

Günter Brus, Georges Bataille og spørsmålet om overskridelse.

*En analyse av Günter Brus' tegnepraksis 1969-1971 i lys av
diskusjonene om Georges Batailles relevans for kunsten etter 1960*

Katrine Elise Pedersen



Masteroppgave i Kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé-historie og kunsthistorie og klassiske språk.

Veileder: Ina Blom

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2015

© Katrine Elise Pedersen

2015

Günter Brus, Georges Bataille og spørsmålet om overskridelse.

Katrine Elise Pedersen

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo



VÅR 2015

Sammendrag

For den franske filosofen Georges Bataille utspiller overskridelsen seg i dynamikken mellom det erotiske, døden og vold. Erotikkens dimensjon bærer med seg elementer som motsetter seg fornuften og det sosiale. Kan tegning ha en destabiliserende kraft, forstått gjennom Batailles tanke om overskridelse? Kan den østerrikske kunstneren Günter Brus' tegninger i *Handzeichnungen 1969 – 1971* ha en undergravende og destabiliserende kraft?

Det formløse, eller det Georges Bataille kalte «informe», handlet om å destabilisere og angripe fornuft og kategorier gjennom å bruke visuelle fremstillingsformer som befinner seg utenfor konvensjoner. Kunstverkets overskridende potensiale springer ut fra hvordan kunstneren, gjennom formløse strategier, visuelt fremstiller erotikk.

I 1996 lager kunsthistorikerne Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois utstillingen *L'Informe: Mode d'emploi / Formless – User's Guide* i Pompidou-senteret i Paris. I denne utstillingen bruker Krauss og Bois Georges Batailles tanke om det formløse som et kunsthistorisk analyseverktøy. I sin tolkning av Bataille og «informe» ekskluderer Krauss og Bois all kunst som inneholder ideen om representasjon som 'god form'. Günter Brus' substansorienterte aksjonspraksis støtter opp en slik fastlagt forbindelse mellom form og betydning, men hos Brus finnes det en dimensjon bortenfor aksjonene. Denne dimensjonen kan sees i hans tegnepraksis 1969 – 1971. Gjennom Brus' tegninger skal jeg undersøke om representasjonen kan ha en undergravende funksjon og utgjøre et sted for undertrykking og annethet.

Forord

Her om dagen forestilte jeg meg, sammen med en medstudent, et reality-program som skulle omhandle hvordan studenter fra forskjellige fagfelt *overlevde* masterprosessen. Vi forestilte oss selv, kunsthistoriestudentene, som merkelige dyr uten fornuft eller skrupler – drevet til randen av uhåndterlige teorier og sosial aversjon – ravende i gangene med altfor ville blikk eller øynene pressa ned i gulvet. Reality-programmet kunne fått navnet 'Løvens gap' eller 'De hysteriske'. Etter å ha vært et underfundig og manisk dyr i nå ett og et halvt år, føles det midt sagt merkelig å sitte her med en 75 siders blekke.

Jeg vil takke min kyndige veileder Ina Blom først og fremst for den verdifulle oppmuntringen, som hun den gang beskrev som en 'mager trøst', i at forvirring – til tross for frustrasjonen den medbringer – er uunnværlig for dannelsen av nye tanker og refleksjoner. Jeg vil også takke Jørgen Lund – som gikk fra å være min foreleser i Trondheim til å bli min venn – for å ha gitt meg tro på mine akademiske skriblerier. En siste takk til Sveinung (og Liv) for tålmodig korrekturlesning og oppmuntring, og til Kristine for den flotte forsiden hun tegnet til meg.

Katrine Elise Pedersen

Oslo, mai 2015

Innholdsfortegnelse

Forord	VII
1. Innledning til avhandlingen	
1.1 Presentasjon av oppgaven og problemstilling	1
1.2 Bakgrunnen for mitt prosjekt	3
1.3 Oppgavens inndeling	6
2. Introduksjon til "ekskrement-kunstneren" Günter Brus	
2.1 Den hvite fasen, den røde fasen	8
2.2 Etterkrigstidens Østerrike og kroppskunsten på 60- og 70-tallet	11
2.3 Georges Batailles relevans for Günter Brus	14
3. Georges Bataille og ideen om det formløse	
3.1 "Det formløse" som kunsthistorisk verktøy	17
3.2 Günter Brus: På høyde med Bataille eller ikke?	18
3.3 Georges Batailles kritiske ordbok	21
3.4 Satt i arbeid – mot hva?	22
3.5 «Informe» som operasjon	25
3.6 Oppsummering	29
4. Kritikk av Krauss og Bois, og alternative forståelser av Bataille	
4.1 Batailles begrepsverden og kunstforståelse: alternative tolkninger	31
4.2 Et uproduktivt språk	33
4.3 Van Goghs øre og Batailles latter	35
4.4 Overskridelsens avvik og kunstens opprinnelse	39
4.5 Kroppen og dens representasjon som verktøy for det formløse	42
4.6 Ingen «informe» uten representasjon / Batailles «conforme»	43
4.7 Oppsummering	45
5. Tegning som medium; protesthandling eller tradisjon	
5.1 Et mindre medium: tegningens irrelevans	47
5.2 Tegning som protesthandling	50
5.3 Günter Brus' vending mot tegning	52
5.4 Oppsummering	55
6. Tredje fase: analyse av Günter Brus' representasjon	
6.1 Tre tegninger fra <i>Handzeichnungen 1969 – 1971</i>	56
6.2 Kroppskunstnerens tegnestrategier: Brus og Joseph Beuys	58
6.3 Wiens skjønne pornograf: Klimt, Schiele og Brus	60

6.4 Den formale appellen til skjønnhet	61
6.5 En andregenerasjons sadist: Brus og Klossowski-brødrene	63
6.6 Klossowski-brødrenes subversive representasjon?	65
6.7 Brus' sadistiske motiv i lys av Pierre Klossowski og Balthus	66
6.8 Representasjonens undergravende kraft	69
6.9 Oppsummering	71

7. Oppsummering og konklusjon	
7.1 Oppsummering	73
7.2 Konklusjon	75

Illustrasjonsliste.....	76
Litteraturliste	84

1 Kapittel. Innledning

As should be more than clear by now, the formless is inimical to this drive toward the transcendental, which always tries to recuperate the excremental, or sacrificial fall, by remaking it as theme.¹

1.1 Presentasjon av oppgaven og problemstilling

«The 1960s was the twentieth century's pre-eminent decade of explosive refusals of society and warfare (...), wholesale reformulations of sex and its imageries (...), and also a deep charge of aberrance, disturbance and sensory violence which accompanied such transformations.»²

På 1960- og 70-tallet ble overskridende seksualitet anvendt som en kunstnerisk opprørsstrategi mot samtidens normer og konvensjoner, noe som gjenspeiles i arbeidene til den østerrikske kunstneren Günter Brus (1938 –). Hovedsakelig er Brus kjent for sine ekstreme aksjoner på 60-tallet, og han var en av fire kunstnere som blir assosiert med den radikale kunstnergruppen kjent under navnet «Wieneraksjonismen». Kroppens avfallsstoffer, masturbering og selvskading sto sentralt i hans aksjoner. Fra og med 1970 sa Brus seg ferdig med aksjonpraksisen og profilerte seg kun som en tegner. Til tross for denne overgangen, videreutviklet Brus de voldelige og erotiske strategiene fra sine aksjoner i tegningens medium. Dette kan sees i de voldsorienterte fremstillingene av det erotiske i tegneboka *Handzeichnungen 1969 – 1971*, hvor svart-hvitt tegningene er utført med blyant.

Hovedtrekk som går igjen i komposisjonene er hvordan Günter Brus organiserer billedplanet gjennom mange elementer: en voldsom erotikk i form av kroppsdeler og maskindeler, sammenblanding av tekst og bilde, og plassering av tegnede rammer innenfor billedplanet. Boka inneholder 83 tegninger, som er datert fra 1969 til 1971. I hans produksjon markerer *Handzeichnungen 1969 – 1971* et brudd fra aksjonpraksisen i Wieneraksjonismen til tegning. Siden *Handzeichnungen 1969 – 1971* markerer dette bruddet regnes det som atypisk i hans kunstproduksjon, men tegningene er også atypiske i og med at de skiller seg fra

¹ Yve-Alain Bois og Rosalind Krauss, *Formless: A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997), 146.

² Stephen Barber, *The Art of Destruction, The Films of the Vienna Action Group* (New York: Creation Books, 2004), 7.

den senere produksjonen som fokuserte mer på narrativ mellom bilde og tekst.

Hvordan kan Günter Brus' vending fra grenseoverskridende aksjoner til mediumet tegning leses? Kan aksjonens overskridelsesstrategier overføres til et tradisjonelt medium som tegning? Gjennom Brus' tegninger skal jeg undersøke om representasjon kan ha en undergravende funksjon og være et medium for undertrykking og annethet.

Det er *filosofien*³ til den franske dissident-surrealisten Georges Bataille (1897 – 1962) som utgjør det teoretiske grunnlaget for oppgaven: for Bataille bærer det erotiske med seg elementer som motsetter seg fornuften og det sosiale. Sentralt står begrepet «informe» (det formløse), som omhandler hvordan det erotiske blir fremstilt gjennom formløse, visuelle strategier / operasjoner som virker destabiliserende for fornuften og det konvensjonelle. Sentralt for Batailles tanke om grenseoverskridelse er begrepene «desublimerende» og «sublimerende». Jeg vil ta utgangspunkt i forskjellige tolkninger av Batailles filosofi. Kunsthistorikerne Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois' tolkning av Bataille og hans «informe» utgjør en teoretisk åpning til de forskjellige Bataille-perspektivene i diskusjonen om representasjon og dets grenseoverskridende potensial. Krauss og Bois ekskluderer all form for representasjon, på grunn av dets fastlagte forbindelse til betydning, i deres tolkning av Batailles «informe» som et kunsthistorisk analyseverktøy. Intensjonen med oppgaven er å gjøre en analyse av Brus' tegninger i *Handzeichnungen 1969 – 1971* og undersøke om tegning kan ha en destabiliserende kraft, i lys av det Bataille-perspektivene åpner opp for. Oppgaven sentreres rundt de subversive aspektene ved tegningens representasjon, og problemstillingene lyder:

- Kan tegning ha en destabiliserende kraft, forstått gjennom Georges Batailles tanke om grenseoverskridelse?
- Kan Günter Brus' voldsorienterte fremstilling av det erotiske i *Handzeichnungen 1969 – 1971* ha en undergravende, destabiliserende kraft?

Et hovedfokus med tanke på oppgavens problemstillinger er å se på hvilken måte de forskjellige tolkningene av Georges Bataille kan belyse Günter Brus' tegnearbeider. I lys av

³ 'Filosofi' står her i kursiv siden Georges Bataille hadde som mål å undergrave den vestlige filosofiens rolle og begrepets eksplisitte peking mot orden og system.

Bataille-perspektivene vil jeg i analysen undersøke dynamikken mellom det erotiske, det overskridende og det visuelle i tegningene til Brus. Med dette som utgangspunkt håper jeg å oppdage nye (grenseoverskridende) sider ved Brus' vending fra aksjoner til tegning, og kunne se nærmere på forbindelsene og forskjellene mellom de to uttrykksformene i hans kunstpraksis.

1.2 Bakgrunnen for mitt prosjekt

Jeg vil nå skissere hovedtrekkene i resepsjonen av Günter Brus i sammenheng med Wieneraksjonismen og hans tegnepraksis. Den tradisjonelle kunsthistoriske plasseringen av Wieneraksjonismen er som en forløper for kommende performancepraksiser. Denne plasseringen begrunnes, gjennom for eksempel Hubert Klocker, i at Wieneraksjonismen artikulerte og etablerte de grunnleggende strukturene og motivene for performancekunstens utvikling.⁴ Kathy O'Dell deler et lignende syn i *Contract With the Skin* (1998), men fokuserer spesifikt på Günter Brus alene på grunn av hans utforskning av selvskadingens sadistiske og erotiske grenser.⁵ Johanna Schwanberg betegner Brus som «den virkelige grunnleggeren av kroppskunsten [Body Art]».⁶ I «Citizen Brus Examines His Body: Actionism and Activism in Vienna, 1968» (2014) fokuserer Beth Hinderliter på hvordan Brus, gjennom sine aksjoner, visualiserte tabuer og undertrykkingsmekanismer.⁷ I *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (2004) omtales Brus som den mest komplekse i Wieneraksjonismen fordi aksjonene hans ikke er innrammet av en katarsisfunksjon eller et ritualistisk løfte om helbredelse og lindring.⁸ Her påpekes Wieneraksjonismens tilknytning til den postfascistiske tiden som uløselig knyttet til synet på Wieneraksjonismen.

I forbindelse med utstillinger har det blitt utgitt en rekke forskjellige kataloger. Her kan jeg blant annet nevne *Viennese Actionism Volume 1 & 2* (1988), *Vienna Actionism, Art and Upheaval in the 1960' Vienna* (2012), *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979* (1998). De to førstnevnte var sentrale fordi de gjorde Wieneraksjonismen

⁴ Hubert Klocker, "Gesture and the Object, Liberation as Aktion: A European Component of Performative Art". I *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, red. Paul Schimmel (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, Thames and Hudson, 1998), 175.

⁵ Kathy O'Dell, *Contract with the Skin. Masochism, Performance Art and the 1970s* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998) 7.

⁶ Johanna Schwanberg, kronologi over Günter Brus' kunstnerskap. I *Günter Brus. Nervous Stillness on the Horizon*, red. Monika Faber (Barcelona: Ingoprint, 2005), 55.

⁷ Beth Hinderliter, "Citizen Brus Examines His Body: Actionism and Activism in Vienna, 1968", *October*, nr. 147 (vinter 2014): 83-84, besøkt 07 april, 2015.

http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/OCTO_a_00167#.VSOUb1tN3gA

⁸ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, *Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson Ltd, 2004), 468.

mer tilgjengelig for den ikke-tysktalende kunstverden. Et annet viktig bidrag for dette var Malcolm Greens *Writings of the Vienna Actionists* (1999) hvor Green oversatte wieneraksjonistenes egne tekster fra tysk til engelsk. Den førstnevnte katalogen tar for seg Wieneraksjonismen hovedsakelig i relasjon til dets spesifikke, historiske kontekst, mens den andre forsøker å se Wieneraksjonismen i lys av internasjonale tendenser. *Vienna Actionism* (...) er en stor katalog som forsøker å dekke alle aspekter ved Wieneraksjonismen i historisk og internasjonal forstand, og deres allsidige bruk av forskjellige medier (performance, film, fotografi, tegning). I denne katalogen presenteres det, for første gang, en visuell kronologi over wieneraksjonistenes kunstforløp. Med andre ord er det denne katalogen som til dags dato gir en mest oversiktlig innføring i Wieneraksjonismen og Brus' aksjonspraksis.

Kort oppsummert konsentreres det skriftlige materialet rundt Günter Brus seg om hans rolle og betydning gjennom Wieneraksjonismen og aksjonene hans, hvor Brus innskriveres som sentral for etableringen og utviklingen av performancekunst.

Som nevnt er Günter Brus hovedsakelig kjent for sine radikale aksjoner og deltagelse i Wieneraksjonismen på 1960-tallet, og det skriftlige materialet om Brus begrenser seg i grove trekk til hans aksjonspraksis i Wieneraksjonismen. I de skriftlige kildene tilskrives det grenseoverskridende aspektet ved det erotiske kun til Brus' aksjoner, og det fokuseres minimalt på Brus' tegnestrategier. Det skriftlige materialet begrenser seg hovedsakelig til enkeltkapitler i tematiske utgivelser, artikler i diverse kunstmagasiner og tidsskrifter, samt katalogtekster i forbindelse med ulike utstillinger.

I en utførlig kronologi over Günter Brus' kunstnerskap i *Nervous Stillness on the Horizon* (2005) belyser Johanna Schwanberg at hovedtrekkene ved reaksjonene rundt Brus' vending mot tegning var preget av synet om at tegning var, i forhold til aksjonene, en bakstreversk uttrykksform.⁹ Det fokuseres minimalt på Brus' tegnepraksis, og dette fokuset dedikeres nesten ene og alene til *Irrwisch*. Det skriftlige materialet om Brus' tegnepraksis blir nesten ikke-eksisterende når det kommer til tidsrommet før *Irrwisch*. Tegneboken *Handzeichnungen 1969 – 1971* markerer vendepunktet mellom Brus som wieneraksjonist og Brus som tegneren. I kronologien dedikerer Schwanberg årene «1970-1971» til utgivelsen av *Irrwisch* og arbeidene etter dette.

Studieobjektet for denne oppgaven, *Handzeichnungen 1969 – 1971*, blir så vidt nevnt: tegningene til *Handzeichnungen 1969 – 1971* bemerkes kun gjennom at Brus arbeidet

⁹ Schwanberg, kronologi, 66.

simultant med voldelige svart-hvitt tegninger mens han hovedsakelig arbeidet med *Irrwisch*. At det var disse svart-hvitt tegningene som utgjorde materialet for Brus' første tegneutstilling i 1971 poengteres avslutningsvis.¹⁰

Intensjonen med denne oppgaven er dermed å gjøre en inngående analyse av det tomrommet som svart-hvitt tegningene i *Handzeichnungen 1969 – 1971* utgjør i den forskningsbaserte litteraturen. Jeg vil fokusere på det grenseoverskridende potensialet i, og det destabiliserende ved, Günter Brus' tegninger. Jeg vil ta utgangspunkt i en komparativ analyse for å undersøke om disse tegninger kan ha en destabiliserende kraft.

Det teoretiske rammeverket jeg har valgt gjennom Georges Bataille vil åpne opp for bestemte måter å lese tegningene, og lukke for andre lesninger. Bataille-litteraturen jeg forholder meg til er utstillingskatalogen *Formless: A User's Guide* (1996) hvor kunsthistorikerne Yve-Alain Bois og Rosalind Krauss tolker Batailles tanke om det formløse som et kunsthistorisk analyseverktøy. Jeg har forholdt meg til Jacques Derridas artikkel *From Restricted to General Economy: A Hegelianism without Reserve* (1978), Valerie Therese Thompsons masteravhandling "Representing Figure in Georges Batailles Informe" (2008) og Suzanne Guerlacs artikkel "The Useless Image: Bataille, Bergson, Magritte" (2007), for å belyse hvordan det grenseoverskridende opererer hos Bataille, og dets relasjon til representasjon. Jeg forholder meg også til Hal Fosters redegjørelse av splittelsen som oppsto i surrealismen mellom André Bretons «sublimerende» erotikk og Batailles «desublimerende» erotikk, i *Compulsive Beauty* (1993).

Den kunsthistoriske tradisjonen jeg skriver meg inn i er kunstens (kroppslige) frigjørelse fra den modernistiske formalismen på 60- og 70-tallet. Denne kunsten kan bli sett på som en reaksjon mot modernismens idealer, noe som eksemplifiseres gjennom hvordan Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois bruker Georges Batailles tanke om det formløse som et angrep mot modernismens ekskludering av kropp og begjær. Kunstnerne eksperimenterte med nye medier som kroppskunst, performance, video og fotografi, og utfordret det tradisjonelle, konvensjonelle og politiske, gjennom det grenseoverskridende ved det erotiske og kroppslige.

Utvalget av kunstnere som utgjør sammenligningsmaterialet er gjort på bakgrunn av bestemte aspekter ved Günter Brus' tegninger og hva de kan belyse: Brus' linjeføring i tilknytning til aksjoner og kroppslighet (Joseph Beuys), Brus' bruk av harmoniskapende

¹⁰ Schwanberg, kronologi, 69.

komposisjonsprinsipper (Egon Schiele og Gustav Klimt), og den voldsorienterte fremstillingen av det erotiske og dets tilknytning til overskridelse slik det forstås gjennom Georges Bataille (Pierre Klossowski og Balthus).

Mitt *hovedfunn* i oppgaven er at Günter Brus kan kobles til Georges Batailles tanke om det formløse gjennom at Brus undergraver forbindelsen mellom representasjon og mening, altså ideen om representasjon som 'god form'.

1.3 Oppgavens inndeling

Oppgaven er inndelt i fire hovedkapitler. Teorien kommer i to deler: presentasjon av Georges Bataille gjennom kunsthistorikerne Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois, og presentasjon av alternative forståelser av Bataille knyttet opp mot representasjon. Deretter kommer en undersøkelse om hvordan tegning som medium kan bli forstått, og den endelige analysen, foruten innledning, introduksjon av kunstner og avslutning.

Kapittel 2 fungerer som en kort introduksjon til Günter Brus' kunstnerskap, med fokus på aksjonpraksisen i hans tid i Wieneraksjonismen. Her plasseres Brus i sin historiske kontekst, og det belyses videre hvordan grenseoverskridende perversitet fungerer som en kunstnerisk strategi for Brus, noe som speiler hans samtid. Erotiske strategier knyttes direkte til Georges Bataille.

I kapittel 3 presenteres teorien som utgjør grunnlaget for analysen. Her trekker jeg først inn kunsthistorikerne Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois' ekskludering av Günter Brus' substansorienterte aksjonspraksis i sin tolkning av Georges Batailles «informe», og deres utelukkelse av ideen om representasjon som *god form*. Jeg vil også gjøre rede for begrepene «sublimerende» og «desublimerende», som er sentrale i forståelsen av grenseoverskridende seksualitet som en kunstnerisk, visuell strategi. Dette fungerer som en teoretisk åpning for diskusjonen hvorvidt representasjon kan ha en destabiliserende kraft i lys av Bataille. Videre ser jeg på Krauss og Bois' begrunnelser for ekskluderingen av Brus, og deres argumenter for å utelukke kroppens representasjon fra Batailles filosofi.

