket ”The first days of Romance” är Sarah gift med sin pappas vän Clifford. Stycket är sedan följt av en berättelse om två konstnärer i ”Seattle Art Society” som blandas med 1400-talet och fransk adel. Delen avslutas med en dialog av Sarah och Clifford som är skriven som en pjäs, som övergår till att vara en dialog utan personnamn.

När Mara Lee, i sin nyutgivna avhandling, för vidare och förskjuter *écriture féminine* gör hon det bland annat genom olika typer av temporaliteter.<sup>51</sup> Med andra ord hon lägger betoningen på binära (genus) oppositioner åt sidan i sitt närmande av begreppet och lägger istället till betydelseskikt. Det som hon gör som är intressant i relation till Acker och Knowles är att betona temporalitetens betydelse för kroppsligt motstånd. Som i Ackers försvinnande personnamn och hos Knowles i de odefinierade subjekten. Att skriva med tiden, i tiden och att tala om något mer muterande och rörligt [författar]subjekt.<sup>52</sup>

Jag har i den här delen valt att läsa Knowles och Acker genom Irigaray, Cixous, Kristeva och därmed *écriture féminine*. Med början i Irigaray för att förstå hennes intersubjektivitet i relation till Ackers subjektupplösning. Cixous för att titta på hur kroppen förs in i *The Big Book* och *Great Expectations*, blir texten och visar på textens möjligheter. Och Kristeva för att se till hur kroppslig separation cirkulerar i båda böckerna och hur ett semiotiskt närmande misslyckas eller överskrids genom språket/poesin. Vidare har jag sett till Mara Lees fördjupning av temporaliteter framförallt i form av kroppsligt motstånd.

---

<sup>51</sup> Mara Lee, *När Andra skriver: skrivande som motstånd, ansvar och tid*, Göteborg: Glänta produktion, 2014, s. 65-66

<sup>52</sup> *Ibid.*, s. 66

## En värld av oändliga o/möjligheter

To write as a plant is to write from where the sun is not blinding,  
where we no longer have exterior objects and inner experiences,  
where sensation becomes real consumption  
within the social and cosmic world.<sup>53</sup>

Med *The Big Book* och *Great Expectations* har jag försökt reda ut vad en bok egentligen är, vad det var som Acker opponerade sig emot gällande reglerna från industrialismen och vad var det för världar<sup>54</sup> som öppnade upp sig i *The Big Book*. Genom att ta sig igenom de historiska exemplen på bokens fysiska inramning och textens väv har vi närmast oss det som jag skulle kalla bokens oändliga o/möjligheter.

Bokens möjligheter kan också enligt min uppfattning spåras i Ackers svar på Silverblatts fråga.

And if you just open the thing up and say all a book is are all these pages... everything can happen.<sup>55</sup>

Om man betraktar verkens radikalitet, utifrån en nutida diskurs, så anser jag att det finns framförallt två exempel som öppnar upp för oändliga möjligheter i Acker och Knowles användningar och hänvisningar till hål och djur.

Om vi börjar med hålen. Hos Knowles är det hålen som möjliggör en läsning. Vi kan som sagt röra oss runt i lägenheten utanför boken, bläddra mellan sidorna, och få en uppfattning om bokens innehåll men det är först när vi går in i den, genom hålen som vi läser boken. Det är i vår passage genom sidorna som boken faktiskt blir till. Boken får sin text, sitt innehåll, när våra kroppar rör sig igenom/mellan sidorna. Hos både Knowles och Acker signalerar hålen materians/kropparnas både frånvaro och möjliga tillblivelse. Hålen är ett tecken för en tomhet, men samtidigt som hålrummet artikuleras omges det också av ett sammanhang som antyder en möjlig gränslöshet.