Kapittel 4 fungerer som en motpol og fortsettelse av kapittel 3, hvor jeg først ser på hvorfor Georges Bataille i det hele tatt kan ha relevans for forståelsen av kunst, og hvordan dette knytter ham til «grenseoverskridende» og «radikal» kunst, men samtidig utgjør dette kapitlet grunnlaget for videre diskusjon om mediumet tegning og analysen av Günter Brus' tegninger. Her ser jeg på forskjellige forståelser av Bataille og kritiske tilnærminger til Krauss og Bois som skal frigjøre Batailles «informe» og hans overordnede filosofi fra den rent formale tolkingen til Krauss og Bois – her søker jeg også å åpne opp for at

representasjonen *kan* utgjøre et sted for annethet og undergraving i lys av Bataille, og dermed ha et destabiliserende potensial.

I kapittel 5 vil jeg kort se på hvordan man tolke Günter Brus' vending fra aksjoner til tegning, hvor jeg undersøker om mediumet tegning kan fungere som en protesthandling. Her presenterer jeg kort analysens objekt: *Handzeichnungen 1969 – 1971*.

Kapittel 6 er analysen, hvor jeg begynner med korte beskrivelser av tre tegninger fra *Handzeichnungen 1969 – 1971* for å si noe generelt om Brus' tegnestil. Videre ønsker jeg, i forbindelse med Brus' tilknytning til kroppslige aksjoner, sammenligne Brus' tegnestil med Joseph Beuys' tegnestil, for å få frem Brus' spesifikke tegnestrategi. I lys av Gustav Klimt og Egon Schiele ønsker jeg å se på formale komposisjonsprinsipper i Brus' tegninger, og hvordan disse appellerer til orden, harmoni og skjønnhet. Den ikonografiske perversiteten i Brus' tegninger ser jeg i lys av to kunstnere, Pierre Klossowski og Balthus. Deres arbeider er relevante fordi Klossowski og Balthus hadde en tett forbindelse til Bataille, og kan kanskje derfor også bære med seg Batailles tanke om de subversive aspektene ved representasjon. Til slutt i kapitlet skal det som kom frem gjennom de tre sammenligningene flettes sammen, og jeg vil se på hva disse tilfører problemstillingen.

Kapittel 7 fungerer som en oppsummering og konklusjon på oppgaven.

2. Introduksjon til ”ekskrement-kunstneren” Günter Brus

Despite the fact that ‘Vienna Actionism’ is now frequently hailed as Austria’s greatest contribution to post-war art, or even as the country’s most important group in that country since 1918, it is still known more by rumour than by hard facts. The image of spontaneous shock-art, of a provincial half-cousin of Happenings and Fluxus, or of morbid blasphemy and gratuitous sex and violence, still has a tenacious hold.¹¹

2.1 Den hvite fasen, den røde fasen

«They [Vienna Actionism] were constantly discredited as artists, denied an art context, and in their permanently marginalised state were frequently perceived simply as cases for the courts or for psychiatrists, as objects of ridicule or of hatred.»¹²

Den østerrikske kunstnergruppen kjent under navnet «Wieneraksjonismen» besto av fire kunstnere, deriblant Günter Brus. De fremstår som en homogen gruppe i kun en publikasjon i 1965.¹³ Wieneraksjonistene, bevisste på internasjonale kunstretninger som informel/tachisme og amerikansk abstrakt ekspresjonisme, overskred maleriets grenser for aksjoner med ekte kropper, objekter og substanser her og nå. Målet var å oppnå, gjennom en *direkte* konfrontasjon med den sanselige og fysiske virkeligheten, en høynet bevissthet.¹⁴ Gjennom sine aksjoner avviste Wieneraksjonismen kunstverkets tradisjonelle funksjon som redskap for å skape illusjon.¹⁵ Helt fra starten av hadde Wieneraksjonismen et politisk preg. Aksjonene skulle gjøre opprør mot virkelighetsformene som ble kontrollert, formidlet og manipulert av sosiale autoriteter som staten og kirken.¹⁶ Aksjonen *Kunst und Revolution* (1968) (hvor Brus

¹¹ Malcolm Green, introduksjon til *Writings of the Vienna Actionists*, red. Malcolm Green (London: Atlas Press, 1999), 9.

¹² Green, *Writings of the Vienna Actionists*, 10.

¹³ Eva Badura-Triska, Hubert Klocker, “Vienna Actionism and its Context, Introduction and Thematic Overview”. I *Vienna Actionism, Art and Upheaval in the 1960’s Vienna*, (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012), 10.

¹⁴ Badura-Triska, Klocker, “Vienna Actionism”, 9.

¹⁵ *Ibid.*, 10.

¹⁶ *Ibid.*

og Mühl var med) utgjør et godt eksempel på Wieneraksjonismens provoserende potensial, som førte til sterke offentlige reaksjoner.¹⁷

Günter Brus, Otto Mühl og Hermann Nitsch deler visse ekstroverte, impulsive og ekspressive kjennetegn, mens Rudolf Schwarzkoglers tilnærming var roligere, mer distansert.¹⁸ Til tross for deres tematiske og stilistiske forskjeller, delte wieneraksjonistene en ukonvensjonell og radikal tilnærming til menneskekroppen, hvor det dialektiske forholdet mellom skapelse (helbredelse) og ødeleggelse (skade) sto sentralt. På begynnelsen av 60-tallet behandlet Wieneraksjonismen kroppen som en substans blant andre substanser, mens de, på slutten av 60-tallet, hadde en mye mer analytisk tilnærming til kroppens funksjoner og dens sosiale dimensjon.¹⁹ Denne analytiske tilnærmingen til kroppslige funksjoner kan sees i Brus' utforskning av sosialt undertrykt kroppslighet som omfavnet tabubelagt erotikk, og kroppslige væsker som oppkast, urin og ekskrementer.²⁰ 1960-tallet utgjorde Wieneraksjonismens tid; mens Brus beveget seg bort fra offentlige aksjoner, kan man se en overgang fra kunst til alternativt samfunn hos Otto Mühl. I Mühls alternative samfunn ble aksjonene frigjort fra det verdibestemte kunstsysteet.²¹ I stedet for å ha rollen som å være primært en kunstnerisk opprørsgest, fikk aksjonen rollen som et analytisk verktøy som skulle fungere som gruppedynamisk regulerende, som hadde som mål å fremheve den sentrale rollen ved lek i Mühls alternative samfunn.²²

Hovedsakelig er Günter Brus kjent for å være en sentral del av Wieneraksjonismen og for sin aksjonspraksis. Kunstpraksisen hans bærer i seg forskjellige stadier, og for å klargjøre de dominerende strategiene vil jeg dele opp hans kunstnerskap i tre faser. De to første fasene går innenfor Brus' aksjonspraksis. Det er den siste fasen, etter 1969, hvor Brus profilerer seg kun som tegner, som utgjør materialet for avhandlingens analyse. Jeg vil presentere de to første fasene her, mens den siste fasen vil bli undersøkt ytterligere i avhandlingens analyse gjennom tegningene i *Handzeichnungen 1969 – 1971*.

Den første fasen kan sees som en malerisk, formal aksjon. Her er det Günter Brus selv og forskjellige objekter (barberblad og hammer, for eksempel) som utgjør visuelle og assosiative

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid., 11.

²⁰ Ibid.

²¹ Hubert Klocker, "The Actions of Brus, Muehl, Nitsch and Schwarzkogler since the Mid-1960s". I *Vienna Actionism, Art and Upheaval in the 1960's Vienna*, (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012), 191.

²² Klocker, "The Actions," 219.

komponenter i et planlagt billedrom. Brus bruker kroppen som et form for lerret, hvor han spiller på samspillet mellom fargene svart og hvitt. I *Selbstbemalung I (Handbemalung – Kopfbemalung – Kopfzumalung)* (1964) tegner Brus en svart strek nedover sitt hvitmalt ansikt for første gang.²³ Aksjonene i denne fasen ble ikke framført foran et publikum, men utgjorde selvstendige komposisjoner som skulle bli fanget av fotokamera. Her eksperimenterte Brus med forskjellige materialer som blir anvendt direkte på kroppen for å skape taktile, skulpturelle effekter. For eksempel ble en slags deig, lagd av en blanding av hvit farge, vann og mel, brukt som en formbar substans mot Brus' hvite ansikt og gjorde at det nesten ble ugjenkjennelig.²⁴ Det som er karakteristisk for denne fasen er Brus' tanke om aksjonene som en form for *selvmaleri* («self-painting»), som alluderer til selvskading eller deformering.²⁵ Mens Brus i den første fasen er hvitmalt og orienterer seg hovedsakelig mot det formale og visuelle, utgjør Brus i den andre fasen en motsetning.

I den andre fasen er ikke Günter Brus lenger hvitmalt, og objektene som ble brukt i den første fasen for deres formale og symbolske egenskaper blir nå brukt for deres virkningsfulle kraft. Brus, nå kledd i vanlige klær eller naken, yter vold mot kroppen sin i alle dens former og væsker (ekskremer, blod, oppkast, urin). Han beskriver selv aksjonene under denne fasen som en form for kroppsanalyse.²⁶ I aksjonen "*Der helle Wahnsinn*" für Aachen: "*Die Architektur des hellen Wahnsinns*" (1968) skader Brus seg for første gang med barberblad mot brystet.²⁷ I Hermann Nitschs aksjoner ble ofring og vold kun brukt som virkemidler for å oppnå renselse, og kroppen ble ansett som hellig. Ifølge Beth Hinderliter står Brus i motsetning til Nitsch: Brus vil heller fremheve kroppen som inkohærent og oppløst.²⁸

Günter Brus hevdet selv at språket gikk tapt i kroppsanalysen, men at det likevel kunne bli funnet i stønningen, spytingen og i skrikene.²⁹ Beth Hinderliter påpeker et viktig poeng, som muligens forsvinner for mange teoretikere i Wieneraksjonismens ekstreme og voldsomme bruk av kroppen og dens avfallsstoffer; Brus utfordret måten kroppen var knyttet til staten. Dette gjorde han ikke kun gjennom provoserende handlinger som å gjøre sitt fornødne på Østerrikes flagg eller å ved onanere mens han synger nasjonalsangen, men

²³ Klocker, "The Actions," 209.

²⁴ Monika Faber, "Painting Excess. From Action Painting to Body Art". I *Günter Brus. Nervous Stillness on the Horizon*, red. Monika Faber. (Barcelona: Ingoprint, 2005), 12.

²⁵ Faber, "Painting Excess," 12.

²⁶ Günter Brus sitert i Green, *Writings of the Vienna Actionists*, 75.

²⁷ Klocker, "The Actions," 209.

²⁸ Hinderliter, "Citizen Brus," 88.

²⁹ Barber, *The Art of Destruction*, 22.

gjennom å fremheve kroppen som både et objekt for statens fortreningsmekanismer og som det elementet som konstant unnslipper og glipper unna disse.³⁰ Slike *primitive* aktiviteter kan tolkes å ha som hensikt å ødelegge de produktive aspektene ved menneskelig, fornuftsbasert aktivitet.³¹ I sin siste aksjon *Zerreissprobe* (1970) inntar Brus rollen som gjerningsmann og offer for å demonstrere kroppens egenskaper som et enhetlig symbol, og dets manipulerende aspekter.³² Etter dette forlater Brus kroppsaksjoner fullstendig og profilerer seg som en tegner.

Wieneraksjonismen har blitt gitt et mangfold av betegnelser og karakteristikk som Malcolm Green stiller seg kritisk til, og anser som reduserende: de har blitt kalt kunstneriske revolusjonære, syke perverse svin, utforskere av seksuelle drifter, gjennomtrengende analytikere av rådende maktstrukturer i samfunnet.³³ For Green er ikke de mer *positive* fremstillingene av Wieneraksjonismen mindre reduserende, når for eksempel Konrad Oberhuber plasserer Günter Brus i rollen som en vestlig kriger som tørster etter martyrens stake.³⁴ Eva Badura-Triska ser Wieneraksjonismens kunstneriske og voldelige artikuleringer i lys av Østerrikes underliggende tilstander etter andre verdenskrig.³⁵

2.2 Etterkrigstidens Østerrike og kroppskunsten på 60- og 70-tallet

«(...) Det fantes ikke noe land med så lite antisemittisme og så stor tålmodighet med jødene som Østerrike.»³⁶

Günter Berghaus hevdet at de europeiske aksjonspraksisene bar en fremherskende politisk dimensjon som ikke hadde en ekvivalent i den amerikanske kunsten.³⁷ Denne dimensjonen kan forklares ut fra det tidsmessige landskapet etterkrigstidens Østerrike utgjorde. Ifølge historikeren Einart Lorenz valgte østerrikerne etter andre verdenskrig en «lettvinnt løsning»

³⁰ Hinderliter, "Citizen Brus," 84.

³¹ Ibid., 89.

³² Klocker, "The Actions," 215.

³³ Green, introduksjon, 12-13.

³⁴ Ibid., 13.

³⁵ Eva Badura-Triska, "The Initial Cultural Situation, The Underlying Conditions and Reference Points of Vienna Actionism in Austria". I *Vienna Actionism, Art and Upheaval in 1960s' Vienna* (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2000), 15.

³⁶ Dominerende posisjon som preget offermentaliteten, formulert av forbundskansler Leopold Figl i 1947. Einart Lorenz, "Tyskland og Østerrike etter 1945," *Jødehat*, red. Einart Lorenz et al, 2. utg. (Oslo: Damm & Søn AS, 2006), 549.

³⁷ Günter Berghaus, "Happenings in Europe in the 60's: Trends, Events, and Leading Figures," *TDR*, Vol. 37, no. 4, (vinter 1993): 161, besøkt 11 november, 2014. <http://www.jstor.org/stable/1146300>

hvor de omfavnet og gjemte seg bak en offermentalitet.³⁸ For Østerrike i etterkrigstiden ble offerrollen, ifølge Gerhard Botz, en identitetsskapende statsdoktrine; alt som sto i strid med denne og de grunnleggende fortrenghelsesmekanismene ble avvist.³⁹ Rollen østerrikerne ga seg selv som 'Hitlers offer' stakk så dypt at alle minner om den østerrikske antisemittismen ble fortrenghet og omtalt som «bevisst løgn», «ren nonsens» og «bevisst bakvasking». Ifølge Beth Hinderliter ville wieneraksjonistene gjennom den kroppslige volden overstyre den opprinnelige volden som utgjorde grunnlaget for statsmakten og dermed samtidig synliggjøre inkorporeringen av undertrykkende sosiale krefter.⁴⁰

Et annet aspekt som kan forklare hvorfor Wieneraksjonismen bar med seg en *annerledes* dimensjon enn den amerikanske kunsten, er den spesifikke regionale og lokale østerrikske ekspresjonistiske tradisjonen som inneholdt 'kroppskunstnere' som Egon Schiele og Gustav Klimt.⁴¹ Det å plassere Wieneraksjonismen i en østerriksk, kunsthistorisk tradisjon synes passende siden de deler flere likhetstrekk. Benjamin Buchloh påpeker hvordan den østerrikske ekspresjonistiske tradisjonen siden begynnelsen av 1900-tallet hadde opponert mot samfunnets dominerende maktstrukturer.⁴² Det synes umulig å beskrive Wieneraksjonismen uten å trekke inn deres erotiske og pornografiske aspekter, men det er ikke bare den overtydelige erotikken og kroppsligheten som er felles for wieneraksjonistene, Klimt og Schiele. De har også til felles at de led politiske følger som konsekvens av at deres kunstpraksis ble ansett som overskridende og pornografisk av samtiden.

«The codes of sexuality, especially transgressive sexuality, require to be learned before they can be read into an image.»⁴³

Som Stephen Barber påpeker i sitatet ovenfor må erotiske koder allerede være innlært av individet før noe kan bli lest som nettopp «overskridende». Wieneraksjonismens erotikk kan ikke bli sett på som uanstendig, pornografisk eller voldelig uten en slik førkunnskap, og peker derfor mot samtidens meningsbærende system. Avhandlingens analyse skal undersøke det overskridende potensialet i Günter Brus' tegninger, og derfor er det nødvendig med en historisk forankring av analysens objekt (Brus' tegninger) for å få et visst innblikk i hvorfor tegningene i utgangspunktet kan bli lest som «overskridende». For å belyse dette vil jeg se på

³⁸ Lorenz, "Tyskland," 548.

³⁹ Ibid., 549.

⁴⁰ Hinderliter, "Citizen Brus," 79-80.

⁴¹ Foster, et. al., *Art Since 1900*, 456.

⁴² Ibid.

⁴³ Barber, *The Art of Destruction*, 7.

hvordan seksualitet ble tematisert generelt på 60- og 70-tallet. Jeg vil se på overskridende former for seksualitet gjennom Amelia Jones' definisjon av «kroppskunst», for å etablere en forståelse for hvorfor og hvordan disse *kunstformene* ble ansett som overskridende.

For Stephen Barber er 1960-tallet preget av tre voldsomme endringer som han også ser hos Wieneraksjonismen: sosial protest, erotisk omveltning og pervers grusomhet.⁴⁴ Amelia Jones finner en strategisk kraft i 60- og 70-tallets kroppskunst:⁴⁵ den var utpreget antiformalistisk, og søkte å styrte og destabilisere de konvensjonelle strukturene som lå til grunn for den formalistiske (og modernistiske) modellen for kunstresepsjon.⁴⁶ Gjennom begrepet «kroppskunst» peker Jones til et spesifikt, historisk øyeblikk hvor kroppen kom til syne gjennom en overskridende form for seksualitet.⁴⁷ Kunstnerne fokuserte på «begjærsutvekslingen» mellom det kunstneriske subjekt og betrakteren, som konstituerte verkets meningsinnhold.⁴⁸ Det Jones betegner som «den postmoderne performativitet» kjennetegnes gjennom bruken av overdrivelse som kunstnerisk virkemiddel.⁴⁹

Kunstgjenstandens ontologi og spørsmålet om nærvær var sentralt i Amelia Jones' «kroppskunst». Fra sitt begrep «kroppskunst» ekskluderer Jones de tidligere performanceformene, som ønsket en sammenblanding av kunst og liv gjennom heroiske påstander om performance som den eneste kunstformen som kunne garantere kunstnerens nærvær. For Jones bar «nærværs-kroppskunstens»⁵⁰ fokus på tilstedeværelse med seg rester fra modernistisk nærværsfysikk.⁵¹ Uavhengig av distinksjonene mellom Jones' «kroppskunst» og «nærværs-kroppskunst» blir begge sett på som grunnleggende for postmodernismen. Ifølge Jones er dette fordi kroppskunsten førte med seg en fundamental omveltning av modernismens fremste prinsipp om at kunstverkets meningsplan skulle bestemmes ut fra verkets formale plan alene.⁵² For Jones er modernismens fravær av innhold knyttet til ekskluderingen av (kunstnerens og betrakterens) kroppslighet.⁵³ Gjennom å erkjenne kunstnerens kropp (betinget av fravær eller nærvær) må også begjæret (kritikerens, kunstnerens) bli anerkjent.⁵⁴

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Amelia Jones, *Body Art, Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 25.

⁴⁶ Jones, *Body Art*, 5.

⁴⁷ Ibid., 13.

⁴⁸ Ibid., 58.

⁴⁹ Ibid., 57.

⁵⁰ Et begrep lagd av meg for å presisere forskjellen mellom Amelia Jones' «kroppskunst» og det hun ekskluderer.

⁵¹ Jones, *Body Art*, 36.

⁵² Ibid., 21.

⁵³ Ibid., 76.

⁵⁴ Ibid., 75.

Kathy O'Dell tolker valget av masochisme for 'kroppskunstnere' på tidlig 70-tall som at de søkte å avsløre undertrykkelse og ville frigjøre seg fra det som O'Dell betegner som «[the] modern [social] contract».⁵⁵ I lys av O'Dell ser Amelia Jones for eksempel den amerikanske kunstneren Vito Acconcis masochisme som en respons på de massive sosiale omveltningene sent på 60-tallet, og som en protest mot den sosiale kontrakten.⁵⁶ Gjennom Jones kan man se kroppskunstens overskridende seksualitet som en protest mot det dominerende samfunnssystemet (den sosiale kontrakten), og samtidig mot modernismens benektelse av kropp og begjær. Günter Brus' aksjonspraksis svarer på mange måter til Jones' ekskluderte og idealistiske «nærværs-kroppskunst» siden hans overgang fra maleri til kroppen omhandlet en *direkte* og kunstnerisk konfrontasjon med den fysiske virkeligheten.⁵⁷

Et viktig poeng her er at Günter Brus' aksjonspraksis ikke samsvarer med Jones' beskrivelse av «nærværs-kroppskunst»: helhet, nærvær og umiddelbarhet. For Beth Hinderliter gir Brus avkall på en enhetlig, tilstedeværende subjektivitet ved å sidestille seg med en oppløsning av selvet som ikke kan bli sosialt absorbert eller bli ansett som produktiv.⁵⁸ Brus kroppsliggjør et fragmentert og oppløst selv gjennom en overskridende erotikk som heller svarer til andre aspekter ved Jones' «kroppskunst»:⁵⁹ Kroppskunstens evne til å destabilisere de gjeldende, konvensjonelle kunsthistoriske strukturene.⁶⁰ Gjennom strategisk bruk av overskridende erotikk, gjør Brus selvet og kroppen til stedet hvor sosiale normer oppløses.

2.3 Georges Batailles relevans for Günter Brus

«(...) [Georges] Bataille's renegade vision of the radical power of perverse elements of sexual desire to unsettle the visual and literary fields (...)»⁶¹

På 60- og 70-tallet ble overskridende seksualitet brukt som en kunstnerisk strategi for å motsette seg og protestere mot samtidens normer og konvensjoner. Ifølge Benjamin Noys ble grenseoverskridelse et sentralt tema i økende grad i forhold til *alternativ* seksualitet i

⁵⁵ Ibid., 129.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Badura-Triska, "Vienna Actionism," 9.

⁵⁸ Hinderliter, "Citizen Brus," 90-94.

⁵⁹ Jones, *Body Art*, 51.

⁶⁰ Ibid., 5.

⁶¹ Amelia Jones, "Introduction: Art and Its Histories as 'Deployments of Sexuality'". I *Sexuality. Documents of Contemporary art*, red. Amelia Jones (Cambridge: MIT Press, 2014), 16.

samtidens kultur.⁶² Et viktig aspekt i bruken av erotiske, kroppslige strategier i kunsten handlet om å overskride en formalistisk modernisme som ekskluderte kroppen og begjæret, og undergrave de normative perspektivene som lå til grunn for en slik kunstforståelse. Ifølge Amelia Jones er det det underbevisstes kraft, i et freudiansk teoretisk rammeverk, som har dominert den visuelle kunstens diskurs siden surrealismen.⁶³ Ikke bare sees seksuelle drifter som motiverende for produksjonen av verk, men også som å omfavne dannelsen av ideologiske og institusjonelle maktstrukturer. På denne måten blir seksualitet en essensiell og medvirkende faktor for skapelsen og mottagelsen av et verk, og utgjør også en betydningsfull faktor for hvordan verk blir evaluert (og dermed også ekskludert). For Jones lyktes Georges Bataille der surrealismen mislyktes: Det var først med Bataille, i 1930-årene, at det ble formulert en modell for kunstnerisk, overskridende utforskning som var basert på anti-borgerlige forestillinger om primitive menneskelige begjær, og som førte til en eksplosiv og forstyrrende formløs billedbruk i kunst og litteratur.⁶⁴ I Batailles litterære tekster ser Noys en bekreftelse av grenseoverskridelse som en åpning *forbi* det erotiske; grenseoverskridelsen utspilles i dynamikken mellom erotikk, død og vold.⁶⁵

Til tross for at både Georges Batailles erotikk og surrealismens erotikk har Sigmund Freuds teorier som utgangspunkt, står de i et motsetningsforhold. Mens surrealismens erotikk tolket underbevissthetens erotiske elementer gjennom symbolisering, søkte Bataille en visuell form som sto i motsetning til surrealismens idealisering. For Bataille idealiserte og forskjønnet surrealismens erotikkens destruktive potensial.⁶⁶ Gjennom dette ufarliggjorde surrealismen det overskridende avviket⁶⁷ i erotikken. Surrealismens sublimering og forskjønning peker til en meningsorden og estetisering, mens Bataille på andre siden, ville fremheve det overskridende og destruktive ved erotikkens elementer gjennom visuelle former som sto i mot det konvensjonelle.

Det er forholdet mellom det erotiske, det overskridende og den visuelle representasjon som skal analyseres i Günter Brus' tegninger. Erotikkens dimensjon bærer med seg elementer som motsetter seg fornuften og det sosiale. Hans voldorienterte fremstillinger av det erotiske kan sees som en overskridende protesthandling mot det sosiale. I lys av dette fungerer

⁶² Benjamin Noys, *Georges Bataille: A Critical Introduction (Modern European Thinkers)* (London: Pluto Press, 2000), 82.

⁶³ Jones, introduksjon, 13.

⁶⁴ *Ibid.*, 16.

⁶⁵ Noys, *Georges Bataille*, 82.

⁶⁶ Dawn Ades, Fiona Bradley, "Introduction". I *Undercover Surrealism, Georges Bataille and Documents*, red. Dawn Ades, Simon Baker (London: Hayward Gallery Publishing, 2006), 11.

⁶⁷ Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge: The MIT Press, 1993), 110.

Georges Bataille som en fruktbar (anti-)teoretisk åpning som kan belyse de overskridende strategiene i Brus' tegnearbeider. Før vi kan analysere Brus' overgang fra aksjoner til tegning og hans tegninger, er det derfor nødvendig å gjøre rede for Batailles *filosofi* og for hvordan hans tanker kan forstås i forhold til kunstnerisk produksjon.

3. Georges Bataille og ideen om det formløse

A dictionary begins when it no longer gives the meaning of word, but their tasks. Thus formless [informe] is not only a adjective having a given meaning, but a term that serves to bring things down in the world, generally requiring that each thing have its form. What it designates has no rights in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm. In fact, for academic men to be happy, the universe would have to take shape. All of philosophy has no other goal: it is a matter of giving a frock coat to what is, a mathematical frock coat. On the other hand, affirming that the universe resembles nothing and is only formless amounts to saying that the universe is something like a spider or spit.⁶⁸

3.1 "Det formløse" som kunsthistorisk verktøy

I 1929 dukker «informe» [eng. 'formless'] opp som tittelen på en artikkel, skrevet av Georges Bataille, i det franske tidsskriftet *Documents*' kritiske ordbok⁶⁹ hvor Bataille selv var medredaktør.⁷⁰ Batailles «informe», det formløse, motsetter seg tydelig definisjon, og blir heller gitt et performativt mål: å ødelegge alle tingene i verden som har form. I teksten sammenligner Bataille «informe» med noe som blir knust overalt, som en edderkopp eller en meitemark. «Informe» var ment som et bidrag til samtidens debatt om form og betydning i kunst. En slik ambivalent ikke-form settes opp mot selve filosofiens, fornuftens, vitenskapens mål. Fornuftens mål, for Bataille, er å tvinge en «matematisk diplomatfrakk»⁷¹ (begreper, konsepter, definisjoner) på alle ting. «Informe» hadde gjennomslagskraft i senere kunsthistorie hvor det ble anvendt som et kunsthistorisk analyseverktøy. Sekstisju år senere – fra 22. mai til 26. august, 1996 – ved Pompidou-senteret i Paris, er det det «informe» som utgjør navnet og paradigmet for utstillingen *Formless – A User's Guide*. Utstillingen ble kuratert av kunsthistorikerne Yve-Alain Bois og Rosalind Krauss, og de tok sikte på å

⁶⁸ Georges Bataille, *Visions of Excess, Selected Writings 1927 – 1939*, red. Allan Stoekl (Minneapolis: University of Minnesota, 1985), 31.

⁶⁹ Ades, Baker, *Undercover Surrealism*, 92.

⁷⁰ Michael Richardson, "Dictionary". I *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, red. Dawn Ades, Simon Baker (London: Hayward Gallery Publishing, 2006), 92.

⁷¹ I engelsk oversettelse: "Mathematical frock coat". Den norske oversettelsen er tatt fra masteroppgaven til Nina Kristin Børresens, *Georges Bataille og den religiøse erfaring* (Universitetet i Oslo, 2008): 24, besøkt 15 september, 2014.

https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/24072/masteroppgave_Nina_Boerresen.pdf?sequence=2,

angripe modernismens formale system fra innsiden. Krauss og Bois videreutvikler Batailles «informe», og det er deres tolkning som utgjør avhandlingens åpning til Bataille-perspektivene.

3.2 Günter Brus: På høyde med Bataille eller ikke?

«Faktisk, viste det seg, kunne den moderne kunsten deles opp i to divisjoner: de som var Bataille verdige, og de som ikke var det. I 1996 viste Pompidou-senteret i Paris en ambisiøs utstilling som skilte de produktivt urene fra de rene.»⁷²

Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois introduserer Georges Bataille og hans tanker som et perspektiv som blir anvendt på moderne kunst gjennom «informe». For Per Buvik var Bataille en filosof i en pornografisk språkdrakt som befant seg hinsides kategorier.⁷³ Utstillingskatalogen til *Formless – A User's Guide* kan sees som et kartografi hvor Krauss og Bois gjør rede for hva som gjelder og ikke gjelder i deres tolkning av Bataille. Krauss og Bois deler Batailles «informe» opp i fire operasjoner (horisontalitet, lav materialisme, puls, entropi). Krauss og Bois fokuserer på «informe» som en destabiliserende operasjon, på dets performative og destruktive potensial. Krauss og Bois' angrep vil, gjennom Batailles tanke om det formløse, angripe det formale, den gode formen, som var blitt synonym med modernismens streben etter sublimerende «mening» og idealistisk orden. Deres utvalg av «Bataille»-kunstnere er organisert ut fra hvilke av operasjonene ved «informe» de finner i ulike kunstverk. I sin kartografi over Bataille velger Krauss og Bois ut hvilke kunstnere som passer og ikke passer. I sammenheng med den tyske kunstneren Joseph Beuys ekskluderer Krauss og Bois også Wieneraksjonismen. Günter Brus blir ikke nevnt direkte, men blir implisitt ekskludert gjennom sin kollega Hermann Nitsch. Hvilke problemer gjør seg gjeldende for Krauss og Bois i deres ekskludering av Brus som en «Bataille»-kunstner?

Ekskluderingen omfatter kunstnere som knytter kunsten sin til et større, transcendentalt system; et system hvor ingenting unnslipper å bli plassert i meningens tjeneste.⁷⁴ Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois forkaster representasjon, som de plasserer innenfor fornuftens og meningens sfære, som for dem befant seg langt fra Georges Bataille.⁷⁵ I denne sfæren

⁷² Ina Blom, *Joseph Beuys* (Gjøvik: Gyldendal Norsk Forlag, 2001), 119.

⁷³ Per Buvik, *Georges Bataille* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1998), 122.

⁷⁴ Bois, Krauss, *Formless: A User's Guide*, 146.

⁷⁵ Ibid.

plasserer de arbeidene til Joseph Beuys og Hermann Nitsch. I deres arbeider blir substansene knyttet til mening, og dermed til fornuften. For Krauss og Bois ligger representasjonen i det fastlagte forholdet mellom form og betydning, som i semiotikken sees som tegnets to sider: signifikanten (form) og signifikatet (betydning). Det er det fastlagte forholdet mellom form og betydning Krauss og Bois forkaster i sin bruk av Bataille: Bataille regnes som en kunstner som undergraver nettopp dette fastlagte forholdet.

«For the *informe* is of course grounded on the wreckage of representation, of assimilating everything to form.»⁷⁶

Ved å ekskludere representasjon vil Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois undergrave ideen om representasjon som 'god form', som handler om forbindelsen mellom representasjon og mening. Batailles tanke om det formløse skulle føre til en utglidning av mening i det fastlagte forholdet mellom form og betydning. Dette kan også plasseres i en bredere kontekst: for eksempel som den meningsfulle orden (form) som holder systemer og mening på plass i samfunnets sosiale konvensjoner. På denne måten omfavner Batailles tanke om det formløse mer enn kun det formale ved et kunstverk, men omfatter også elementer som forstyrrer det konvensjonelle og systemets orden. Felles for Krauss, Bois og Amelia Jones er at de vil bryte ned modernismens utelukkelse av kroppen og dens primitive begjær. De anser det kroppslige begjæret som et destabiliserende og aktivt prinsipp.

Mange former for overskridende og erotiske kunstformer blir sett i lys av Georges Bataille, muligens fordi han i seg selv representerer en form for overskridelse. Hos Bataille er alt utsatt for en splittelse, en form for dobbeltbruk. Yve-Alain Bois har påpekt hvordan det ikke er en dialektikk som kan bli funnet hos Bataille, men heller en splittelsesoperasjon som ikke peker mot en endelig harmoni; alt har en høy (sublimerende) og en lav (desublimerende) bruksmåte.⁷⁷ Dette handler om hvordan man visuelt gjengir nedrige, erotiske elementer som unnslipper fornuften og det produktive, og det åpner opp for to (visuelle) bruksmåter av Sigmund Freuds psykoanalyse. Surrealistene ville, som Bataille, overskride samtidens homogene og heteronormative ideer gjennom visuelle, «anti-borgerlige» forestillinger om begjær. For Jones mislyktes surrealistene fordi de faller under den *høyverdige* bruksmåten av psykoanalysen. Gjennom sin høyverdige bruksmåte endte surrealistene opp med å gjøre det omvendte av det de ville. Gjennom å bruke underbevisstheten som en gullgruve stappet med

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid., 67.

symboler, endte de opp med å kanalisere og ufarliggjøre de seksuelle instinktene om til en sosialt, visuell og akseptert form.⁷⁸ Bataille blir selv sett på som en overskridelse fordi han, ifølge Jones, lyktes i å unnslippe den konvensjonelle visuelle formen. Den *lave* bruksmåten bruker den psykoanalytiske tekst som en krigsmaskin mot symbolisering.⁷⁹ Det overskridende, det formløse, «informe», skulle bli funnet utenfor de konvensjonelle visuelle formene. I lys av dette utgjør Bataille et relevant teoretisk perspektiv for en destruktiv og *erotisk* kunstner som Günter Brus. For å få være en «Bataille»-kunstner hos Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois må man, som Ina Blom betegner det, være «produktivt uren».⁸⁰ Man må forstyrre modernismens (kroppsløse) visualitet på den *riktige* måten for å samsvare med Batailles begrep om det formløse, og for Krauss og Bois gjør Brus, kroppskunstneren, ikke dette.

Rosalind Krauss beskriver Hermann Nitschs aksjoner som en forløsende versjon av «ofrende selvskading»:⁸¹ de voldelige elementene fungerer kun som midler for å oppnå målet som er katarsis, og dette faller inn under surrealistenes høyverdige bruksmåte. Nitsch knytter sine substanser til mening; dette går på det fastlagte forholdet mellom signifikanten (form) og signifikatet (mening) som peker til 'god form'.

Frykter Günter Brus overskridelses avvik, slik som surrealistene gjorde? Det er viktig å understreke at wieneraksjonistene, til tross for samarbeid i enkelte aksjoner, hadde hver sin distinkte *aksjonsstil* hvor de i ulik grad anvendte elementer som fokuserte på substanser, ekspressivitet, redskaper, bruk av modeller og medier (fotografi, film).

For kunsthistorikeren Ulla Angkjær Jørgensen er ikke Brus' aksjonspraksis preget av det samme ritualistiske elementet som omfavner arbeidene til både Hermann Nitsch og Rudolf Schwarzkogler: en slik forløsende faktor mangler i Brus' aksjoner.⁸² Krauss og Yve-Alain Bois påpeker at «informe» ikke trenger å være et definerende element ved et helt kunstnerskap, men at det også kan bli funnet i enkelte arbeider hos en kunstner.⁸³ Dette åpner opp for at til tross for at mange aspekter ved Brus' kunstpraksis muligens ikke samsvarer med Georges Bataille, kan det være visse strategier som gjør det. Selv om man muligens kan finne ideen om representasjon som 'god form' i Brus' aksjonspraksis, hvor substansene blir knyttet

⁷⁸ Jones, introduksjon, 14.

⁷⁹ Bois, Krauss, *Formless: A User's Guide*, 50.

⁸⁰ Blom, *Joseph Beuys*, 119.

⁸¹ Bois, Krauss, *Formless: A User's Guide*, 146.

⁸² Ulla Angkjær Jørgensen, "Krigeren Bløder. Wieneraktionisme, krop og maskulinitet," *Passepartout. Skrifter for kunsthistorie*, (2003): 103.

⁸³ Bois, Krauss, *Formless: A User's Guide*, 140.

til deres signifikat, finnes det en dimensjon bortenfor aksjonene hos Brus: hans tegnepraksis.

Det er denne dimensjonen, bortenfor aksjonpraksisen, som utgjør fokuset i avhandlingens analyse: Günter Brus' tegnepraksis 1969 – 1971, og representasjonens undergravende potensial. Hvordan kan Brus' overgang fra aksjoner til tegning leses? Hvordan kan det grenseoverskridende ved Brus' tegninger bli sett i lys av diskusjonene om Georges Batailles relevans for kunsten etter 1960? Dette er sentrale problemstillinger som vil gjøre seg gjeldende i analysen av tegningene i Brus' *Handzeichnungen 1969 – 1971* i analysekapittelet. Dette kapittelet vil utgjøre det teoretiske rammeverket for den kommende analysen. Her vil jeg introdusere tolkninger av «informe», hvor hovedskikkelsene i første omgang er Bataille, Yve-Alain Bois og Rosalind Krauss.

3.3 Georges Batailles kritiske ordbok

«The critical dictionary is an act of 'sacrificial mutilation' of the classical dictionary.»⁸⁴

Tidsskriftet *Documents* var viet til kunst. Det ble utgitt femten numre i det korte tidsrommet 1929 mellom 1930. Artikkene i *Documents* kommenterte illustrasjoner av primitive og avantgardistiske kunstverk og populærkulturelle ikoner.⁸⁵ *Documents* ble ansett som «en krigsmaskin mot etablerte ideer»,⁸⁶ og var ment som en pervertert utfordring til surrealistenes forskjønnende bruk av Sigmund Freuds psykoanalyse. Hos surrealisten André Breton blir det underbevisste gjennomsyret av symboler, beskjeftiget med å produsere form og mening.⁸⁷ Bataille var kompromissløs i sin forakt for ideen om kunsten som en form for mirakelkur. I *Documents* ble det brukt desublimerende visuelle strategier som skulle – gjennom en direkte tilgang til vold, ofring og forføring – senke kunsten ned til andre objekters nivå.⁸⁸ Tidsskriftet utgjorde også rammen for den *kritiske ordboken*. Det er her artikkelen «informe» dukker opp. Den korte artikkelen om «informe» kan sees som en speiling av den kritiske ordbokens overordnede prosjekt. En ordbok, ifølge Bataille, begynner når den i stedet for å gi ordene deres mening, gir dem deres *jobb*, deres oppgaver. For Denis Hollier fremstår Batailles bruk

⁸⁴ Noys, *Georges Bataille*, 19

⁸⁵ Bataille, *Visions of Excess*, xi.

⁸⁶ Ades, Baker, *Undercover Surrealism* 11.

⁸⁷ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Massachusetts: Fourth Printing, 1996), 155.

⁸⁸ Denis Hollier, *Against Architecture, the Writings of Georges Bataille* (Baskerville: The MIT Press, 1992), 26.

av ordet *besogne* («jobb») som en hånlige og foraktfull handling.⁸⁹ Grunnen til dette er at ordet «arbeid» blir assosiert med produktivitet, rasjonalitet, og tilhører meningens kategori. Det Bataille betegner her ved ordet «jobb» tilhører en helt annen orden. Jobben til «informe» blir, ifølge Hollier, presentert i reaksjonene av avsky som er tilknyttet dets uttale; det blir ikke artikulert, men spyttet i noens ansikt.⁹⁰ Det dominerende trekket Bataille gjør gjennom *den kritiske ordboken*, ifølge Pierre Fédida, er hvordan Bataille snur alt på hodet og forvirrer forventninger. Ordbokens tradisjonelle funksjon er å være et verktøy for fornuften,⁹¹ men Bataille søker ikke å finne det skjulte ved ordet, å gi prioritet til dets mening – men heller at ordets ekspressivitet og dets performative kraft skal overskride dets betydning.⁹² Hollier påpeker en lignende søken om å overskride og ødelegge: Selv om Batailles ordbok er kledd i det rasjonelle ordet «ordbok», er nettopp dens hensikt å overskride denne definisjonen og dets tilknytning til meningens kategori. Ifølge Fédida gir Bataille ordboken en ny mester: Batailles paradoksale ordbok arbeider ut fra et kroppslig nytelsesprinsipp som normalt sett blir nektet språkets sfære.⁹³ I stedet for å utgjøre representasjoner for fornuften, blir ordet et performativt, erotisk sted som er preget av fraværet av stabil mening. For Fédida blir «informe» bildet på bruksverdien ved Batailles ordbok: Virksom i hver navngivende handling gjennom dets metode som innebærer ødeleggelse. Hva er bruksverdien ved Batailles «informe» for Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois når de bruker det som et kunsthistorisk analyseverktøy?

3.4 Satt i arbeid – mot hva?

«"Informe" is not a show about [Georges] Bataille and art. It is not a show about Bataille. The show is a kind of bet. The bet that it is possible to make visible a Bataillean interpretation, a concept (...) by sheer choice of objects which we reinterpret through this structure to make it something that can be thought in art.»⁹⁴

Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois bruker Georges Batailles «informe» som et kunsthistorisk analyseverktøy for samtidskunst i utstillingen *L'Informe: Mode d'emploi /*

⁸⁹ Hollier, *Against Architecture*, 29.

⁹⁰ *Ibid.*, 34.

⁹¹ Pierre Fédida, "The Movement of the Informe," *Qui Parle*, Vol. 10, Nr. 1 (1996): 49, besøkt 3 april, 2014. <http://www.jstor.org/stable/20686060>

⁹² Fédida, "The Movement," 50.

⁹³ *Ibid.*, 51.