Hos Acker är hålen representerade av bland annat O, ett slags icke namn som kan representera frånvaron av ett subjekt eller i alla fall tveksamheten till ett subjekt. Också ordet Orphan i Ackers bok knyter an till en frånvaro, en tomhet. Känslan av att vara viktlös, att vara en kropp utan förankring.<sup>56</sup> Martina Sciolino gör även en

---

<sup>53</sup> Elke Marhöfer, *A Conceptual and Formal Draft*, Göteborg, avhandlingsutkast, 2013, s. 4

<sup>54</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=Hdkj8G0Z4Og>, 2012, 3.21-5.00

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Henrik Chetan Aspengren, *Till Späck-gruppen: Att hålla livet tätt intill sig*, 2012, s. 4

koppling till Cixous där hon menar att Acker utför en feministisk kritik i att hon avstår från att namnge den kvinnliga protagonisten, som förblir ett O, som ett metafysiskt tecken: Som om hennes existens var ett tomt hål, liksom symbolen hos de prostituerade.<sup>57</sup> Ackers O är istället en avsubjektivering där ett begär inte är bestämt av eller bestämmer hennes kropp eller kön. Bara tomma och avpersonifierade begär som fungerar att göra kroppens gränser otydliga.

These HOLES who DON'T EXIST.<sup>58</sup>

Hålen är också kroppshålen. Platsen för tillfredställelse och övergrepp. Vad betyder det att göra hål i en bok? Att göra hål i en bok är en våldsam gest. Som jag tidigare nämnt och som vi alla vet så är bladen i en bok sköra och kan lätt vikas rivas eller smutsas. Om man äger en bok och framförallt om man använder den i ett studiesyfte kan man frestas av att göra understrykningar eller notera tankar i marginalen. Detta händer förstås med biblioteksböcker. Böcker nöts och slits vid varje läsning. Men att göra hål i en bok kräver ett annat ingrepp. Man måste bränna, skära eller med kraft trycka till. Denna våldsamma till synes destruktiva gest kan också bidra till en annan effekt som Emmett Williams noterar om att hålen i *The Big Book* även betonar materialen.

[...] use entails destruction, but this destruction can be controlled by the mutual respect necessary for a relation. So the vinyl is burned in a way that respects its properties, that makes useful and that reveals its strength.<sup>59</sup>

The vinyl has qualities that *The Big Book* is trying to define; it is solid, but it gives; its burnable enough for a hole to be made, yet it bears up under the deconstruction and is more useful for it. [...] This page of burned vinyl offers the reader a passageway to the next page through the qualities of clarity, hardness, flexibility and durability – an ability to yield to destruction in a way that renders it constructive.<sup>60</sup>

Titelsidan i *The Big Book* är full av mindre hål, som liknar munnar eller sår. Som även utgör gluggar/titthål i den redan transparanta plasten. Ett sätt att skapa ökad nyfikenhet i det redan transparanta, betona en möjlig detaljläsning och accentuera dess genomskinlighet.

---

<sup>57</sup> Martina Sciolino, "The 'Mutilating Body' and the Decomposing Text: Recovery in Kathy Acker's *Great Expectations*", i Lori Hope Lefkowitz (red.) *Textual Bodies: Changing Boundaries of Literary Representation*, Albany: State University of New York Press, cop. 1997 s. 248

<sup>58</sup> Kathy Acker, 1989, s. 52

<sup>59</sup> Bill Wilson, 1968, Alison Knowles, 2013, s. 45

<sup>60</sup> Ibid.

Vad utgör hålen för platser? I *The Big Book* kan hål vara platsen för tillblivelse, texten ”föds” genom kropparna som rör sig mellan sidorna. Det är en plats att befinna sig mellan två platser.

It's about going through the holes.<sup>61</sup>

*Great Expectations* tredje och sista del ”The End” går just igenom en sådan passage som kan likna hur kropparna rör sig genom Knowles bok: ”To the Door”, ”At the Doors Edge” och ”Inside” för att i stycket ”Properitus on the Nature of Art” stanna upp och fundera över skrivandet och sedan komma till en plats där samtal äger rum med personer som inte är där ”Conversations with People who aren't There”.

”To the Door” är en scen mellan Cynthia och Propertius. Hon ber att få bli utsläpp. Utsläppt från narrativet, som att hon vill bli oskriven?

I want to go back to a place of not-existing which is freedom.<sup>62</sup>

Utskriven ur hans text, för att befrias från att vara symbolen för begär. Dialogens *He* representerar möjligen det generellt maskulina.

”At the Doors Edge” är en fortsatt dialog mellan Cynthia och Propertius. ”At the Doors Edge” är tröskeln. En plats mellan två rum, en plats att gömma sig, att bli till, död eller levande. En tröskel i hopp om, transformation, förhoppningar, om tröst och tillfredsställelse. Platsen för begäret, sexualiteten som aldrig tillfredsställs, Cynthia som Propertius dörrhål. Passagen in genom något. Tröskeln, och förväntan att nå något på andra sidan. En plats att bli fri ifrån något/någon. Också en slags flyktväg.

I stycket ”Inside” uttrycker Cynthia en desperation om att komma bort från Propertius kropp, men samtidigt kan hon inte. Dörren är stängd, och hon tar sitt liv. I ”On the Nature of Art” säger Properitus att hans kvinna inte är något annat än ett svart hål.

My woman is the black hole of vulnerability and takes everything from me and Not Human.<sup>63</sup>

Bokens sista stycke är en plats som inte finns. Ett hålrum. Cynthia är inte där, bara ett tomrum för Propertius.

---

<sup>61</sup> Emmett Williams, 1966, Alison Knowles, 2013, s. 40-41

<sup>62</sup> Kathy Acker, 1989, s. 106

<sup>63</sup> Ibid., s. 121



”Darling,” Propertius says to Cynthia who isn’t in front of him.<sup>64</sup>

Det finns inga mer bilder, bara en tom kropp som begär. En urgröpnung av ett jag.

I realize that all my life is is endings. Not endings, those are just events; but holes. For instance when my mother died, the ‘I’ I had always known dropped out. All my history went away [...]<sup>65</sup>

När vi läser Acker så finns det en risk att fastna i att hålen endast representerar det destruktiva, uppslukande och tillintetgörandet. Men Karen Barad erbjuder en alternativ läsning av hur vi kan närma oss hålens tomhet när själva frågan tycks vara tom. Enligt Barad är det alltid en intra-aktion även med en tomhet.<sup>66</sup> Tomrummet är inte tomt, men inte heller är det någon/ting där. Om vi tänker oss att alla slags mätningar är performativa, det vill säga även mätningen av tomrummet, så betyder det att själva mätningen också utgör en del av det som mäts. Med den intra-aktionen så kan man se hålet som en möjlighet, en fortsättning.

Liksom sista meningen hos Acker som slutar i ett påbörjat men inte avslutat brev till modern. En möjlig fortsättning.

What is, is. No fantasy. Pain. Just the details: the streets, the green garbage bag a bum’s sleeping next to, a friend, too much time no time, too much to eat not enough to eat, going to a movie with Jeffery I don’t know if the world is better or worse than it has been I know the only anguish comes from running away.

Dear mother,<sup>67</sup>

Hos Knowles är den performativa aspekten av hålen mer tydlig.

It’s about my life, I guess. The things I enjoy, things other people enjoy. It’s about grass. The tunnel you just crawled through was covered with grass and you’ve still got some on you. So, it’s about grass and physical activity. It’s about lighting your way through the book, one person at a time. It’s about sitting down comfortably inside these pages for a while, disturbing the dust. Breathing deeply on the Vicks inhaler, taking an aspirin, writing a letter, pulling down the shade and dozing. It’s about going through the holes. No two people enjoy the hole in the same way. (There is more than one way to eat an onion). These things are not merely represented; the things themselves are there. The book is about these things and getting involved in them. Reading about coffee is

---

<sup>64</sup> Ibid., s. 125

<sup>65</sup> Ibid., s. 64

<sup>66</sup> Karen Barad, ”What Is the Measure of Nothingness? Infinity, Virtuality, Justice”, i (förf.) Carolyn Christov-Bakargiev, (red.) Katrin Sauerländer, översättning: Narek Bayadyan mfl, *Documenta (13) Catalog 1/3, The Book of Books*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2012, s. 646-649

<sup>67</sup> Kathy Acker, 1989, s. 127

different from crawling into the pages and heating yourself a cup. The things in the book are one-for-one relationships. You write your own chapters as you read my book... and are read by it.<sup>68</sup>

Om vi nu tittar på bokens andra o/ändliga o/möjlighet det vill säga djuren så kan vi börja med Ackers vaga minne av *The Big Book*.