⁹⁴ Lauren Sedofsky, "Down and Dirty: "L'Informe" at the Centre Georges Pompidou," *Artforum* (sommer, 1996), 131.

Formless – User's Guide. Krauss og Bois holder Bataille som utgangspunkt for utstillingen, men de føler behov for å klargjøre at det ikke er deres hensikt å følge Bataille blindt.⁹⁵ Kunstverkene i utstillingen er fra tidsrommet 1920 til midten av 1970-tallet, og de skulle ikke bli lest utfra meningsinnhold, men heller i relasjon til de fire operasjonene horisontalitet, lav materie, puls og entropi, som Krauss og Bois ser «informe» i.⁹⁶ Gjennom denne utstillingen ville Krauss og Bois sette «informe» i arbeid. Hva er det Krauss og Bois vil at «informe» skal arbeide mot, og hva er det som skal bli dratt ned til det *nedrige*? Utstillingen er strukturert gjennom de fire operasjonene som Krauss og Bois hevder at de kan finne «informe» i, og disse operasjonene skulle fungere som motpoler til fire tradisjonelle prinsipper i modernismen. Gjennom «informe» skulle den modernistiske lesningen av kunst bli angrepet gjennom disse destabiliserende operasjonene: horisontalitet-operasjonen skulle angripe modernismens fokus på (visuell) vertikalitet, lav materialisme skulle arbeide mot modernismens fjerning av materiale og substanser, puls-operasjonen skulle arbeide mot modernismens ekskludering av begjær og kroppslighet, og entropi-operasjonen mot modernismens dedikasjon mot struktur.⁹⁷

Representerende kunstverk blir ekskludert fra Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois' Georges Bataille-kartografi. Et interessant aspekt ved dette er hvordan «informe» for Krauss og Bois sees som en destruktiv performativ kraft hvor det kroppslige begjæret er sentralt. Til tross for at representasjonen i et kunstverk kan sees som overskridende og erotisk, vil det likevel sees som bokstavelig og sublimerende av Krauss og Bois. Deres ekskludering av kroppens representasjon er ikke det samme som modernismens ekskludering av kroppen og dens begjær. Hos Krauss og Bois får det erotiske tilgang til betrakteren gjennom forskjellige visuelle, forstyrrende operasjoner som ikke springer ut fra kroppens representasjon. Før jeg vil se på hvordan Krauss' og Bois «informe» angriper den modernistiske visualiteten, vil det være nødvendig med en ytterligere forståelse av hva som menes med den modernistiske visualiteten. Jeg vil nå kort gå inn på hva den modernistiske visualiteten går ut på gjennom Krauss' bok *The Optical Unconscious* (1994).

«Modernist visuality wants nothing more than to be the display of reason, of the rationalized, the coded, the abstracted, the law. The opposition that pits language against vision poses no challenge to the modernistic logic. For modernism, staking

⁹⁵ Ibid., 8.

⁹⁶ Ades, Baker, *Undercover Surrealism*, 12.

⁹⁷ Sedofsky, "Down and Dirty," 94.

everything on form, is obedient to the terms of the symbolic.»⁹⁸

I boka *The Optical Unconscious* presenterer Rosalind Krauss en visualitet som står i motsetningsforhold til den modernistiske visualitet gjennom at den er forankret i det fysiske og erotiske. Som et bilde på den modernistiske visualitet bruker Krauss havet: havet er i perfekt isolasjon, løsrevet fra det sosiale og lukket om seg selv. Havet utgjør en åpning, påpeker Krauss, mot en visuell mangfoldighet og rikdom som er forhøyet og *rent*.⁹⁹ En slik visualitet blir ukroppsliggjort,¹⁰⁰ og er i stedet en abstrakt tilstand som eksisterer kun i et rent øyeblikksbasert her og nå.¹⁰¹ Krauss' modernistiske visualitet tar utgangspunkt i Clement Greenbergs modernisme, hvor maleriet måtte styrke det som var karakteristisk ved sitt medium for å skille seg fra andre kunstretninger ved å fokusere på det formale i maleriet og lerretets todimensjonalitet. Den formale *renheten* var en del av strategien for å komme seg ut av kunstsjangerens forvirring; jakten etter det som var spesifikt for maleriet som et autonomt medium innebar en tilbaketrekning fra representasjonen, fra kroppen, fra den ytre virkeligheten. Den modernistiske visualiteten er kjennetegnet som en streben etter å være fornuftens fremviser. Det er denne kroppsløse, fornuftssentrerte visualiteten Krauss og Yve-Alain Bois vil angripe med «informe».

I *The Optical Unconscious* presenterer Rosalind Krauss en alternativ visualitet som er kjennetegnet av elementer som står i strid med fornuften. Krauss plasserer denne visualiteten innenfor surrealismen på 1920- og 30-tallet, med skikkelser som Georges Bataille, André Breton, Sigmund Freud og Jacques Lacan.¹⁰² Det Krauss allerede her jakter på er noe som kan bli kalt en form for anti-visualitet: en visualitet som er synonym med en kroppslig, traumatisk underbevissthet, som befinner seg inni den modernistiske visualiteten – undergraver og ødelegger dets logikk og struktur fra innsiden.¹⁰³ Krauss' alternative visualitet ligner på Krauss og Yve-Alain Bois' tolkning og bruksmåte av Batailles «informe»: Hvordan angriper «informe» den modernistiske visualiteten?

⁹⁸ Krauss, *The Optical Unconscious*, 22.

⁹⁹ *Ibid.*, 2.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 5.

¹⁰¹ *Ibid.*, 7.

¹⁰² *Ibid.*, 21-22.

¹⁰³ *Ibid.*, 24.

3.5 «Informe» som operasjon

«No painter more heavily invested the subject, not with meaning,
but with what goes beyond and is more significant than meaning.»¹⁰⁴

Yve-Alain Bois kaller modernismen og dens visualitet en «ontologisk bedrift». Denne bedriften hviler på en rekke postulater og ekskluderinger: Formal autonomi ble ansett som den eneste veien mot åpenbaringen av meningsinnhold. Gjennom postulater som ekskluderer kroppen til fordel for orientering mot synet grunnfestes modernismens koherens som en fortolkningsstruktur; og det er nettopp disse postulatene Krauss og Bois' fire operasjoner responderer til. Nå skal vi gå nærmere inn på hvordan Krauss og Bois' fire operasjoner angriper modernismens postulater.

«(...) Where “Base materialism” is the “low” of idealism; the horizontal the “low” to vertical’s “high”; pulse the low form to the high of steady meaning; entropy the counterpart to accumulation (of form).»¹⁰⁵

For Paul Hegarty utgjør Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois' operasjoner det *lave*, mens modernismens fire prinsipper representerer det *høyverdige*. For Lauren Sedofsky er det merkverdig hvordan Krauss og Bois, gjennom sin tolkning av «informe», skifter synet på kunsten fra å være en skaper av form til i stedet være noe som ødelegger form, verden, universet.¹⁰⁶ I Krauss og Bois' horisontalitet-operasjon er det nettopp en slik rotering som er sentralt: En nedsenkning fra det (modernistiske) vertikale til det horisontale som er kroppslig.

Et godt bilde på hvordan Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois tenker på Georges Batailles tanke om det formløse som en operasjon kan sees i Edouard Manets maleri *Olympia* (1863). Bataille ser noe annet enn de to tradisjonelle lesningene som dominerer dette maleriet. Den første lesningen ser på Manet som den første modernistiske maleren¹⁰⁷ på grunn av de tekniske og maleriske verdiene, mens den andre lesningen fokuserer på maleriets innhold: Forferdelsen over Manets oppløsning av representasjon.¹⁰⁸ Ifølge Bois var det kunstnerens likegyldighet i møte med maleriets kroppslige representasjon som var slående for

¹⁰⁴ Bois, Krauss, *Formless: A User's Guide*, 21.

¹⁰⁵ Paul Hegarty, "Review: Formal Insistence," *The Semiotic Review of Books*, Vol. 13, nr. 2 (2003): 6, besøkt 16 november, 2014. <http://www.univie.ac.at/wissenschaftstheorie/srb/srb/formalinsistence.pdf>.

¹⁰⁶ Sedofsky, "Down and Dirty," 126.

¹⁰⁷ Bois, Krauss, *Formless: A User's Guide*, 13.

¹⁰⁸ Ibid.

Bataille. Denne likegyldigheten var ikke en flukt inn i det maleriske og rent formale for Bataille, men et angrep.¹⁰⁹ For Bataille førte *Olympia* til skandale fordi Edouard Manet hadde avvist de konvensjonelle, formale kodene for fremstilling av den nakne akt. Manets representasjon kan ikke bli funnet noe sted, og dette skaper en forstyrrelse.¹¹⁰ I denne forstyrrelsen ser Bataille en utglidning som er «informe»: Gjennom å finne det visuelle utenfor konvensjonene hadde kunstneren funnet det formløse, «informe». For Bataille har *Olympia* verdi som en operasjon: Det er ikke «form» eller «betydning» som interesserer Bataille, men operasjonen som forskyver begge. For Krauss og Bois har det formløse kun performativ eksistens, og søker å destabilisere begge disse kategoriene.¹¹¹

«It is the painting itself (...) that converts the actual bodily position into a visual Gestalt, thereby dramatizing that for the subject of vision (...) all images (...) will enter the space of his or her imagination as upright: aligned with the verticality of that viewer's body.»¹¹²

I horisontalitet-operasjonen er det representasjonens appell til 'god form', helhet og fornuft som står sentralt. Gjennom verkets 'gode form' (eller vertikale «gestalt») vil subjektet også oppfatte seg selv som enhetlig og stabil.¹¹³ Mennesket deler sin vertikale akse med kulturen, og gjennom horisontalitet-operasjonens angrep på den vertikale aksene, undergraves samtidig mennesket og kulturen.¹¹⁴ Dette skjer gjennom en rotering fra det vertikale til det horisontale, gjennom en bevegelse fra det visuelle til feltet som angriper tanken om form. Dette handler om motsetningsforholdet mellom modernismens vertikale visualitet, og Krauss og Bois' alternative, horisontale visualitet, som allerede har blitt tydeliggjort. Vi har også sett at Sigmund Freuds begreper «sublimerende» og «desublimerende» er sentrale her, hvor den modernistiske visualiteten svarer til det førstnevnte. Representasjon som visuelt orienterer seg mot det vertikale orienterer seg også implisitt mot det helhetlige, mot fornuften, mot «gestalten».

Lav materialisme-operasjonen skulle også utgjøre en protest til «gestalten» gjennom å motkjempe all form for sublimering og idealisering.¹¹⁵ Det er her Georges Batailles

¹⁰⁹ Ibid., 14.

¹¹⁰ Ibid., 15.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid., 90.

¹¹³ Ibid., 89.

¹¹⁴ Ibid., 95.

¹¹⁵ Ibid., 92.

splittelsesoperasjon gjør seg gjeldende: I sin selverklærte krig mot idealisme, var det den *lave* bruksmåten ved splittelsesoperasjonen som utgjorde våpenet. Splittelsen forsøker alltid, gjennom et nedrig slag mot fornuften, å gjøre selve foreningen av de to motsetningene umulig.¹¹⁶ Som nevnt tidligere fordømte Bataille hvordan surrealistene bedrev en idealiserende søken etter metaforer. For Bataille var dette kun degraderende eskapisme som feiret underbevissthetens sensur, en feiring av skam og feighet.¹¹⁷ Surrealistenes høyverdige bruksmåte utgjør en hyllest til underbevisstheten, og gjør at kunsten blir gjort til fange av dets antikke, produktive funksjon som katarsis. En slik produktiv funksjon gjør kunsten til en *agent* for samfunnet, eller for det som Bataille ville kalt «det homogene». Dette vil jeg gå nærmere inn på senere i kapittel 4. Yve-Alain Bois hevder at Batailles materialisme motsetter seg representasjon (representasjon som 'god form').

Et viktig aspekt for å forstå Georges Batailles lave materialisme og hvordan den blir utsatt for sublimering, kan sees i lys av hvordan Bataille forholder seg til Sigmund Freuds syn om undertrykkelse av seksuelle drifter som et grunnleggende prinsipp i formasjonen av egoet og samfunnet. En delvis opphøring av undertrykkelse – sublimeringen – betegner Yve-Alain Bois som perversjon. Bataille stiller et sentralt spørsmål for lav materialisme-operasjonen: Er det mulig med en form for perversjon uten symbolske overføringer?¹¹⁸ Bataille vil forestille seg en kunst som ikke var en sublimerende bedrift, en kunst uten overføringer.¹¹⁹

Den høyverdige bruksmåten av psykoanalysen medfører en visuell idealisering gjennom undertrykkelse. Et annet aspekt som er viktig ved lav materialisme-operasjonen er forholdet mellom bilde og tekst i *Documents*, som ikke var tilfeldig, men desublimerende. Hvordan oppstår det en destabiliserende kraft i forholdet mellom bilde og tekst i *Documents*? Yve-Alain Bois undersøker dette gjennom Georges Batailles artikkel "Abattoir" [slaktehus]. I artikkelen velger Bataille tre fotografier av Eli Lotar, og det er en diskrepans mellom tekstens innhold og fotografiernes innhold. For Bois er denne diskrepansen gjentakende i *Documents*. I tidsskriftet blir den ikonografiske volden mediert og distansert gjennom representasjon,¹²⁰ og kunsten blir en mellomagent som grusomhetene får opptre gjennom. På grunn av Batailles billedvalg til artikkelen, kommer Bois frem til at det ikke er vold som utgjør temaet, men heller den sublimerende undertrykkelsen av vold. Batailles billedvalg er strategisk: For å

¹¹⁶ Ibid., 67.

¹¹⁷ Ibid., 53.

¹¹⁸ Jeg har valgt å oversette «transposition» til symbolsk overføring / metafor.

¹¹⁹ Bois, Krauss, *Formless: A User's Guide*, 55.

¹²⁰ Ibid., 43-44.

snakke om vold må man fremstille det på den måten kulturen behandler det; «to speak of its occultation, one shows it raw». ¹²¹ For Bataille er slaktehuset et sted for både drap og religiøsitet. Fotografiene speiler ikke tekstens blodige ofring og kaos, men viser heller en orden som, i relasjon med teksten, fremstår som truende. Det er ikke volden Bataille vil belyse, men måten samfunnet strukturerer vold som *det andre* gjennom å forskyve det inn i en usunn renhet, sublimere det inn i homogenitet. ¹²² Bataille avdekker kulturens undertrykkelse av vold gjennom å la det samme utspille seg i dynamikken mellom tekst og bilde. For Bois ville det å velge en annen strategi, hvor tekst og fotografi ikke sto i motsetningsforhold, være det samme som å fornekte at en slik undertrykkelse har funnet sted. For Bois blir det å vise volden rent og tydelig det samme som å inkorporere den; det er mer effektivt å understreke måten volden blir evakuert på. ¹²³

Selv om Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois skyr kroppens representasjon, handler ikke «puls»-operasjonen om ekskludering av kroppen, som var tilfellet i modernismen. Den omhandler en direkte tilgang til den erotiske kroppen gjennom forskyvninger og utglidninger av kategorier som ikke er avhengig av kroppens representasjon. «Puls»-operasjonen utgjør et erotisk angrep mot modernismens begjærsundertrykkende orientering mot det vertikale og fornuftbaserte ved mennesket. Gjennom Marcel Duchamps verk *Rotorreliefs* (1935) kan man se hvordan «puls»-operasjonen *virker*. Den erotiske og destruktive pulsen oppstår gjennom den prosessorienterte og ustabile formen: Noe som ligner et bryst blir til noe som ligner en penis som blir til en anus, og så videre. Denne operasjonen har som hensikt å undergrave mennesket og kulturen i et jafs, og derfor er det den visuelle og vertikale aksens, gestalten, som skal angripes. ¹²⁴

«Puls»-operasjonens erotiske angrep orienterer seg kun mot det formale og visuelle, og skal som nevnt inntreffe uten kroppens representasjon. Kan ikke representasjon av kropp også utgjøre et angrep mot det visuelle og vertikale aksens? Det undergravende og destabiliserende potensialet ved representasjonen utgjør diskusjonen i kapittel 4, men først vil jeg gå nærmere inn på hvorfor kroppens representasjon utgjør noe som må ekskluderes for Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois.

«I hate to say it, but the three of you [Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Denis Hollier] have collaborated on a story that feels almost claustrophobic, as hermetic,

¹²¹ Ibid., 44.

¹²² Ibid., 46.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid., 95.

as the old narrative. Only now, rather than a heroic history of form-givers, we have a heroic history of form-*undoers*, great debasers of form.»¹²⁵

Sitatet av Hal Foster ovenfor kan avdekke visse problemstillinger ved Yve-Alain Bois og Rosalind Krauss sin tolkning av Georges Batailles «informe». For Rosalind Krauss utgjør representasjonen av kroppen et fobisk objekt. Dette skyldes representasjonens fastlagte kobling mellom form og betydning, mellom signifikanten og signifikatet. Krauss utelukker ikke alle verker som inneholder representasjon av kropp, som for eksempel Richard Serras videoverk *Hand Catching Lead* fra 1968.¹²⁶ Grunnen til at Serras videoverk ikke blir ekskludert er fordi Krauss ser, til tross for kroppens representasjon, en visuell ambivalens som motsetter seg bestemt mening. Videoverket viser en hånd som forsøker å gripe biter av bly som faller ovenfra, ved å åpne og lukke knyttneven: dette skaper en bevegelse, en rytme som, for Krauss, er sammenlignbar med fysiske operasjoner i kroppen, som for eksempel lukkemuskulens operasjoner. Det er *ikke-meningen* som blir privilegert. Det Krauss vil ha er en form for *tvetydighet*: Representasjonen av kroppen kan befinne seg i verket så lenge den er prosessorientert.¹²⁷

Til tross for dette ser Benjamin Buchloh en undertrykkende impuls, en vilje til å holde kroppen så langt unna verket som mulig.¹²⁸ I motsetning til modernismens sublimering, hevder Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois at de desublimerer,¹²⁹ men Buchloh ser heller en sublimerende prestasjon hos Krauss og Bois. Det som er problematisk for Krauss er representasjonens fastlagte kobling mellom form og betydning. Kan ikke representasjon, til tross for dette, ha en undergravende virkning?

3.6 Oppsummering

I sin tolkning av Georges Batailles begrep om det formløse ekskluderer Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois all kunst som idealiserer og knyttes til et meningssystem. Til tross for at Krauss og Bois søkte å utsette modernismens visualitet for angrep gjennom en kroppslig og erotisk forstyrrelse, er det problematisk for Hal Foster og Benjamin Buchloh hvordan deres «informe» likevel utelukker kroppens representasjon. For Foster fører dette til at Krauss og Bois' «informe» ender med å ha likhetstrekk med det de ville angripe: den abstrakte sfæren

¹²⁵ Hal Foster et al., "The Politics of the Signifier II: A Conversation of the "Informe" and the Abject," *October*, Vol. 67 (vinter, 1994): 12, besøkt 16 september, 2014. <http://www.jstor.org/stable/778965>.

¹²⁶ Richard Serras videoverk kan sees på https://www.youtube.com/watch?v=_NBSuQLVpK4.

¹²⁷ Foster et al., "The Politics," 15.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Foster et al., "The Politics," 12.

til modernismens visualitet og dens ekskludering av kroppen. Krauss og Bois ekskluderer Wieneraksjonismen, som Günter Brus utgjorde en del av, fra å være en «Bataille»-kunstner. Som nevnt utgjør Brus' tegnepraksis en dimensjon bortenfor hans aksjonspraksis. Kan andre perspektiver på Bataille åpne opp for at det kan finnes en destabiliserende kraft ved representasjon?

I neste kapittel vil det først være nødvendig å gå nærmere inn på hvordan og hvorfor Georges Batailles begrepsverden i det hele tatt kan gjøre seg relevant for forståelse av moderne kunst. For å undersøke videre om det kan finnes undergravende aspekter ved representasjon vil det trekkes inn andre alternative forståelser av Bataille, i et forsøk på å belyse dette.

4. Kritikk av Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois, og alternative forståelser av Bataille

Georges Batailles tanke om det formløse blir tolket av Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois som en destruktiv, performativ operasjon som destabiliserer den fastlagte forbindelsen mellom form og betydning. Krauss og Bois utelukker representasjonen på grunn av ideen om representasjon som 'god form' som peker mot alt som Bataille ville angripe: sublimering, orden og mening. Kan ikke representasjonen ha en annen forbindelse til sitt signifikat (sin betydning) enn kun en som peker mot det meningsfulle og fullverdige? Samtidig som jeg vil forsøke å gjøre rede for hvorfor Bataille i det hele tatt kan ha relevans for kunsten, vil jeg hovedsakelig i dette kapitlet undersøke det undergravende aspektet ved representasjon.

For å gjøre rede for Georges Batailles relevans for kunsten vil jeg trekke inn to konstruksjoner av Bataille, som ikke er mine egne – den første versjonen tilhører Simon Baker, og kan beskrives som «the caricature of eroticism and death».¹³⁰ Her kommer det frem hvordan Batailles overskridelse knyttes til *ikke-mening*, og hvordan hans tanke om det formløse utgjør et sted hvor det oppstår tap av mening i systemet. Den andre versjonen av Bataille tilhører Jacques Derrida: Her ser jeg på Batailles begrep om «suverenitet» som omhandler overskridelsens plassering utenfor nyttefunksjon, en heterogen ofring som står i motsetningsforhold til homogen underkastelse. Senere vil jeg se på, gjennom Baker, hvordan den grunnleggende drivkraften for å skape representasjon er destruktiv og sadistisk, ikke konstruktiv. Gjennom disse perspektivene på Bataille håper jeg å synliggjøre representasjonens potensial for å skape *utglidninger* av mening.