I can't remember quite but it was like lizards and fairy tales.<sup>69</sup>

Det som egentligen utgjorde denna sago- och djurvärld var ett återkommande screentryck av en get. Knowles lät sina konstnärsvänner omformulera ett get-tryck och använde dessa omarbetade tryck till att huvudsakligen utgöra bokens galleri. Galleriet är den del i boken som tunneln går igenom och blir därför en plats som man endast får tillträde till om man lämnar/går utanför boken.

Acker nämner vid några tillfällen Jellyfish. Den beskrivs på ett passande sätt hos Lisa Tan som "a thing that constantly shifts its nearly invisible self – having no backbone, no structure – something belonging to early Earth, something whose inside is outside – in between itself always."<sup>70</sup> Acker använder Jellyfishen för att beskriva möjligheten att bli till eller att inte finnas till.

[...] then jellyfish wanted to become her whinedabouttheirproblems wanted to become her.<sup>71</sup>

Som att vara helt o/formbar och endast följa med det som ens omgivning erbjuder eller föreslår och att på så sätt försvinna in i ett tillstånd av mental osynlighet.

My mother, the jellyfish, wants me to be like I am.

So I fall into a fit. I decide to be totally catatonic. I am unable to know anything. I have no human contacts. I'm not able to understand human language.<sup>72</sup>

Eller som i symbolen för det destruktiva, uppslukande och det tillintetgörande.

Representerat i mardrömmen av den kroppsliga o/kontrollen.

The jellyfish is the rapist. [...] A huge Jellyfish glop who's shaped into an-at-least-six story worm is chasing her down the main sand-filled cowboy street.<sup>73</sup>

---

<sup>68</sup> Emmett Williams, 1966, Alison Knowles, 2013, s. 41

<sup>69</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=Hdkj8G0Z4Og>, 2012, 3.21-5.00

<sup>70</sup> Lisa Tan, *Waves*, video: 19 min and 12 sec, transcript, 2014, s. 3

<sup>71</sup> Kathy Acker, 1989, s. 54f

<sup>72</sup> Ibid., s. 24

<sup>73</sup> Ibid., s. 54

Vad betyder det att djuren, galleriet, getterna som olika konstnärsvänner förändrat på olika sätt är det enda i *The Big Book*, det vill säga sidan 3 och 4, som man måste träda ut ur boken för att få tillgång till, platsen mellan/ovanför tunneln? Varför valde hon just det trycket, föreställande en get? Varför finns det en skrivmaskin nedanför bilderna. Handlar det också om transformation liksom hos Jellyfishen? Geten som också berör något mellan både människa och djur. Geten som människans första boskapsdjur, som i bibeln fått representera syndabocken och som faktisk, liksom symbolisk, följeslagare likaså fått representera en monströsblandning mellan människa och djur, som hos faunen – hälften människa hälften get. Det vill säga en transformationspotential som länge används hos litterära figurer för att få chansen att pröva gränser och utveckla det egna jaget.<sup>74</sup> En förvandlingsfigur som något som är i en förvandling som ständigt pågår och som inte stelnar till ett färdigt motiv.<sup>75</sup> Denna agens hos djuren finns, som jag ser det också i Knowles olika tryck av geten – som andra omarbetat i olika storlekar, färger och ljus – och destabiliserar en ordning och rör sig mot en annan möjlig tillblivelse. Istället för att tänka att bilderna hos Knowles är endast representationer av en get så utgör sammanhanget/rummet en möjlighet för ett annat sätt att närma sig. Ett sätt att försöka destabilisera de mänskliga grunderna för förståelse och kunskap genom språkliga konstruktioner istället försöka upprätta ett annat språkssystem.

Den tomma skrivmaskinen ställer exempelvis frågan hur man kan skriva som någonting annat än en människa, för att lämna bakom sig hierarkiska och oppositionella koncept. Den tomma skrivmaskinen ihop med djuren kan ses som en uppreppande produktion av o/möjliga tillblivelser och inte enbart som ett fixerat attribut.<sup>76</sup> När Acker skriver:

Stared at them with eyes opened wide, deaf to human language and dumb. People seeing her, with expressions of horror and contempt turn and flee. Sir S is using O model to demonstrate. Stone wax inhuman. Daybreak is awakening the asleep. Unfasten chains, remove masks.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Ann-Sofie Lönngrén, "Mellan metafor och litterär materialisering. Heteronormer och djurbliande i Monika Fagerholms novell "Patricia Kanin", *Lambda Nordica*, nr 4, 2011, s. 53-54

<sup>75</sup> Mara Lee, 2014, s. 59

<sup>76</sup> Karen Barad, 2007, 137

<sup>77</sup> Kathy Acker, 1989, s. 46f

Stannar inte stycket vid att göra O till en fryst staty utan uppmanar snarare till frigörelse, till en aktiv materia men också bortom det mänskliga språket som det dominerande.

A language that I speak and can't dominate, a language that strives fails and falls silent can't be manipulated, language is always beyond me, me, me, me. Language is silence. Once there was no truth; now I can't speak.<sup>78</sup>

[...] this living is the only matter matters.<sup>79</sup>

Jag har i den här delen uppsatsens försökt undersöka exempel som öppnar upp för oändliga möjligheter i Acker och Knowles användningar och hänvisningar till håll och djur. Jag har närmast mig Karen Barads text ”What is the Measure of Nothingness?” där hon låter hålets tomhet tala för sig självt, det vill säga att tomhet inte finns utan är någonting i sig självt, av sig självt.<sup>80</sup> Jag har även använt hennes bok *Meeting the Universe Halfway* där djuren, liksom hålen innehar en potentialitet, en agens som enligt Barad handlar om en material-diskursiv intra-aktion.

## Slutdiskussion

Mitt syfte har varit att genom dessa två böcker se hur två traditioner, litteratur och konst, möts och sammanstrålar i gemensamma beröringspunkter. Genom att försöka analysera bokens receptions historia med hjälp av Mallarmé, Duchamp och Fluxus, och med hänvisning till Derridas och hans försök att sätta papperet yta och skriftens traditionella linearitet ur spel, liksom sin dröm att förvandla boksidan till en scen för rösten och för kroppen så anser jag att Knowles och Acker genom *The Big Book* och *Great Expectations* gör just detta. Hos Acker ruckas en narrativ linjär konvention när hon redan i titeln hänvisar till Dickens roman. Och ytterligare när man öppnar boken och möter nästan densamma inledning som i Dickens *Great Expectations*. Huvudtexten hos Acker består av narrativa trådar som plötsligen upphör blandat med olika personers namn som återkommer periodvis utan tydlig referens till någon specifik person. Texten är uppbyggd av utkastade meningar som stundtals förefaller vara osammanhängande eller ofullständiga, ibland med tomma rader mellan dem. Hos