4.1 Batailles begrepsverden og kunstforståelse: alternative tolkninger

«[Georges] Bataille wanted (...) to be a debaser.»¹³¹

I sin anmeldelse av katalogen til *L'Informe: Mode d'emploi* påpeker Paul Hegarty hvordan kritikere pleier å fremheve et element over et annet ved Georges Batailles tanke om det formløse. Mens Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois fokuserer på dets performative

¹³⁰ Simon Baker, "The Cruel Practice of Art." I *Jake & Dinos Chapman: Like a Dog Returns to its Vomit* (2005), besøkt 13 november, 2014.

http://whitecube.com/artists/jake_dinos_chapman/text/jake_dinos_chapman_the_cruel_practice_of_art/.

¹³¹ Baker, "The Cruel Practice of Art".

hendelseskarakter, som en operasjon, frigjort fra figurasjon,¹³² hevder Hegarty at det formløse kan være nærværende i all figurasjon og representasjon.¹³³ På denne måten trenger ikke ideen om representasjonen som 'god form' å bli ekskludert, men kan heller utgjøre landskapet hvor det formløse får *virke*.

Uavhengig av hvordan «informe» blir tolket av forskjellige teoretikere er det grunnleggende å forstå hvordan og hvorfor Georges Batailles begrepsverden i det hele tatt kan være relevant for forståelsen av moderne kunst, eller av kunst i det hele tatt.

Ifølge den norske kunsthistorikeren Jon Ove Steihaug ble Georges Bataille en sentral «stimulus» i fransk poststrukturalistisk tenkning.¹³⁴ Batailles tanke om overskridelse ble et sentralt filosofisk tema i Frankrike i det avantgardiske tidsskriftet *Tel Quel*: Michel Foucault så dets betydning som en erstatning for Hegels dialektikk, og Jacques Derrida skrev en viktig artikkel om temaet (som vil bli behandlet nedenfor). I tillegg hadde overskridelse en avgjørende rolle i Julia Kristevas analyse av avantgarde språkpraksiser, og i hennes utvikling av «abjekt»-begrepet.¹³⁵ Suzanne Guerlac påpeker hvordan verktøy – semiologiske og grammatologiske verktøy – fra fransk teoretisk kontekst ble videreført og anvendt mot den modernistiske formalismen.¹³⁶ Bataille ble også gjort sentral gjennom tolkningen i nylesningene av surrealismen, hvor han selv ble en viktig (dissident)figur.

For å undersøke hvorfor og hvordan Georges Batailles begrepsverden kan sees som relevant i forståelsen av kunst, vil jeg fremkalle to versjoner (konstruksjoner) av Bataille. Disse tilhører hovedsakelig Simon Baker og Jacques Derrida. Den første versjonen av Bataille beskrives av Simon Baker som «the one-dimensional caricature of eroticism and death».¹³⁷ Her vil det redegjøres for sentrale begreper Bataille opererer med, og som er sentrale for å forstå Batailles tanke om overskridelse. Dette er vanligvis den versjonen av Bataille som blir anvendt i forståelsen av radikal, moderne kunst. Den andre versjonen av Bataille opererer også innenfor Batailles begrepssfære, og kan sees i sammenheng med Bakers Bataille, *den*

¹³² Hegarty, "Review: Formal Insistence," 2.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Jon Ove Steihaug, "Abject/Inform/Trauma. Discourses of the Body in American Art of the Nineties", publisert for *ForArt* (1995):12, besøkt 18 oktober, 2014. http://www.google.se/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCUQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.forart.no%2Findex2.php%3Foption%3Dcom_iarticles%26no_html%3D1%26Itemid%3D22%26task%3Dfile%26id%3D144&ei=ojlrVJLmF8HLaJXSgvAC&usg=AFQjCNEw18-meHoCHbEQjWcVnOBH2L9ZMA&bvm=bv.79908130,d.d2s

¹³⁵ Suzanne Guerlac, "The Useless Image: Bataille, Bergson, Magritte," *Representations*, Vol. 97, nr. 1 (vinter 2007): 28-29, besøkt 21 november, 2014. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2007.97.1.28>

¹³⁶ Guerlac, "The Useless Image," 31.

¹³⁷ Baker, "The Cruel Practice of Art".

endimensjonale karikaturen, siden Batailles tanke om «suverenitet» er knyttet til resten av hans tanker om «erotismen og døden». Dette er Jacques Derridas Bataille; den Bataille som ler av den vestlige filosofiens system. Gjennom Batailles latter kan det komme til syne hvordan han forholdte seg til filosofi som et kunnskapssystem. Derrida utgjør et viktig perspektiv siden han er en av teoretikerne, med flere, som gjorde Bataille aktuell i poststrukturalistisk tenkning. Gjennom disse to versjonene av Bataille søker jeg å gi alternative perspektiver på hvordan Batailles begrepsverden kan ha relevans for forståelsen av kunst. Jeg vil også se på hvilke konsekvenser disse versjonene kan ha på tanken om det undergravende ved representasjon.

4.2 Et uproduktivt språk

«(...) A systematic assault on all social and aesthetic forms responsible for imposing a idealist straitjacket on the scatological, erotic, and often destructive forces of a base materialism he [Georges Bataille] equated with heterogeneity.»¹³⁸

Det å kalle Georges Batailles begreper for «begreper» kan sees som paradoksalt siden dette synes å peke til klassifisering, orden og fornuft: Batailles *begreper* er ment som angrep på begreperes stabilitet. Dette er viktig å belyse siden jeg vil referere til ordene, som hans angrep opererer under, som «begreper». Hvilke begreper opererer Bataille med i sin søken etter «et språk som har nådd nullpunktet (...) som ikke er ekvivalent med noe»?¹³⁹ Det er nettopp *denne* Bataille som Simon Baker beskriver som «the caricature of eroticism and death»,¹⁴⁰ som har gjort Bataille sentral i tolkningen av en viss type kunst som kan bli betegnet som «radikal».

Her er det det «heterogene» og dets motsats til det «homogene» som står sentralt. Det sistnevnte innbefatter forbudet og det produktive (arbeidets) samfunn, mens det førstnevnte står i dets direkte motsetning. Det heterogene bærer i seg overskridelse og erotisme, som er sterkt knyttet til døden.¹⁴¹ Georges Batailles tankeverden plasserer seg innenfor en samfunnskontekst, samtidig som at man kan behandle det mer abstrakt; Det heterogene er det som til enhver tid ekskluderes fra samfunnet, systemet. Det heterogene impliserer en

¹³⁸ Michèle H Richman, "Spitting Images in Montaigne and Bataille for a Heterological Counterhistory of Sovereignty," *Diacritics*, Vol. 35, nr. 3 (høst, 2005): 47, besøkt 18 november, 2014.

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/4621041?uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104580619411>

¹³⁹ Espen Hammer, innledning til Georges Batailles *Erotismen* (Oslo: Pax Forlag A/S, 1996), 10.

¹⁴⁰ Baker, "The Cruel Practice of Art".

¹⁴¹ Hammer, innledning, viii.

oppløsning, en overskridelse av subjektets grenser, og for Bataille ligner denne oppløsningen døden. For Bataille er det homogene samfunnet et direkte resultat av tvetydigheten som vekkes av det heterogene; mennesket oppretter forbud og tabuer som forsøk på beskyttelse og kontroll mot dets trussel.

«[Georges] Batailles vilje til å teoretisere det heterogene, plasserer ham som en forløper for en postmoderne forskjellstenkning som undergraver den tradisjonelle motsetningen mellom mening og ikke-mening.»¹⁴²

Det er i dialogen mellom det homogene og det heterogene, mellom meningen og *ikke-meningen*, at man kan få en ide om Georges Batailles relevans for forståelsen av kunst. For Bataille produserer alle systemer sitt eget avfall; sin egen heterogenitet. I dette avfallet, disse restene, som systemet selv produserer og samtidig fornekte, ser kunsthistorikeren Ina Blom stedet hvor det oppstår et «tap av mening» innenfor systemet.¹⁴³ Som Blom poengterer utgjorde *ikke-meningen*, det formløse, for Bataille et «aktivt destabiliserende prinsipp» som synliggjorde lekkasjene og utglidningene av mening i det som virket «helt rent og formfullendt».¹⁴⁴ På denne måten kan kunsten synliggjøre og avsløre det *formløse* i samfunnet, systemet, i mening; ved å motarbeide, overskride og underminere,¹⁴⁵ og dermed fungere som en åpning til det heterogene, til det som kulturen eller systemet ikke er i stand til å formulere eller inneholde. Batailles tankeverden arbeider ofte mot en tydelig, distinkt definisjon: Til tross for at kunsten har potensial til å synliggjøre stedet hvor formen og meningen svikter, kan den samtidig fungere som en «tilbakevending til orden»,¹⁴⁶ til det homogene. En lignende tilbakevending til orden har vi sett tidligere i ideen om representasjon som 'god form'.

Samtidig som Georges Bataille anerkjenner kunstens heterogene potensial, ser han også hvordan den kan bli fanget i en sublimerende sirkel hvor kunsten heller får rollen som medisin: Kunsten kan bli stedet hvor vi som betraktere søker «well-presented remedies for accepted sicknesses».¹⁴⁷ Kunsten får en slik rolle hos for eksempel surrealistene.

¹⁴² Blom, *Joseph Beuys*, 119.

¹⁴³ Ibid., 115.

¹⁴⁴ Ibid., 119.

¹⁴⁵ Buvik, *Georges Bataille*, 25.

¹⁴⁶ Blom, *Joseph Beuys*, 112.

¹⁴⁷ Simon Baker, "Doctrines". I *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, red. Dawn Ades, Simon Baker (London: Hayward Gallery Publishing, 2006), 41.

Dialogen mellom *det homogene forbud* og *den heterogene overskridelse* står sentralt i denne 'versjonen' av Georges Bataille. Batailles begrepsverden synes å legitimere kunstens mulige rolle som systemets *underdog*, gjennom dets overskridelsespotensial og evne til å «bring things down in the world» ved å vise til stedet hvor meningen tapes.¹⁴⁸ Batailles begrepsverden later til å omfavne et stort spenn av kunst som kan tolkes som overskridende og provokativ, i hvert fall dets performative potensial. Denne forståelsen av Bataille i møte med *heterogen* kunst synes å være så alminnelig at Baker bruker ordene «endimensjonal» og «karikatur» i sin beskrivelse. Samtidig understreker Ina Blom hvordan Batailles provoserende lek med mening og *ikke-mening* innenfor systemet gjorde at han vurderes som en forløper for «postmoderne forskjellstenkning»¹⁴⁹ som brukte det uferdige, det formløse, som en overskridende, virksom kraft (i kritikk til kunst som kunne betegnes som «det gode verk»¹⁵⁰).

Hva kan utgjøre representasjonens heterogenitet? Et undergravende aspekt ved representasjonen kan bli funnet om den utgjør en motsetning til ideen om representasjon som meningsfull, 'god form' ved heller å peke mot representasjonens *ikke-mening*. Hvordan representasjonen kan konstituere en erfaring utenfor nyttefunksjonen kan sees gjennom den andre 'versjonen' av Bataille, som tilhører Jacques Derrida.

4.3 Van Goghs øre og Batailles latter

Georges Batailles «heterogenitet» og den destruktive, *unyttige* overskridelse er knyttet til hans tanke om «suverenitet». Denne versjonen av Bataille, à la Richman & Derrida, leser Vincent Van Goghs selvskadende gest som «suveren», og ler av Hegels «herre og trell» dialektikk. Gjennom denne versjonen av Bataille er målet å gi en redegjørelse for Batailles begrep om «suverenitet».

Ifølge Michèle H. Richman tolket Georges Bataille Vincent van Goghs gest – det å skjære av seg sitt eget øre for å gi det til et bordell – som det samme som å spytte i ansiktet til eksistensens idealiserte former.¹⁵¹ Van Goghs gest fungerer som et godt bilde på Batailles tanke om suverenitet: overskridende for enhver form for underkastelse som gjennomsyrrer de sosiale, økonomiske, filosofiske og estetiske sfærene. Det omhandler nødvendigheten av et tap, en erfaring utenfor nyttefunksjonen som preger det homogene samfunnet.¹⁵² For Richman minner Van Goghs gest om antikke og dionysiske ritualer. Slike

¹⁴⁸ Bataille, *Visions of Excess*, 31.

¹⁴⁹ Blom, *Joseph Beuys*, 119.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 115.

¹⁵¹ Richman, "Spitting Images," 14.

¹⁵² *Ibid.*, 47.

ritualer er manglende i det moderne samfunn, og Bataille spekulerer i om grunnen til dette ikke ligger i at selve behovet er utdatert, men heller at det moderne mennesket ikke takler den nødvendige (destruktive) lidenskapen, som er det som skiller den heterogene ofringen fra kun en annen form for (homogen) underkastelse.¹⁵³

Innenfor Georges Batailles «suverene» operasjon får latter en privilegert rolle. For Lisa Trahair er grunnen til dette at mens det symbolske er underlagt fornuft og mening, overskrider latteren disse systemene og opptar en plass utenfor filosofien, samtidig som at latteren produserer virkninger innenfor systemet.¹⁵⁴ Bataille så selv på latter som grunnlaget for sin filosofi. For Trahair er dette et høyst undergravende trekk, nettopp fordi det fremstår som hånende å plassere fornuftens motsetning i fornuftens sted.¹⁵⁵ Gjennom å assosiere filosofiens grunnideer til *ikke-mening* gjorde Bataille dem tvetydige og obskøne gjennom en rotering fra *det høye* til *det lave*.

Latteren hos Georges Bataille bærer med seg et destruktivt potensial. Batailles begrepsverden opererer innenfor en (heterogen) generell økonomi, som står i motsetningsforhold til den (homogene) restriktive økonomien. I den restriktive økonomien orienterer produksjonen og forbruket seg mot «ends-and-means utility, work, discourse, adequation»,¹⁵⁶ og alt som er kaotisk blir investert og ufarliggjort i en meningsproduksjon. Den generelle økonomien omhandler ikke en slik utveksling. Mukasa Mubirumusoke beskriver Batailles generelle økonomi som en økonomi som nekter å delta i en kvantifiserbar utveksling, og som i stedet orienterer seg mot en overskridelse som bryter med grensene til disse lovene.¹⁵⁷ Batailles økonomi handler om endeløs ødsling, en ødsling som er knyttet til ofring og ødeleggelse av mening.¹⁵⁸ I Batailles begrepsverden ser Jacques Derrida muligheten til å undergrave ideene om nærvær og identitet som dominerer den vestlige metafysiske filosofien, samtidig som at Derrida stiller spørsmål ved filosofiens komedie slik Bataille forestiller seg.¹⁵⁹

¹⁵³ Ibid., 48.

¹⁵⁴ Lisa Trahair, "The Comedy of Philosophy. Bataille, Hegel and Derrida," *Angelaki, Journal of the Theoretical Humanities*, Vol. 6, nr. 3 (2001): 156, besøkt 19 november, 2014. <http://www.spiritual-minds.com/religion/philosophy/The%20comedy%20of%20philosophy%20Bataille%20Derrida%20and%20Hegel.pdf>

¹⁵⁵ Trahair, "The Comedy," 157.

¹⁵⁶ Mukasa Mubirumusoke, "Georges Bataille and the Ruinous Role of Nonknowledge in Derrida's Unconditional Hospitality," *Critical Theory and Social Justice*, Vol. 1, no. 1 (2011): 11, besøkt 19 november, 2014. <http://scholar.oxy.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1031&context=cts>

¹⁵⁷ Mubirumusoke, "Georges Bataille," 8.

¹⁵⁸ Trahair, "The Comedy," 161.

¹⁵⁹ Ibid., 156.

Bataille ler av Hegel. For Derrida innebærer Batailles latter en form for oppvåkning (fra å ha «spent the night with reason»¹⁶⁰) hvor man har gjennomskuet filosofiens blindgater gjennom en forståelse for dets anvendte strategier og triks. Bataille ler av Hegel, og Derrida ser på denne latteren som en oppvåkning, som et brudd, et svik. Hva ler Bataille av? Hva bryter han med? Bruddet som er relevant her kan tolkes gjennom Hegels dialektikk mellom to bevisstheter; herre og trell. Forskjellen mellom disse er at herren blir herre fordi han i «kampen på liv og død setter alt på spill» mens slaven blir slave «fordi han frykter døden».¹⁶¹ For Bataille reduserer Hegel herren til en tilstand av underdanighet, til den meningsproduserende restriktive sfæren.¹⁶² Derrida påpeker at Hegels herre *har* mening. Hegel trenger herrens voldelige og ukontrollerbare eksess kun som et steg i skapelsen av mening. Hos Hegel har herrens overskridende konfrontasjon med døden kun verdi da dette møtet blir oversatt til mening i retrospektiv; på denne måten må herren derfor være i live for å kunne gjøre denne overskridelsen til en *sann* erfaring.¹⁶³ Uten en slik økonomi ville konfrontasjonen med døden kun kansellert sannheten som ville resultert fra den. På denne måten er herren hos Hegel betinget av funksjonen av å omgjøre *ikke-meningen* om til mening. Bataille ler, og han ler fordi overskridelsen, konfrontasjonen med «offerhandlingens galskap»,¹⁶⁴ ikke kan finne sin plass innenfor fornuften og meningsproduksjonen. Hos Hegel blir *ikke-meningen*, som herren erfarer, satt til å arbeide som mening, og herren blir en bevissthet som frigjør seg gjennom å fengsle seg i dialektikken.¹⁶⁵ Alt som omfavnes av Hegels begrep om «herre» kollapser hos Bataille til en form for komedie. For Derrida er det Batailles latter som tydeliggjør forskjellen mellom Hegels herre og Batailles «suverenitet»; latteren får frem forskjellen, men uten å *si* den.¹⁶⁶

Bataille introduserer ideen om suverenitet som noe som er «totally other»;¹⁶⁷ som overskrider og undergraver dialektikkens praksis, og utgjør i den ytterste grad det å «putting at stake».¹⁶⁸ Det suverene inngår i en overskuddsøkonomi som på ingen måte omhandler det å bekrefte erfaringens sannhet ved å omgjøre det til mening. Batailles suverenitet kan ikke bli beskrevet som en negativitet, siden begrepet «negativitet» alltid opererer innenfor et system

¹⁶⁰ Derrida, *Writing and Difference*, 252.

¹⁶¹ Hammer, innledning, vi.

¹⁶² Derrida, *Writing and Difference*, 255.

¹⁶³ Ibid., 254.

¹⁶⁴ Hammer, innledning, vi.

¹⁶⁵ Derrida, *Writing and Difference*, 256.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Ibid.

eller en diskurs hvor det blir gitt rollen som det positives allierte eller bakside.¹⁶⁹ Filosofien, ifølge Derrida, gir «meaning to its [negativitetens] labor», og gjør det dermed om til en ressurs. Derrida hevder at Batailles suverenitet kun kan innlemmes i en diskurs i form av en motsigende praksis som overskrider filosofiens logikk,¹⁷⁰ og åpner dermed for det absolutte tap av mening.

Vincent van Goghs avkuttete øre blir et bilde på Georges Batailles suverene offerhandling; i denne gesten ser Bataille en destruktiv lidenskap som ikke er produktiv eller meningsbasert, og den blir derfor en sann form for overskridelse. Derrida ser noe lignende i Batailles latter; Bataille ler av Hegel fordi han reduserer overskridelsens *ikke-mening* ved å gjøre den til en ressurs ved å gi den *mening*. Bataille ler fordi Hegel plasserer eksess innenfor fornuftens sfære. Batailles «suverenitet» binder meningen med dets utenfor, *ikke-meningen*, og kan ikke bli definert som positiv eller negativ siden dette er begreper som tilhører den homogene, nytteorienterte sfæren for Bataille.

Jacques Derridas versjon av Georges Bataille plasserer, gjennom et undergravende trekk, latteren, *ikke-meningen*, i filosofiens sted: dette kan åpne opp for en lignende undergravende strategi ved representasjon. For eksempel kan et lignende trekk være om man plasserer elementer som assosieres med representasjonens 'gode form' i forbindelse med dets motsetning: *ikke-meningen*. På denne måten kan man undergrave kunstens ordens- og skjønnhetsideal ved å plassere elementer som peker mot orden og fornuft inn i eksess, som for eksempel desublimerende, figurativ erotikk.

Gjennom de to versjonene av Georges Bataille har det nå blitt tydelig at det kan finnes undergravende aspekter ved representasjonen, og at representasjonen kan inneholde en desublimerende erfaring som befinner seg utenfor nyttefunksjon og mening. Gjennom representasjonen kan man synliggjøre stedene hvor ideen om representasjon som 'god form' svikter og bryter sammen.

Jeg skal videre se på overskridelsens skremmende avvik som ligger i Batailles desublimerende representasjon, og hvordan den figurative fremstillingen av kropp (signifikanten) kan fungere som et angrep mot den reelle kroppen (signifikat) gjennom Hal Foster. Gjennom Foster og Brandon W. Joseph vil jeg se på hvordan den grunnleggende drivkraften for skapelsen av representasjon ikke er konstruktiv, men destruktiv og formløs.

¹⁶⁹ Ibid., 259.

¹⁷⁰ Ibid.

4.4 Overskridelsens avvik og kunstens opprinnelse

«I can say that from now on it is impossible to hide in the ‘wonderland’ of Poetry without being publicly condemned as a coward.»¹⁷¹

For å vise til stedet hvor surrealismen bryter sammen (og deler seg inn i to grener), behandler Hal Foster de freudianske begrepene «sublimerende» og «desublimerende». Her, på hver sin side, står André Breton og Georges Bataille. Disse begrepene har blitt berørt tidligere gjennom horisontalitet-operasjonen som Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois fant i Batailles «informe», og i relasjon med deres ekskludering av visse kunstnere fra «informe». Det som er interessant og høyst relevant med Fosters perspektiv er at Foster ikke kun tolker et kunstverk – Hans Bellmer, *Poupées* [dukker] (1935) – i lys av «den desublimerende Bataille», men i motsetning til Krauss og Bois, også trekker inn verkets historiske kontekst, dermed knytter signifikanten til signifikatet. For Foster fungerer dukkenes kroppslige representasjon som et angrep mot den *ekte*, fascistiske kroppen i første verdenskrig.

«(...) One can say that sublimation concerns the diversion of sexual drives to civilizational ends (art, science) in a way that purifies them, that both integrates the object (beauty, truth) and refines the subject (the artist, the scientist).»¹⁷²

Som sitatet ovenfor viser, representerer begrepene «sublimerende» og «desublimerende» forskjellige holdninger til kunstens idealiserende aspekt. Gjennom å sublimere blir de erotiske, voldelige impulsene omgjort til en drivkraft for et produktivt og sivilisert mål: man redde fra driftenes kaotiske anarki. For Freud var sublimeringsens mål å «forene og knytte sammen»,¹⁷³ mens desublimeringsens mål var det motsatte: foreningen skulle oppløses. I relasjon med kunst, påpeker Foster at dette kunne bety forstyrrelse gjennom det erotiske (som alle surrealistene støttet), men at det også kan innebære en tilintetgjørelse av objekt og subjekt (som kun noen få surrealistene risikerte). Foster påpeker at det er i konfrontasjonen mellom disse to motpolene at surrealismen bryter sammen mellom Bretons *offisielle* fraksjon og Batailles dissident-fraksjon i 1929. Begge fraksjonene vedkjente seg desublimeringsens kraft, men mens Bataille baserte sin filosofi på dette, var Breton preget av en ambivalens. Til tross for at Breton var tiltrukket av primitive krefter, fryktet han likevel overskridelsens avvik, som

¹⁷¹ Bataille, *Visions of Excess*, 29.

¹⁷² Foster, *Compulsive Beauty*, 110.

¹⁷³ Ibid.

hadde døden som kjerne.¹⁷⁴ Derfor ender Breton med å foretrekke den sublimerende formen, som opprettholder estetikens tradisjonelle funksjon.¹⁷⁵ Foster hevder at Breton trekker frem en viktig utfordring for Bataille: *Hvordan kan Bataille bruke fornuft mot fornuft, og å desublimere kunsten i dets sublimerende form?* («How can Bataille deploy reason against reason, desublimating art within its sublimatory forms?»¹⁷⁶). Som svar snur Bataille Bretons kritikk på hodet: Bataille forstår ikke hvordan surrealistene kan idealisere voldelige og erotiske verdier i den grad de gjør når de er så fulle av forakt for den *nedrige* verdenen. Dette må bety at surrealistene til tross for deres proklamering for frigjøring av erotisk begjær, er dedikert til sublimerende idealisering.¹⁷⁷ Bataille videreutvikler disse tankene til en filosofisk praksis som har overskridelse som grunnleggende prinsipp.¹⁷⁸

Det er dette som ligger til grunn for Georges Batailles teori om erotisme og hans syn på kunstens opprinnelse. I boken *L'Art Primitif* vil G.H Luquet forklare Aurignackulturens prehistoriske kunst gjennom sammenligning med barnetegninger. For Luquet var lysten til å skape kunstneriske former i kunstens begynnelse – uansett om det er den historiske opprinnelsen, eller om det omhandler barnets grafiske utvikling – et resultat av konstruktive impulser, av behovet for å finne *form* i den ytre verden. I stedet for konstruktive impulser var det, for Bataille, destruksjonens gleder som utgjorde den motiverende kraften. Hal Foster påpeker at representasjonen ikke er et resultat av ønsket om likhet, men heller av ønsket om å ville endre og deformere. Dannelsen av bildet er dets deformasjon, eller deformingen av dets modell (i den ytre virkelighet).¹⁷⁹ Denne destruktive driften vendte seg også mot tegningens opphavsmann som en form for selv-lemlestelse: driften etter å skape kunstneriske former var et resultat av driften til å fornedre menneskeformen, som Bataille betegnet som auto-lemlestelse.¹⁸⁰ Dermed påpeker Foster at representasjonen for Bataille ikke handler om formal sublimering, men om en instinktiv frigjøring som har sitt grunnlag i kontinuerlige, sadistiske ødeleggelser. Bataille plasserer altså ikke formen (eller «gestaltens») lov inn i kunstens kjerne, men heller det formløse bevegelse, «informe».¹⁸¹ Menneskets ønske om å avbilde har dermed ikke sitt opphav i sublimerende «symbolisering», men i det desublimerende ønske om «deforming».¹⁸² For Foster står ikke Batailles syn på

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Ibid., 112.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid., 113.

¹⁸⁰ Foster et al., *Art Since 1900*, 245.

¹⁸¹ Ibid., 245.

¹⁸² Foster, *Compulsive Beauty*, 113.

representasjon kun i sterk motsetning til de etablerte narrativene i kunsthistorien, men også til sivilisasjonen. Ifølge Brandon W. Joseph var ikke Batailles kunstsyn hovedsakelig «formal (or anti-formal)»,¹⁸³ men sosialt og politisk rettet. Driften til å fornede, til å deformere, som betegner tegneakten, inntreffer kun når kunstneren befinner seg i konfrontasjon med undertrykkende autoriteter.¹⁸⁴ På denne måten blir tegneakten, «den grafiske tilsøling», som en protesthandling, en måte å gjøre motstand mot det som undertrykker.¹⁸⁵

I lys av dette behandler Hal Foster Hans Bellmers dukker og hva de betegner gjennom deres materielle konstruksjon og representasjon av kropp. Det som gjør seg gjeldende her for min avhandling er hvordan Foster tolker Bellmers fremstilling av kropp som en deformering av samtidens visuelle konvensjonelle modell av kropp, og dermed som en fornedring og protesthandling. For Foster vekker Bellmers fremstilling av kropp frem fantasier som relateres til det fragmenterte egoet i den samtidige, fascistiske kroppen.¹⁸⁶ På denne måten utgjør dukkene en utfordring til den fascistiske kroppsframstillingen ved å fremvise driftene som den fascistiske kroppen står i opposisjon til og vil fjerne seg med: det ubevisste og det erotiske.¹⁸⁷ Foster innlemmer Bellmers dukker inn i et perspektiv som tar utgangspunkt i Bataille, samtidig med at han behandler hvordan dukkene fungerte som politisk kritikk mot nazismen. Foster tolker sadismen i Bellmers kroppsframstilling som en sadisme som har som funksjon å avsløre sadismen hos staten.¹⁸⁸ Bellmer utfordret nazismen fra innsiden ved å konfrontere nazismens konstruerte, maskuline subjektivitet med hva den selv ekskluderer eller undertrykker.¹⁸⁹

Gjennom Hal Foster kan vi se et undergravende potensial ved representasjon i hvordan han lar den fungere som et angrep. Dette så vi gjennom hvordan sadismen i Hans Bellmers kroppslige representasjon skulle speile sadismen i staten. Foster åpner opp for at man kan undergrave den fastlagte koblingen mellom representasjon (form) og mening. Representasjonen kan utgjøre, gjennom en desublimerende visuell form, et angrep mot sin egen mening, mot sitt signifikat. Gjennom Foster og Brandon W. Joseph så vi at den skapende motivasjonen for representasjon, til tross for den tradisjonelle ideen om forbindelsen til fornuft og mening, var sadistisk, og kan dermed bli sett på som en

¹⁸³ Brandon W Joseph, "Minor Threat: On the Art of Cameron Jamie," *Artforum* (høst 2014), 228.

¹⁸⁴ Joseph, "Minor Threat," 228.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Foster, *Compulsive Beauty*, 113.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Ibid.

deformerende protesthandling eller angrep mot det sosiale og politiske – mot meningen. Dette knytter selve representasjon (tegneakten eller kroppslig fremstilling), gjennom å være i motsats til kulturen, til Batailles begrepsverden som helhet.

4.5 Kroppen, og dens representasjon som verktøy for det formløse

For å undersøke representasjonen av kropp nærmere, og dens potensielle forbindelse til Georges Batailles tanke om overskridelse, vil jeg nå se på hvordan Dominic Johnson hevder at Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois reduserer Batailles tanke om overskridelse, som er høyst kroppslig og erotisk, ved å ekskludere representasjon av kropp. Deretter vil jeg se på hvordan Valerie Therese Thompson ser Francis Bacons' kroppslige representasjon i lys av Batailles tanke om det formløse, og hvordan Suzanne Guerlac åpner opp for et undergravende og skandaløst aspekt ved erfaringen av representasjon.

For Dominic Johnson er Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois' «informe» fastbundet til kunstens form, noe som for Johnson fører til at Krauss og Bois ender med å bekrefte det som de egentlig ville angripe: formens dominans og kroppens ekskludering i Clement Greenbergs modernisme. Slik Johnson ser det blir den ødeleggende overskridelsen som ligger i Batailles tanke om det formløse begrenset hos Krauss og Bois gjennom at det kun får *virke* gjennom en formal struktur.¹⁹⁰ For Johnson er dette problematisk fordi det formløse hos Bataille var sterkt knyttet til hans tanker om overskridelse. Til tross for at det formløse hos Krauss og Bois er av sterk erotisk karakter, begrenser de, ifølge Johnson, Batailles overskridelse ved å utelukke det overskridende aspektet ved kroppens representasjon.

Yve-Alain Bois beskriver «puls»-operasjonens mål som å destabilisere modernismens ubehag mot kroppen og dens begjær. Pulsen skal punktere den modernistiske visualiteten gjennom en erotisk og kroppslig forstyrrelse. Problemet for Johnson er at forstyrrelsen skal inntreffe uten at det er noen form for kropp til stede. I stedet for å finne et angrep på den modernistiske visualiteten, finner Dominic et lignende ubehag siden representasjon av den erotiske kroppen er ekskludert fra Krauss og Bois' «informe».¹⁹¹ I stedet for å finne den erotiske kroppen i arbeider som viser kroppen som representasjon, finner Krauss og Bois det erotiske i verker som fungerer som visuelle ekvivalenter for samleie.¹⁹²

¹⁹⁰ Dominic Johnson, "Ron Athey's Visions of Excess: Performance After Georges Bataille," *Papers of Surrealism*, nr. 8 (vår 2010): 4, besøkt 31 oktober, 2014.
<http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal8/acrobat%20files/Articles/Johnson%20final%201%2006%2010.pdf>

¹⁹¹ Johnson, "Ron Athey's Visions," 4.

¹⁹² Bois, Krauss, *Formless: A User's Guide*, 34.

Georges Batailles overskridelse er av sterk erotisk og selvdestruktiv karakter, og for Dominic Johnson vender Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois' «informe» seg vekk fra dette. Ved å basere den erotiske destruksjonen ved «informe» på *visuelle ekvivalenter* og assosiasjoner, påpeker Johnson, at Krauss og Bois nettopp ender med å nærme seg det de vil unngå: «metaforens klamme nærvær».¹⁹³ For Krauss og Bois er ikke bildet av kroppen nødvendig for «puls»-operasjonens erotiske ødeleggelse. For Johnson er dette uten slagkraft, som hevder at de heller reduserer «informe» ved å begrense dets destruktive operasjon til en abstrakt sfære.

Dette kan åpne opp for at kroppens representasjon kan ha en overskridende virkningskraft som er manglende i Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois' tolkning av det formløse. Dette skal jeg se nærmere på gjennom Valerie Therese Thompson og Suzanne Guerlac, som nettopp baserer sin forståelse av det formløse og representasjon, på Batailles tanke om overskridelse.

4.6 Ingen «informe» uten representasjon / Batailles «conforme»

Gjennom Valerie Therese Thompson og Suzanne Guerlac vil jeg undersøke visse aspekter ved den undergravende kraften ved representasjon som Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois unngikk i deres tolkning av Georges Batailles tanke om det formløse.

I sin masteravhandling *Representing Figure in Georges Bataille's Informe (...)*¹⁹⁴ undersøker Valerie Therese Thompson om Georges Batailles «informe» kan eksistere der det er representasjon av kropp, gjennom Francis Bacons' malerier. For Thompson er Bacons figurer preget av noe fremmed, noe som synes å befinne seg bortenfor lerretet.¹⁹⁵ det er i dette uidentifiserbare ved Bacons figurer at Thompson ser «informe». Figurene fremtrer som fremmede, deformerte og tvetydige, men har visse menneskelige likheter (som munn og ryggsøyle). Hva befinner seg utenfor maleriet og figurens grenser, og hvordan ser Thompson «informe» i Bacons malerier? «Informe» opererer som en sekundær form som forstyrrer maleriets tegnsystem, og negerer maleriets figur fra lerretets ytterkanter.¹⁹⁶ «Informe» opererer, ifølge Thompson, i Bacons figurer gjennom forskjellige strategier: gjennom å umuliggjøre en lesning gjennom konvensjonell mening,¹⁹⁷ gjennom å leke med det

¹⁹³ Johnson, "Ron Athey's Visions," 4-5.

¹⁹⁴ Valerie Therese Thompsons avhandling er særegen fordi den er en av de eneste masteravhandling som undersøker Georges Batailles tanke om «informe» i relasjon til representasjon i maleri.

¹⁹⁵ Valerie Therese Thompson, *Representing Figure in Georges Bataille's Informe. An Exploration in the Paintings of Francis Bacon*, (Masteravhandling. University Central Missouri, Kansas City, Missouri, 2008): 1.

¹⁹⁶ *Ibid.*, 2.

¹⁹⁷ *Ibid.*, 13-14.

tradisjonelle formatet triptyk, gjennom hvordan Bacon søker å «bryte ned et system fra innsiden», gjennom hvordan han bruker figurene til å skape en «utglidning» som fører til en «indre brist».¹⁹⁸ På denne måten blir representasjonen et virkemiddel for den destabiliserende virkningen ved det formløse.¹⁹⁹

Susanne Guerlac argumenterer også for at representasjon ikke trenger å bli ekskludert fra Georges Batailles destabiliserende prosjekt. Dette gjør hun ved å introdusere et begrep som hun finner hos Bataille som omhandler at *noe kommer til form*: «conforme».

Selv om Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois aktualiserte «informe» på ny gjennom å fremheve det som et kunstkritisk begrep, hevder Suzanne Guerlac at Krauss og Bois feilplasserte Georges Batailles tanke om det formløse.²⁰⁰ I representasjonen ved dyrefremstillingene i Lascauxs hulemalerier i Frankrike så Bataille et hellig øyeblikk i dets figurative motiver.²⁰¹ Selv om Krauss og Bois i sin diskusjon om «informe» gir tydelige referanser til Batailles diskusjon om primitiv kunst, unngår de fullstendig Lascaux-hulen i Frankrike.²⁰² I denne unnvikelsen ser Guerlac Krauss og Bois' aversjon for representasjon. Bataille knyttet dyrefremstillingene i Lascauxs hulemalerier til religiøs overskridelse.²⁰³ Ifølge Guerlac tilegnet Bataille disse figurative bildene en overskridende kraft, som han kontrasterte med «the grotesque depictions of human beings that he labels *informe*».²⁰⁴

Ifølge Suzanne Guerlac har menneskets ønske om å avbilde ikke kun opphav i det desublimerende ønsket om å deformere.²⁰⁵ Ønsket om å deformere utgjorde kun en av to bevegelser som lå i Georges Batailles operasjon «alteration» [altération], som lå til grunn for kunstens opphav. Det er på grunnlag av denne operasjonen at Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois definerer Batailles tanke om det formløse som en operasjon som heller fører til oppløsning enn skapelse av form.²⁰⁶ Problemet for Guerlac er at Bataille ser to bevegelser i denne operasjonen: ønsket om å deformere («informe»), og «conforme», som produserer et figurativt bilde. På denne måten bærer Batailles «alteration» med seg to bevegelser: Operasjonen som presenterer det visuelle bildet som «informe» (groteske menneskelignende artefakter) er kun en alternativ praksis til operasjonen som aktualiserer det visuelle bildet som

¹⁹⁸ Ibid., 19.

¹⁹⁹ Ibid., 13.

²⁰⁰ Guerlac, "The Useless Image," 30.

²⁰¹ Ibid., 28.

²⁰² Ibid., 30.

²⁰³ Ibid., 28.

²⁰⁴ Ibid., 29.

²⁰⁵ Foster, *Compulsive Beauty*, 113.

²⁰⁶ Guerlac, "The Useless Image," 32.

en figur (dyremalerier).²⁰⁷ Guerlac påpeker at «conforme» ikke blir nevnt av moderne «informe»-teoretikere,²⁰⁸ fordi Batailles entusiasme for figurasjonens *hellige* øyeblikk fremsto som skandaløst for modernistiske kritikere som var dedikert til formens oppløsning.

Disse to motsigende bevegelsene som ligger i «alteration» kan sees i sammenheng med hvordan alt, for Georges Bataille, hadde en høyverdig og en lav bruksmåte, noe Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois også har gitt stor betydning. For Bataille er det den grunnleggende forskjellen mellom de to fremstillingsmåtene som er relevant: Hvilken meningsforskjell tilsier de? Suzanne Guerlac hevder at begge bevegelsene plasserer seg utenfor realistisk representasjon, og Bataille tilskriver forskjellig meningsinnhold til de to bevegelsene.²⁰⁹ Guerlac knytter dette til det hun betegner som det *helliges* [sacred] doble operasjon, som forutsetter et samspill mellom forbud og overskridelse.²¹⁰ I møtet med representasjonen skapes det en hellig erfaring som er «katastrofal».²¹¹ Representasjonen oppleves som «katastrofal» fordi de primitive dyrefremstillingene er knyttet til religiøs overskridelse, gjennom at dyreverden (naturen) som er lagt bak det kulturelle mennesket, blir påkalt gjennom representasjonen. Gjennom representasjonen åpenbarer det seg en tilstand av begjær som befinner seg i en annen sfære enn den homogene.²¹² I stedet for å tale til fornuften, vekker disse representasjonene den dyriske verdenen som mennesket er i ferd med å forlate gjennom selve handlingen å lage kunst.²¹³

Valerie Therese Thompson og Suzanne Guerlac åpner opp for at det kan finnes overskridende og «katastrofale» aspekter ved representasjon: enten ved erfaringen av representasjon, eller ved at representasjon utgjør et verktøy for den destabiliserende kraften ved «informe».

4.7 Oppsummering

I dette kapitlet har det blitt presentert alternative forståelser av Georges Bataille, noe som har vist at Bataille er mangfoldig i forbindelse med representasjonens overskridende potensial. Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois utelukker representasjon på grunn av ideen om representasjon som 'god form', hvor forbindelsen mellom form og mening er fastlagt. Jacques Derrida åpnet opp for at representasjonen kan konstituere en erfaring utenfor

²⁰⁷ Ibid., 31-32.

²⁰⁸ Ibid., 33.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid., 34.

²¹¹ Ibid., 33.

²¹² Ibid., 35.

²¹³ Ibid., 36.

nyttefunksjon, utenfor meningens sfære, om den utgjør en motsetning mot ideen om representasjon som 'god' og meningsfull 'form'. Et undergravende aspekt ved representasjon kan være å plassere elementer som peker mot orden og fornuft inn i eksessens, *ikke-meningens* sfære, som er sterkt knyttet til erotikk og overskridelse. Hal Foster åpnet opp for at den kroppslige representasjonen, gjennom desublimerende visuell form, kan utgjøre et angrep mot sitt signifikat: den reelle, konvensjonelle kroppen. Valerie Therese Thompson og Suzanne Guerlac åpnet opp for at det finnes overskridende og «katastrofale» aspekter ved erfaringen av representasjonen. Gjennom disse alternative forståelsene av Bataille håper jeg at jeg har fremhevet representasjonens undergravende og destabiliserende kraft, i lys av Batailles tanke om overskridelse, og vist hvordan representasjonen kan synliggjøre *utglidninger* i systemet.

Før den destabiliserende og overskridende kraften ved Günter Brus' representasjon i *Handzeichnungen 1969 – 1971* skal analyseres, vil jeg først se på hvordan Brus' vending fra aksjoner til tegning kan bli forstått.