---

<sup>78</sup> Ibid., s. 96

<sup>79</sup> Ibid., s. 63

<sup>80</sup> Karen Barad, 2012, s. 646-649

Knowles möter läsaren en bok med åtta rörliga sidor där varje sida var 1,2 meter bred och 2,5 meter hög och fäst i en rygg av metall. Läsaren kan interagera med verket genom att bläddra i boken med hjälp av en konstruktion på möbelhjul, eller genom att röra sig fysiskt mellan de olika sidorna. Genom Knowles överdrivna format, där hon tänjer på materialen genom att exempelvis bränna igenom dem, omkullkastar hon en tradition av linearitet och tar begreppet vidare, till någonting rörligare och mer föränderligt. Ackers språk med sin väv av texter har, som jag nämnde i föregående kapitel, framförallt två referenser som är återkommande och utgör binära och nästan klichéartade genus oppositioner. Hos Acker är det ett irrationellt subjekt som utmanar det rationella subjektet/lineariteten för att återupptäcka kroppen/subjektet. Knowles "textexperiment" är ganska likt Ackers lånade och uppbrutna metod där kopierande blandas med andra människors tankar, drömmar och som tillsammans reduceras till samma språkliga nivå och där romanens subjekt är multipla identiteter, skiftande beroende på vem som tillfälligt utgör romanens protagonist. Som i Ackers försvinnande personnamn och hos Knowles i de odefinierade subjekten.

När Mara Lee, i sin nyutgivna avhandling, för vidare och förskjuter écriture féminine gör hon det bland annat genom olika typer av temporaliteter.<sup>81</sup> Med andra ord hon lägger betoningen på binära (genus) oppositioner åt sidan i sitt närmande av begreppet och lägger istället till betydelseskikt. Det som hon gör som är intressant i relation till Acker och Knowles är att betona temporalitetens betydelse för kroppsligt motstånd. Att skriva med tiden, i tiden och att tala om något mer muterande och rörligt [författar]subjekt.<sup>82</sup>

Jag har undersökt exempel som öppnar upp för oändliga o/möjligheter i Acker och Knowles användningar och hänvisningar till hål och djur. Jag har närmast mig Karen Barads text "What is the Measure of Nothingness?" där hon låter hålets tomhet tala för sig självt, det vill säga att tomhet inte finns utan är någonting i sig självt, av sig självt.<sup>83</sup> Jag har även använt hennes bok *Meeting the Universe Halfway* där djuren, liksom hålen innehar en potentialitet, en agens som enligt Barad handlar om en material-diskursiv intra-aktion.

Hos både Knowles och Acker signalerar hålen materians/kropparnas både frånvaro och möjliga tillblivelse. Hålen är ett tecken för en tomhet, men samtidigt

---

<sup>81</sup> Ibid

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Karen Barad, 2012, s. 646-649

som hålrummet artikuleras omges det också av ett sammanhang som antyder en möjlig gränslöshet. Hos Acker är hålen representerade av bland annat O, ett slags icke namn som kan representera frånvaron av ett subjekt eller i alla fall tveksamheten till ett subjekt. I *The Big Book* kan hål vara platsen för tillblivelse, texten ”föds” genom kropparna som rör sig mellan sidorna. Det är en plats att befinna sig mellan två platser. Bokens andra o/ändliga o/möjlighet handlar om djuren. En transformationspotential som används hos litterära figurer för att få chansen att pröva gränser och utveckla det egna jaget. Acker använder Jellyfishen för att beskriva möjligheten att bli till eller att inte finnas till. En förvandlingsfigur som något som är i en förvandling som ständigt pågår och som inte stelnar till ett färdigt motiv.<sup>84</sup> Denna agens hos djuren finns, som jag ser det också i Knowles olika tryck av geten – som andra omarbetat i olika storlekar, färger och ljus – och destabiliserar en ordning och rör sig mot en annan möjlig tillblivelse.

---

<sup>84</sup> Mara Lee, 2014, s. 59

## Litteraturförteckning

Acker, Kathy, *Great Expectations*, New York: NY Grove Press 1989, c1982

Arnar, Anna Sigrídur, *The Book as Instrument: Stéphane Mallarmé, the Artist Book and the transformation of Print Culture*, Chicago, Ill.: Bristol: University of Chicago Press, 2011

Barad, Karen, "What Is the Measure of Nothingness? Infinity, Virtuality, Justice", (förf.) Carolyn Christov-Bakargiev, (red.) Katrin Sauerländer, översättning: Narek Bayadyan mfl, *Documenta (13) Catalog 1/3, The Book of Books*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2012

--- *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham & London: Duke University Press, 2007

Beckman, Frida "Rethinking subjectivity in Kathy Ackers Great Expectations" *Reconfiguring Subjectivity: Experimental Narrative and Deleuzean Immanence*, Uppsala: Department of English, Uppsala University, 2009

Dickens, Charles, *Great Expectations*, 1861, New York: Norton, 1999

Duchamp, Marcel, *Boîte-en-valise* (de ou par Marcel Duchamp ou Rrose Splyv), 1935-41

Fornatoro, Gayle, "Too Much is Never Enough: A Kaleidoscopic Approach to the Work of Kathy Acker", Michael Hardin (red.), *Devouring Institutions: The Life and Work of Kathy Acker*. Caexico: San Diego. State UP, 2004

Franzén, Carin, *Att översätta känslan: En studie i Julia Kristevas psykoanalytiska poetic*, Stockholm; Stehag: B. Östlings bokförl. Symposion, 1995

Goldberg, RoseLee, *Performance art: from futurism to the present*, London: Thames & Hudson, 2001

Halsema, Annemie, "Phenomenology in the Feminine: Irigaray's relationship to Merleau-Ponty", (red.) Gail Weiss, *Intertwinings: Interdisciplinary Encounters with Merleau-Ponty*, Albany: State University of New York Press, 2008

Higgins, Hannah, *Fluxus Experience*, Berkeley: Univ. of California Press, 2002

Hutcheon, Linda, *Poetis of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London and New York: Routledge, 1988

Irigaray, Lucy, *Two Be Two*, övers. Monique Rhodes and Marco Cocito-Monoc, New York: Routhledge, 2001

Klintberg, Bengt af, *Svensk fluxus = Swedish fluxus*, Stockholm: Rönnells antikvariat, 2006

Knowles, Alison, *The Big Book*, Berlin: Passenger Books, 2013

Kristeva, Julia, *Desire in language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, red. Leon S. Roudiez, övers. Thomas Gora, Alice Jardine och Leon S. Roudiez, New York: Columbia Univ. Press, 1980

Lee, Mara, *När Andra skriver: Skrivande som motstånd, ansvar och tid*, Göteborg: Glänta Produktion, 2014

Lönngren, Ann-Sofie, ”Mellan metafor och litterär materialisering. Heteronormer och djurbliande i Monika Fagerholms novell ”Patricia Kanin”, *Lambda Nordica*, nr 4, 2011

Mallarmé, Stéphane, *En fauns eftermiddag: & Ett tärningskast*, övers. Harry Järv, Stockholm: Bokbål, 2007

Marcuse, Herbert, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, London: Routledge, 2002

Munck, Kerstin, *Att föda text: en studie i Hélène Cixous författarskap*, Eslöv: B. Östlings bokförlag Symposion, 2004

Perloff, Marjorie, ”Phantasmagorias of the Marketplace: Citational Poetics in Walter Benjamin’s Arcades Project” *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago: The University of Chicago Press Books, 2010

Sciolino, Martina, ”The ‘Mutilating Body’ and the Decomposing Text: Recovery in Kathy Acker’s Great Expectations”, *Textual Bodies*. (red.) Lori Hope Lefkowitz, Albany: State University of New York Press, cop. 1997

Wollen Peter, ”Kathy Acker” (red.) Amy Scholder, Carla Harryman, and Avital Ronell, *Lust for Life: On the Writings of Kathy Acker*, London: Verso, 2006

## Artiklar

Ekman, Marie Louise, i intervju med Maria Schottenius ur DN Marie-Louise Ekman: *Det vuxna livet är så impotent*. Publicerad 2014-12-07 12:01

## Otryckta källor

Aspengren, Henrik Chetan, *Till Späck-gruppen: Att hålla livet tätt intill sig*, 2012

Marhöfer, Elke, *A Conceptual and Formal Draft*, Göteborg, avhandlingsutkast, 2013

Tan, Lisa, *Waves*, video: 19 min and 12 sec, 2014

<http://www.youtube.com/watch?v=Hdkj8G0Z4Og>, publicerades 25 juni 2012, 28.23 min