5. Tegning som medium; protesthandling eller tradisjon

*[Günter] Brus' work – with its newly-accentuated concern with aberrant sex as the force whose gestures splinter representation – is undertaken privately, and tested purely on the image, though still always compulsively excavating the debris of the body in the form of that image.*²¹⁴

5.1 Et mindre medium: tegningens irrelevans

Fra og med 70-tallet er Wieneraksjonismens tid som enhetlig gruppe over; Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus og Rudolf Schwarzkogler går hvert til sitt. Uavhengig av medium har kroppen, som virkemiddel, mål eller motiv, stått som en rød tråd i Brus' kunstpraksis. Et annet gjentakende sentralt element i Brus' kunstnerskap er linjen: Først kan den bli funnet som gestikulerende penselstrøk på informel-maleriets overflate, så kan den bli funnet i den svartmalte, tjukke streken som krysser Brus' hvitmalte kropp, så kan den sees som faktiske striper av blod som lager linjer fra Brus' hode eller lår, for så å bli grafiske blyantstreker. Tidligere i avhandlingen delte jeg opp Brus' kunstnerskap i tre faser, hvor kroppen i de to første fasene står sentralt som et fysisk, agerende materiale, mens Brus i den tredje fasen orienterer seg mot tegnepraksis i 1969 – 1971. Mens Brus' første fase kan betraktes som å ha en sterk tilknytning til maleriet, orienterer den andre fasen seg mot det erotiske, det frastøtende og det sosiale. Etter *Zerreissprobe* [*Action Stress Test*] i 1970 ser Brus seg ferdig med å bruke kroppen sin som materiale, og profilerer seg etter dette kun som en tegner.

«(...) His [Günter Brus] actionist art is consistently accompanied by the production of works on paper, including action-concepts, but also free drawings that reflect, and visually follow up the specific themes of his performative pieces.»²¹⁵

Som hos de andre wieneraksjonistene har Günter Brus benyttet seg av forskjellige medier, hvor disse har vært direkte tilknyttet til (kropp-)aksjonene hans; film og fotografi og tegning. Tegningene i forbindelse med aksjonene blir betegnet som aksjonsskisser

²¹⁴ Barber, *The Art of Destruction*, 113.

²¹⁵ Hubert Klocker, "Artworks in the Context of the Action". I *Vienna Actionism, Art and Upheaval in 1960s' Vienna*, (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2000), 221.

(«aktionskizzen»)²¹⁶ Mens aksjonsskissene fungerte som forberedelser til den fysiske gjennomføringen (og som dokumentasjon av konsepter som aldri ble gjennomført),²¹⁷ var filmene og fotografiene medieringer av selve aksjonen. Tegningene som skal analyseres, som er fra 1969 – 1971, skiller seg fra aksjonsskissenes natur, og kan heller sees på som autonome verk, som behandlinger av erfaringene fra aksjonspraksisen.

Hvordan kan overgangen fra Günter Brus' aksjonspraksis til tegning leses? For å forstå overgangen fra aksjoner til tegning er det sentralt å se på hva disse mediene implisitt bærer med seg, mens aksjonen er ukonvensjonell og bryter med normativitet, fremstår tegning som en kulturell, sanksjonert form. Tegning blir også samtidig sett på som et *mindre* medium i forhold til skulptur og maleri. Hvilke strategier blir overført til Brus' tegning fra den kroppslige aksjonen, og hvordan? Overgangen hans fra aksjon til tegning har av enkelte blitt sett på som et regressivt steg.²¹⁸ For å undersøke hvordan hans tegninger kan sees som en mulig videreføring av *voldsomheten* hans aksjonene var preget av, vil jeg nå se på hvordan tegning som medium kan bli forstått.

«(...) His [Günter Brus] seemingly sudden change of course at first meets with incomprehension in the art world. The critic Kristian Sotriffer, for whom Brus had 'always been the most interesting of the Actionists', cannot understand how he could turn to a 'retrograde form of expression after having worked *like that*' »²¹⁹

Oppfatningen om at Günter Brus' overgang fra aksjoner til tegning var et regressivt steg, kan sees som en innfallsvinkel som illustrerer holdningene til aksjonens virkningskraft versus tegning. Kan aggressive strategier operere innenfor tegningens område? I lys av aksjonene, kan tegning kun bli ansett som en bakstrevsk uttrykksform?

«Toward the end of his [Günter Brus] Actionist activity Brus seems to have realised that, *de facto*, he could not escape the world of signs and that his work with the body had a symbolic and representative dimension. The result in the 1970s is an artistic crisis, followed by the unrestricted use of a variety of media, formal possibilities and themes.»²²⁰

²¹⁶ Klocker, "Artworks," 231.

²¹⁷ Ibid., 221.

²¹⁸ Schwanberg, kronologi, 66.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Ibid., 67.

For Franziska og Arnulf Meifert impliserte Günter Brus' overgang fra aksjoner til tegning en begynnelse «from scratch»,²²¹ og for Johanna Schwanberg var overgangen til tegning et resultat av det hun betegner som en kunstnerisk krise.²²² For Simon Downs kan tegning, i stedet for å bli ansett som et *resultat* av en kunstnerisk krise, heller fungere som et *virkemiddel* i en kunst som befinner seg i krise. På måten som kroppskunsten i utgangspunktet var en kunstform som sprang ut av maleriets krise, kan tegning også betraktes som en måte å unnsnippe grensene til dominerende estetiske konvensjoner.²²³ For Norman Bryson er tegning frigjort fra å være bundet til en spesifikk tids konvensjoner: Tegning er, til tross for at linjen utgjør dets fremste kjennetegn, frigjort fra «the protocols of line, whose mastery constituted the backbone of the Western artists' visual education».²²⁴ Dawn Brennan beskriver tegning som et medium som tradisjonelt har blitt ansett som et «læringsmedium» for *større* medier som skulptur, maleri og arkitektur.²²⁵ Dette belyser hvordan tegningens frihet fra bestemte, historiske konvensjoner har en direkte tilknytning til den historiske oppfatningen av tegning som et mindre medium.

For Emma Dexter har tegning hatt en problematisk status på grunn av dets «servitute» til maleri og skulptur, og på grunn av at mediet blir assosiert med «forberedelse og det uferdige».²²⁶ Men samtidig har tegning også, gjennom å bli ansett som grunnlaget til alle estetiske teknikker og praksiser, hatt en privilegert rolle.²²⁷ Kroppskunsten og performance oppsto som et resultat av å ville utfordre maleriet; det stabile kunstobjekt. Dexter påpeker at tegning også bar med seg kvaliteter som kunstnerne rundt 1950-tallet søkte.²²⁸ For Bernice Rose var den konseptuelle kunstens mål å vende tilbake til erfaringens røtter, til det primitive, til det som ikke var begrenset av «attitudes attached to traditional visual modes», figurativt eller abstrakt. Dexter påpeker at tegning på grunn av dets upolerte, direkte og antimonumentale karakter utgjorde et perfekt medium for et slikt mål.²²⁹

For Emma Dexter står tegning og maleri i et motsetningsforhold: Tegning er et medium som fremviser sine feil, mens maleriet handler om å skjule.²³⁰ Mens maleriet,

²²¹ Ibid., 66.

²²² Ibid., 67.

²²³ Simon Downs, *Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art* (I. B Tauris, 2007), 10.

²²⁴ Downs, *Drawing Now*, 10.

²²⁵ Dawn Brennan: "Drawing", University of Chicago (2002): 9, besøkt 8 januar, 2015.

<http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/drawing.htm>

²²⁶ Emma Dexter, innledning i *Vitamin D, New Perspectives on Drawing*, red. Emma Dexter (London: Phaidon Press Limited, 1995), 8.

²²⁷ Dexter, innledning, 8.

²²⁸ Ibid., 7.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Ibid., 6.

tradisjonelt sett, skal gjemme, dekke opp sin flate, har tegning en annerledes relasjon til sin bakgrunn. For Norman Bryson fungerer tegningens hvite rom som et «blank space» som motivet springer ut ifra. For Dexter er dette tomme rommet et verktøy som holder begjæret etter orden unna, som maleriet er underkastet: «tydelig struktur, komposisjon, og helhet».²³¹ Tegningen eksisterer fysisk på en annen måte enn maleriet: for Benjamin krever maleriet å bli betraktet vertikalt, og tegningen horisontalt.²³² Tegningens horisontalitet kan synes å peke mot Georges Batailles tanke om horisontalitet og lav materialisme. Mens maleriet assosieres med et krav om en oppbyggelig struktur, mening og helhet, kan tegning peke mot «det uferdige». Tegning representerer en mer direkte, uformell og primitiv erfaring. Tegning kan sees som et medium som er frigjort fra å være underkastet ønsket om «god form» og blir en fremviser av feil og utglidninger, av den restriktive økonomiens rester. På grunn av tegningens rolle som et «mindre» medium kan det tenkes at dette har ført til at tegning også kan bære motiver som maleriet ikke har vært i stand til. Selv om tegning, i forhold til maleri og skulptur, sees som et medium som muliggjør frigjøring fra konvensjoner, og fra kravet om struktur, mening og helhet (gestalt), utgjør tegning likevel, i forhold til aksjonene, en mer sanksjonert og kulturelt akseptert form.

5.2 Tegning som en protesthandling

«The work of the Action Group burst out of an intentional obscenity that never before been seen in such a degree of intensity in modern European art – an obscenity far more virulent and excremental than anything produced by the Dada or Surrealist movements.»²³³

Det er på grunn av den tegnede, grafiske linjens ærlighet at tegning, for Emma Dexter, utgjør det fremste verktøyet for avvikernes stemme («the voice of the dissident»). Dexter ser dette i et historisk perspektiv, der hun trekker frem hvordan kunstnere på 1800-tallet anvendte tegning for å skape et sted for annethet og opposisjon, og i den hensikt å motsette seg etablerte normer for tradisjon, religion og atferd.²³⁴ Siden tegning har en sterkere tilknytning til det som er autentisk, primitivt og uskolert kan det fungere som et virkemiddel for å

²³¹ Ibid.

²³² Ibid.

²³³ Barber, *The Art of Destruction*, 48.

²³⁴ Dexter, innledning, 9.

tilnærme seg aspekter ved kulturen som ofte ble fortrent under høymodernismen.²³⁵ Dexter ser også på selve handlingen å skape (grafiske) merker som en form for protesthandling, hvor handlingen i seg selv antyder fortrent vold og sinne.²³⁶ Dexters tanke om tegneakten som en form for opprør minner om Georges Batailles syn på tegning, hvor det var ønsket om å skitne til og destruksjon som lå til grunn for tegneakten.²³⁷

Ifølge Brandon W. Joseph omhandlet ikke Georges Batailles kunstsyn *kun* det formale, men det var også sosialt og politisk. I konfrontasjon med undertrykkende autoriteter oppstår driften til å fornedre, til å deformere (tegneakten).²³⁸ Joseph betegner det passende som grafisk tilsøling («graphic defilement»). Tegneakten fungerer som en form for ulydighet, og er rettet mot den undertrykkende autoritet. Så lenge tegneakten frigjør, i stedet for å fortrenge erotiske impulser, er dens grunnleggende drifter sadistiske for Bataille.²³⁹ For eksempel fant Bataille uttrykk for psykologiske prosesser som var uforenlige med sosial, homogen stabilitet, i Pablo Picassos arbeider.²⁴⁰

Tegningen blir her en protesthandling, et opprør mot det meningsbestemmende systemet som det opererer innenfor. Tegneakten, det grafiske merket, sees som systemets avfall, *underdog*: stedet for utglidninger og «tap av mening». Tegningen kan også, i lys av kroppsaksjoner, sees å være mer investert i det meningsbestemmende systemets format og språk. Det å få den manuelle tegningen til å *gjenoppstå* er, for David Tomas, en høyst idiosynkratisk og anarkistisk aktivitet.²⁴¹

²³⁵ Ibid., 10.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Foster et al., *Art Since 1900*, 275.

²³⁸ Joseph, "Minor Threat," 228.

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Georges Bataille sitert i CFB Miller, "Pablo Picasso". I *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, red. Dawn Ades, Simon Baker (London: Hayward Gallery Publishing, 2006), 218.

²⁴¹ David Tomas, "Mimesis and the Death of Difference in the Graphic Arts", *SubStance*, Vol. 22, no. 1 (1993): 43, besøkt 18 januar, 2015. <http://www.jstor.org/stable/3684729>.

5.3 Günter Brus' vending mot tegning

«While working on *Irrwisch*, [Günter] Brus creates a number of separate black and white drawings – violent fantasies revolving around injury, perversion, bigotry and political authority. He first shows these drawings in public at a solo exhibition mounted 1971 by the Galerie Michael Werner in Cologne.»²⁴²

Etter å ha vært en sentral deltager i Wieneraksjonismen siden 1964, blir *Zerreissprobe* Günter Brus' siste aksjon. Hubert Klocker betegner *Zerreissprobe* som Brus' mest radikale aksjon. En videre utvikling av Brus' spesifikke form for kroppsanalyse ville, ifølge Klocker, så vidt vært mulig.²⁴³ Brus har selv uttalt at tegneprosessen hans bar likhetstrekk med hans aksjonspraksis.²⁴⁴ Benjamin Buchloh påpeker at wieneraksjonistene tok i bruk voldelige sjanseoperasjoner. Det å gi rom for tilfeldige operasjoner i kunstproduksjonen kan gi assosiasjoner til surrealistenes automatiske skrivning.²⁴⁵ Det kan ikke nektes for at Brus lot det tilfeldige være en strategi i produksjonen av sine aksjoner, men samtidig var prosessen planlagt på forhånd gjennom aksjonsskisser. Dette indikerer en form for kontroll som ikke går overens med det tilfeldige og kaotiske. Samtidig som tegneakten kan sees som mer impulsiv og tilfeldig, enn for eksempel maleri, er tegneakten også mer åpen for bearbeidelse i etterkant enn aksjoner som skjer her og nå. Ved å dedikere seg ene og alene til tegning flytter Brus sine «besettelser og strategier» inn i tegning, som utgjør et mer kontrollert og introvert rammeverk.²⁴⁶ Samtidig som det er voldelige elementer som minner om aksjonene i tegningene hans, muliggjør tegningen som medium et potensial som ikke kan eksistere i aksjonene.

Günter Brus neste markante prosjekt blir som regel ansett å være den grafiske boken *Irrwisch* [*Will-O'-the-Wisp*] (1971), men før dette har han sin første soloutstilling dedikert til tegning i Galerie Michael Werner i Köln, Tyskland i 1971. I sammenheng med denne utstillingen blir tegneboken *Handzeichnungen 1969 – 1971*²⁴⁷ utgitt i et opplag på 600 eksemplarer.

²⁴² Schwanberg, kronologi, 69.

²⁴³ Hubert Klocker: "Günter Brus. Biography". I *Vienna Actionism, Art and Upheaval in 1960s' Vienna* (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2000), 375.

²⁴⁴ Schwanberg, kronologi, 68.

²⁴⁵ Foster et al., *Art Since 1900*, 464.

²⁴⁶ Barber, *The Art of Destruction*, 26-27.

²⁴⁷ Det skal bemerkes at sidetallene i tegneboken følger illustrasjonene; det er en illustrasjon per to sider. Det er 83 illustrasjoner i boken, og derfor står det 83 også oppført som sidetall. Dette medfører at sidetallene ikke blir

Handzeichnungen 1969 – 1971 kan sies å markere overgangen fra aksjoner til tegning, et mellomstadium (eller «rite of passage», som Klocker kaller det)²⁴⁸ mellom *Zerreissprobe* og *Irrwisch*.

Handzeichnungen 1969 – 1971 er på 184 sider (24/20 cm), og inneholder 83 sort-hvitt-illustrasjoner. Ingen av tegningene har blitt gitt en billedtekst (tittel). Bakerst i boken står det en oversikt over hvor de forskjellige tegningene opprinnelig er lokalisert, og hvem som eier dem. *Handzeichnungen (...)* deler en del likheter med den senere *Irrwisch*: tegningene følger ikke et bestemt narrativ eller kronologi, men består heller av en tilfeldig montasje, der tegning suppleres med tekst.²⁴⁹ Brus' beskrivelse om *Irrwisch* som en bok hentet fra de perverses verden,²⁵⁰ synes også å passe *Handzeichnungen (...)*.

De 83 illustrasjonene har til felles at de er blyanttegninger. Selv om tegningene ikke bærer en klar forbindelse gjennom et felles narrativ, forenes de gjennom den formale streken og motiv. Tegningene kretser rundt lik tematikk: de er i samme karakteristiske ånd som preget Wieneraksjonismen. De viser torturmaskiner og kropper (ødelagte, ofre, overgripere, nytende), overtydelige seksuelle, perverterte avvik; den pornografiske detaljen er sadistisk og masochistisk. I enkelte tegninger er kjønnsorganer feilplassert, hvor for eksempel en mann penetrerer en kvinnes fot, og et bryst er plassert der man forventer å se et mannlig kjønnsorgan. På motivplanet kan tegningene grovt sett fordeles i tre forskjellige kategorier: tegninger som er direkte forbundet til Brus' tid i Wieneraksjonismen (Ill. 1, 2, 3), tegninger hvor det sadistiske og pornografiske står sentralt (Ill. 4, 5, 6, 7, 17, 18, 19, 20), og tegninger som er sarkastiske og politisk ladet (Ill. 8, 9). Det sadistiske og erotiske temaet preger alle tegningene, uansett motiv.

På motivplanet går det kroppslige og erotiske elementet igjen i alle tegningene som en rød tråd, mens på det formale planet er alle tegningene utført i samme teknikk (blyant, svart/hvitt), og det varierer mellom skisse-lignende utforming (Ill. 4, 9, 10, 11) til mer utførlig bruk av lys og skygge-effekter (Ill. 1, 3, 12, 13, 15, 19). Günter Brus leker med organiseringen av billedrommet: i enkelte tegninger er billedrommet organisert gjennom en klar tredeling (forgrunn, mellomgrunn, bakgrunn), mens andre ganger blir streken mer diffus innover i billedplanet for å indikere rom (Ill. 11, 12, 13, 18). Noen ganger er figurene preget av skarpe linjer, og befinner seg i et udefinert, hvitt rom (Ill. 3, 5, 3).

korrekte. Jeg har valgt å følge sidetallets oppdeling når jeg oppgir kilde for illustrasjonene, men når det kommer til introduksjonen av Peter Weibel, hvor det ikke står sidetall, har jeg selv telt tretten sider. Dette til opplysning.

²⁴⁸ Klocker, "Günter Brus. Biography," 375.

²⁴⁹ Schwanberg, kronologi, 68.

²⁵⁰ *Ibid.*

Günter Brus benytter seg også av tegnede rammer innenfor billedrommet, slik at rammene enten fungerer som ryddige, avgrensede elementer (Ill. 2, 3, 5, 9), eller som oppløsende og forstyrrende elementer som bryter inn i komposisjonens representasjon (Ill. 14, 15, 16, 17, 18, 20). Bruken av forskjellige virkemidler går ofte igjen i de forskjellige (motiv-)kategoriene som nevnt ovenfor. For eksempel går bruken av diagonale linjer igjen i tegningene som fremstiller anonyme, nakne kropper, penetrert av stålstenger og feilplasserte mannlige kjønnsorgan: kropper i unaturlige stillinger skaper diagonale, slyngende linjer mot torturmaskinenes ofte rolige, horisontale linjer (Ill. 4, 15, 18, 20).

Manuel Asensi hevder at forholdet mellom tekst og bilde alltid har vært en viktig komponent i Günter Brus' arbeid,²⁵¹ og det kan sees i *Handzeichnungen 1969 – 1971*, hvor tekst og bilde sammenblandes. Ofte refererer teksten til elementer som befinner seg utenfor billedplanet, som for eksempel personer som Brus kjente. De refererer for eksempel til kollegaene i Wieneraksjonismen: Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler og Otto Mühl, men inkluderer også andre kunstnere: komponisten Gerhard Rühm som var en del av den litterære avantgardiske, østerrikske bevegelsen Wiener Gruppe (1955 – 1964), og den sveitsiske kunstneren Alfons Schillings. Andre ganger viser de til skikkelser i det politiske hierarkiet, som for eksempel dommeren, forsvarsadvokaten og paven. Tekstene inngår ofte i den samme formale orden som bildet; den samme blyantstreken, i valør og tykkelse, har frembragt både tekst og bilde. I mange av tegningene fungerer Brus' tegnede rammer imidlertid også som grenser som adskiller bilde og tekst. Et slikt virkemiddel gjør at teksten kan synes å fungere som et supplement, som billedtekst (Ill. 1, 2, 4, 5, 9, 13).

Tegningene viser at Brus kan fremstille kropper etter klassiske regler, men likevel er det en spenning mellom Brus' realistiske strek og det erotiske, voldelige i motivplanet. Denne spenningen kan ha sitt opphav i at tegning, tradisjonelt sett, er betegnet av en streben etter «god form». En slik «god form» har som mål å holde mening på plass. En slik beskrivelse passer ikke Brus' sine tegninger, til tross for at figurene er modellert etter klassiske regler – og dermed kan dette nettopp være en strategi som Brus bruker bevisst i sine tegninger.

Günter Brus leker med det forstyrrende og det frastøtende innenfor erotikken på mange forskjellige måter. Dette gjør han ofte ved å plassere kjønnsorganer på et uventete og unaturlige steder, men han kan også leke med seksuelle tabuer med dyr (Ill. 8, 9), eller seksuell omgang med figurer som har proteser som gjør at de fremstår som halvt menneske og halvt maskin. Det er en hårfin balanse mellom det makabre og det erotiske hos Brus; i

²⁵¹ Manuel Asensi, "Günter Brus: Arte Cisorio – The Art of Carving". I *Günter Brus. Nervous Stillness on the Horizon*, red. Monika Faber (Barcelona: Ingoprint, 2005), 37.

noen tegninger kan det leses som at enkelte av figurene er døde eller blir utsatt for erotisk tortur (Ill. 2, 4, 7, 11, 12, 15, 17, 18, 20), mens i andre tegninger er det klart uttrykk for nytelse som kan fremstå som sadistisk (Ill. 5, 6, 9, 19).

5.4 Oppsummering

Som vi nå har sett kan Günter Brus' vending til tegning bli lest på to måter. Enten som regressivt, som resultat av en kunstnerisk krise, hvor tegning fremstår som tradisjonelt, konvensjonelt og som et mindre «farlig» medium enn kroppsaksjoner. Alternativt kan tegning bli sett på som en destruktiv proteststrategi, en form for grafisk tilsøling som søker å overskride det normative og konvensjonelle fra innsiden gjennom sadistiske impulser. Samtidig som at tegning her er et medium som opererer i større grad innenfor det meningsbærende systemet enn aksjonene, er tegning likevel mer frigjort enn maleri og skulptur fra normer og konvensjoner. Det er nettopp dette som utgjør dets destabiliserende potensial. På grunn av sin tilknytning til det primitive og autentiske kan tegning fungere som et virkemiddel for å tilnærme seg aspekter ved kulturen som ble fortrent under høymodernismen.

Siden den sentrale drivkraften ved Günter Brus' erotiske kunstpraksis har vært driftene som blir utsatt for kulturens fortregelsesmekanismer, er det den sistnevnte lesingen som blir mest aktuell i sammenheng med Brus' vending fra aksjoner til tegning. I stedet for å bli sett på som et regressivt steg kan hans overgang leses som en ny kunstnerisk strategi. Dette åpner opp for at tegning som medium kan ha en destabiliserende kraft, og sees som en måte å gjøre nye og dramatiske ting på. Spørsmålet som gjør seg gjeldende for den kommende analysen av Brus' tegninger omhandler representasjonens desublimerende aspekter: Kan representasjonen være et sted for undertrykking og annethet? Kan representasjon ha en destabiliserende kraft? Hvordan kan dette sees i Brus' tegninger?

6. Den tredje fase; analyse av Günter Brus' representasjon

Overgangen fra normaltilstanden til begjæret innebærer en grunnleggende draging mot døden. Det som trer i kraft i erotismen, er alltid en oppløsning av de konstituerte formene, og jeg gjentar: de konstituerte formene for sosialt, regelmessig liv som grunnlegger den diskontinuerlige orden vi tilhører som definerte individer.²⁵²

Det er Günter Brus' voldsorienterte fremstillinger av det erotiske som utgjør analyseobjektet, og analysen skal undersøke representasjon som et sted for overskridelse og annethet, slik det har blitt sett i lys av Georges Bataille. Det som vil vektlegges er Brus' visuelle formspråk og valg av motiv, og hvordan relasjonen mellom disse faktorene muligens forårsaker en overskridende og destabiliserende effekt. For å belyse det karakteristiske ved Brus' tegnestil, og for å analysere disse aspektene ved Brus' representasjon ytterligere, vil jeg trekke inn andre kunstnere som sammenligningsmateriale. Kunstnere som utgjør sammenligningsmaterialet er Joseph Beuys (1921-1986), Gustav Klimt (1862-1918), Egon Schiele (1890-1918), Balthus (1908-2001) og Pierre Klossowski (1905-2001). Jeg har valgt nettopp disse kunstnerne fordi de belyser bestemte aspekter ved Brus' tegninger som er gunstige med tanke på analysens tema. Avhandlingens analyse omfavner hele tegneboka *Handzeichnungen 1969 – 1971*, men før jeg vil begynne med analysen av Brus' representasjon, vil jeg innledningsvis gå nærmere inn på et utvalg av tre tegninger som bærer med seg visuelle og tematiske markører som er karakteristiske for boken som helhet og Brus' tegnestil.

6.1 Tre tegninger fra *Handzeichnungen 1969 – 1971*

Den første tegningen i utvalget (Ill. 3) viser en mannlig figur i full frontal vinkel.²⁵³ Innenfor billedrommet har Günter Brus plassert en tegnet ramme som beskjermer figurens kropp rett ovenfor knærne; bortsett fra den tegnede rammen er resten av billedrommet udefinert. Dette gjør at rommet fremtrer som grunt, og gjør at det virker som om figuren er den eneste som er tredimensjonal. Brus' signatur bryter inn i billedrommet ved å være plassert hovedsakelig

²⁵² Bataille, *Erotismen*, 25.

²⁵³ Günter Brus, *Handzeichnungen 1969 – 1971, Drawings 1969 – 1971, Zeichnungen 2* (Köln: Verlag Gebr, 1971), 3.

innenfor figurens billedrom. Figuren, til tross for det udefinerte billedrommet, blir det sentrale og markante i representasjonen. Figurens konturer er preget av utglidning og skissepregete linjer, streken er gnidd ut, noe som kan indikere lys-skygge-virkninger. Figuren fyller nesten hele billedrommet, og ser ikke ut til å sveve i luften. Det skisselignende ved konturene gjentas så vidt i bakgrunnen og i den tegnede rammen. Til tross for det uklare og det skisselignende ved figurens konturer, er det ikke bevegelse som dominerer representasjonen, men heller figurens stødighet og stabilitet. Komposisjonen fremtrer som stabil og harmonisk; men samtidig er det et sentralt element i motivplanet som bryter med dette: Brus har plassert figurens kjønnsorgan ved siden av høyre brystvorte, og der hvor det naturlig skulle vært plassert er det ingenting. Gjennom feilplassering av kjønnsorgan leker Brus med figurens forventede anatomi. Dette blir en motsigelse til representasjonens formale stabilitet. Slike *overraskende* elementer er et gjennomgående aspekt ved *Handzeichnungen 1969 – 1971*, og dominerer også den andre tegningen i utvalget (Ill. 16).²⁵⁴

Tegningen viser en mann og en kvinne i seksuell aktivitet, men i stedet for å trenge inn i kvinnens kjønnsorgan, penetrerer den mannlige figuren hennes venstre fot. Tegningen viser en «feilpenetrering». Billedrommet artikuleres gjennom sengens diagonale linjer. Brus har tegnet en ramme inn i billedplanet, som fremtrer som ufullstendig siden den ikke, som en tradisjonell ramme, omslutter hele representasjonen. Brus' lek med tradisjonell bruk av ramme som et avgrensende element går igjen i *Handzeichnungen 1969 – 1971* (Ill. 1, 15, 18). Der hvor rammens linjer slutter fremstår billedrommet helt tomt. Dette gir en følelse av tomrom i representasjonen. I motsetning til linjeføringen i den første tegningen er linjene her klare og distinkte; det er denne tydelige linjeføringen som dominerer tegneboken.

Günter Brus lar ikke alltid det perverse komme til syne gjennom et uforventet, overraskende element. I den tredje tegningen dominerer det perverse og erotiske elementet komposisjonen. Tegningen viser en kvinnefigur som blir voldelig penetrert i lårene av noe som ligner en type torturmaskin (Ill. 18).²⁵⁵ Figuren fremstår som et stykke kjøtt. Bein og armer blir dratt unaturlig ut i billedrommet: kroppens vertikale linjer skaper en spenning mot stålstengenes horisontale linjer. Perspektiv og dybde er sentralt i oppbyggingen av billedplanet, men til tross for rommets klare og naturlige perspektiv blir den tegnede rammen en motsigelse, på grunn av dets merkelige, utradisjonelle form. Rammen bryter med perspektivet, og indikerer et ytre rom som ikke fremstår som logisk eller rasjonelt.

Felles for de tre tegningene, som i resten av tegningene i *Handzeichnungen 1969 –*

²⁵⁴ Brus, *Handzeichnungen*, 35.

²⁵⁵ *Ibid.*, 43.

1971, er den dominerende kroppsligheten som grenser til det pornografiske og sadistiske. Til tross for motivets voldelighet benytter Günter Brus oftest en linjeføring som er preget av klare og tydelige konturer. Oftest opererer Brus med grunne billedrom i tegningene, hvor figurene blir det sentrale i komposisjonen. Om ikke det perverse dominerer gjennom motivplanet kan Brus *forstyrre* representasjonen gjennom forskjellige strategier som for eksempel «feilpenetrering», «feilplassering» av kjønnsorgan, utradisjonelle tegnede rammer, og sammenblanding av tekst og bilde.

Som nevnt innledningsvis skal jeg undersøke om Günter Brus' voldelige og erotiske fremstilling kan ha en undergravende funksjon og en destabiliserende kraft. Gjennom de tre beskrivelsene har det nå blitt vist at det er to plan ved Brus' representasjon som vil være sentrale for analysen. Det første planet er det formale og den visuelle formen: skjønnhetsdimensjonen ved Brus' linjeføring. Det andre er motivplanet: den sadistiske perversiteten. Brus var i utgangspunktet en kroppskunstner, og *Handzeichnungen 1969 – 1971* markerer Brus' vending fra aksjoner til tegning. For å belyse hvordan type tegning og tegnestrategier som kan kobles til kroppsaksjoner, vil jeg sammenligne Brus' arbeider med tegninger av den tyske kunstneren Joseph Beuys, som også hadde en tett forbindelse mellom aksjon og tegning.

6.2 Kroppskunstnerens tegnestrategier: Brus og Joseph Beuys

«Some of the most radical uses of drawing in the 1960s came out of its relationship to the expanded field of performance art (...).»²⁵⁶

Både Joseph Beuys og Günter Brus er først og fremst kjente som aksjonskunstnere. Begge benyttet seg av tegning i sammenheng med sin aksjonspraksis, men også som et autonomt medium i seg selv. Ved å sammenligne de forskjellige tegnestrategiene som «kroppskunstnerne» Brus og Beuys bruker i sine tegninger, søker jeg å belyse kontrasten i hva slags tegning som kan kobles til kroppslig aksjon. Jeg vil nå sammenligne Brus' arbeider fra *Handzeichnungen 1969 – 1971* med Beuys' tegninger *Freckled Frogs* (1958) og *Il Cavalliere* (1971).

²⁵⁶ Bernice Rose, "Joseph Beuys and the Language of Drawing". I *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*, red. Ann Temkin og Bernice Rose (London: Thames and Hudson, 1993), 101.

Joseph Beuys' *Freckled Frogs* (Ill. 21) viser to nakne kvinnefigurer i forskjellige positurer; i den høyre tegningen spriker kvinnefiguren med bein og armer uten hode. Kroppens form mot den tomme bakgrunnen skaper et fremmed, men tydelig uttrykk. Dette preger også kvinnefiguren i venstre tegning, til tross for at hun *har* hode: hun er frontal, og spriker med bein (og bryster). Dette fremmede og ekspressive som preger tegningene har også å gjøre med Beuys' blyant og vannmalings-teknikk (en teknikk som kalles *beize*).²⁵⁷ Til tross for at konturene i *Freckled Frogs* hovedsakelig er definerte gjennom diffuse blyantstreker og fargebruk, oppløses figurens stabilitet innenfor sine egne konturer til små, kaotiske fargeflekker. Den «utflytende» kvaliteten ved Beuys' strek er tydeligere i tegningen *Il Cavalliere* (Ill. 22): Til tross for at figurens konturer er noe stødige, domineres konturene av det rastløse og skissepregede ved Beuys' strek. Det ukontrollerte og rastløse ved denne tegnestrategien gir klare assosiasjoner til prosessene som forbindes med «kroppskunst», bevegelse og kunstnerens kroppslighet. I mange av hans tegninger bruker Günter Brus klare konturer og ren linjeføring. I hans tegning (Ill. 13) er streken presis og kontrollert.²⁵⁸ Konturene til de tre figurene, som er festet til torturmaskiner i forgrunnen, er distinkte og har ikke det ukontrollerte eller utflytende preget som Beuys' strek. Beuys' strek fremstår som en annen tegnestrategi enn den Brus, i dominerende grad, opererer med i *Handzeichnungen 1969 – 1971*.

Bortsett fra det kroppslige som ligger implisitt i det å fremstille nakne, erotiske figurer, gir ikke de formale strategiene Günter Brus bruker mest i *Handzeichnungen 1969 – 1971* noen assosiasjoner til kunstnerens «kroppslighet». Hos Joseph Beuys kan assosiasjonene til kroppslighet leses inn i hans utflytende og rastløse strek, mens streken hos Brus er kontrollert og tydelig. Det som distinksjonene mellom Beuys' og Brus' strek tydeliggjør er kontrasten mellom hvilken type tegning som kan kobles til aksjon. I Beuys' strek kan man finne tydelige assosiasjoner til «kroppskunst», «kropp» og «materialitet», mens slike assosiasjoner ikke kan bli funnet like lett i Brus' presise strek. Om man kan finne lignende assosiasjoner til kroppslighet og tidligere aksjonspraksis hos Brus er det heller i det ikonografiske.

Günter Brus' linjeføring, sett i lys av koblingen til aksjon, blir mer overraskende enn Joseph Beuys' arbeider, siden Brus lar assosiasjonene til kroppslighet fremheves gjennom en kontrollert og distinkt linjeføring. Tydelig linjeføring kan peke mot en slags orden og formal

²⁵⁷ Rose, "Joseph Beuys," 101.

²⁵⁸ Brus, *Handzeichnungen*, 12.

harmoni. Har Brus' representasjon gjennom det formale, til tross for *uskjønne* motiv, en hang til skjønnhet? Hvordan forholder Brus' representasjon seg til skjønnhet? For å undersøke den mulige skjønnhetsdimensjonen ved Brus' tegninger vil jeg sammenligne Brus med de østerrikske tidligmodernistene Gustav Klimt og Egon Schiele.

6.3 Wiens skjønne pornograf: Klimt, Schiele og Brus

«[Egon] Schiele's alternation between dissonance, shock effects and deliberate provocation, on the one hand, and a need, on the other, to retain the melody of line as a means for establishing harmony, underpinned his entire work (...).»²⁵⁹

Wolfgang Georg Fischer hevder at Egon Schiele vekslet mellom billedmessig dissonans, sjokkeffekter og hensiktsmessig provokasjon, og et behov for å beholde linjen som et virkemiddel for å oppnå harmoni. Ifølge Fischer appellerer Schieles arbeider, til tross for provoserende motivvalg, til skjønnhet gjennom det formale. I sammenligning med Schiele og Günter Brus er det ikke til å unngå at Gustav Klimt kommer ut som den *mest tradisjonelle* kunstneren, men en gang, ifølge Lara-Vinca Masini, ble Klimts navn brukt som et kamprop for kunstnerne som hadde fått nok av den pseudo-klassiske barokkånden som dominerte Wiens kunst.²⁶⁰ Det er visse radikale aspekter ved Klimts arbeider, men likevel er de hovedsakelig definert ut fra de dominerende art nouveau-trekkene som preget Wiens kunst på denne tiden: rektangulært, strengt komponert samspill mellom horisontale og vertikale linjer, og samtidig myk og organisk linjeføring.²⁶¹ Gjennom sine formale strategier utgjorde art nouveau-linjeføringen en appell til det skjønne i høyeste grad.²⁶² Til tross for at Klimt utgjorde en sentral skikkelse for utviklingen av art nouveau-stilen i Wien, er det visse aspekter som gjør at han skiller seg ut. Et aspekt ved Klimt som skiller han fra å være en ren art nouveau-kunstner, og som peker mot Egon Schiele og den kommende ekspresjonismen, var at Klimt forkastet den klassiske konvensjonen i å tildekke figurenes kjønnsorganer enten med draperi eller med en ydmyk hånd.²⁶³ Klimt var en mentorfigur for Schiele; men mot slutten av 1909 grunnla Schiele en egen gruppe, *Neukünstler* (nye kunstnere), i opposisjon

²⁵⁹ Wolfgang Georg Fischer, *Egon Schiele 1890 – 1918, Desire and Decay* (Köln: Taschen, 2007), 84.

²⁶⁰ Alfred Werner, introduksjon til *Gustav Klimt: One Hundred Drawings* (London: Dover Publications, 1972), v-x.

²⁶¹ Inger Eri, "Fra fasade til psyke? Egon Schieles selvframstillinger og portretter," *Egon Schiele*, red. Inger Eri, May Britt Guleng og Karen E. Lerheim (Oslo: Labyrinth Press, 2007), 49.

²⁶² Lara-Vinca Masini, *Art Nouveau* (London: Thames and Hudson, 1984), 35.

²⁶³ Werner, introduksjon, x.

mot den akademiske tradisjonen og art nouveau-stilen.²⁶⁴ Felles for Klimt og Schieles arbeider er deres bruk av den nakne figur som motiv, men i stedet for Klimts nesten manieristiske,²⁶⁵ sensuelle figurer er Schieles figurer preget av *groteske* forvridninger og en hard, kantete linjeføring.²⁶⁶

I sammenheng med Günter Brus er det tre viktige aspekter som binder arbeidene til Gustav Klimt og Egon Schiele sammen. Til tross for at Klimt er mer bundet til tradisjon enn Schiele, bryter både Schieles og Klimts representasjon, i ulik grad, med det konvensjonelle i det første aspektet. Det andre aspektet er den uformelle erotikken, enten den ble visuelt fremstilt som nytende og dekadent eller tvangsmessig. Det tredje aspektet omhandler den formale appellen til skjønnhet: til tross for at Schiele brøt med art nouveau-stilen og den klassiske tradisjonen, er hans formale strategier likevel, som hos Klimt, virkemidler for å oppnå en viss harmoni, og dermed skjønnhet.²⁶⁷ I lys av Schiele og Klimt, vil jeg nå se om de formale strategiene Brus anvender i sine tegninger kan sees som virkemidler som peker mot en slik skjønnhetsdimensjon.

6.4 Den formale appellen til skjønnhet

Egon Schieles tegning *Observert i en Drøm [Die Traum-Beschaute]* (1911) (Ill. 23) viser en liggende kvinne som holder de indre kjønnsleppene fra hverandre. Kjønnsorganet er plassert i komposisjonens sentrale punkt, og fremheves ytterligere gjennom Schieles tydelige konturer og fargebruk. Gjennom formal balanse og harmoni lar Schiele det sentrale i komposisjonen være et element som i ytterste grad er tabubelagt: kvinnens utbrettede kjønnslepper. Günter Brus lar noe lignende dominere representasjonen i sin tegning (Ill. 18): tegningen viser en liggende kvinnefigur, hvor det er hennes kjønnsorgan som utgjør det sentrale i komposisjonen. Brus fremhever dette som det sentrale i komposisjonen gjennom tradisjonelle formale grep som dybde og en distinkt linjeføring. Billedrommet er konstruert gjennom en tydelig artikulering av de romlige elementer som gulv, vegger og tak. De geometriske og horisontale linjene fremhever kvinnefigurens organiske former. Dette skaper, til tross for motivets brutalitet, en visuell dynamikk som spiller på harmoni og symmetri. Dette understrekes gjennom Brus' kontrollerte linjeføring. Samspillet mellom organiske og geometriske former kan minne om linjeføringen som var dominerende for art nouveau-stilen.

²⁶⁴ Mary Chan, "Egon Schiele: The Leopold Collection Vienna", *MoMA*, Nr. 26 (høst 1997): 2, besøkt 25 mars, 2015. <http://www.jstor.org/stable/4381362>

²⁶⁵ Werner, introduksjon, vi.

²⁶⁶ Penelope Davies et al., *Janson's History of Art. The Western Tradition* (New Jersey: Pearson Education, 2007), 962.

²⁶⁷ Fischer, *Egon*, 84.

I Gustav Klimts maleri *Danae* (1907) (Ill. 24) er det også kvinnefigurens kjønnsorgan som er det sentrale i representasjonen, men Klimt gjør dette gjennom andre formale *knep* enn Schiele og Brus. I *Danae* kan man se Klimts formale frykt for tomme rom, *horror vacui*.²⁶⁸ I tekstilene som omfavner den sovende kvinnefiguren trekker Klimt inn geometriske former, og gjentar disse geometriske formene i sirklene som strømmer som gullregn mellom kvinnefigurens lår. Kvinnen, med sine organiske former, ser nesten ut til å nesten speile sirkel-formen gjennom sin krøket positur. Gjentakelsen av former skaper harmoni og stabilitet som dominerer representasjonen. Kroppsposituren til Klimts *Danae* kan minne om den liggende kvinnefiguren i Brus' tegning (Ill. 11). I Schieles *Observert i en Drøm* og hos Brus brukes linjene som skapes av figurenes bein som virkemiddel for å lede blikket til det sentrale i representasjonen: kjønnsorganet. Klimt fremhever også kvinnens kjønnsorgan, til tross for at han ikke gjør det så tydelig som Brus og Schiele, gjennom å plassere gullregnet mellom kvinnens bein. Felles for de tre kunstnerne er at de fremhever det tabubelagte og erotiske som det sentrale i komposisjonen, men likevel er Brus' representasjon dominert av en perversitet som ikke finner en ekvivalent hos Schiele og Klimt.

«[Günter] Brus' completely black and white pencil drawings from 1969 – 1970 (...) cultivates a style that in a hyper-realistic and fetishistic manner quotes pathological expression. Parallel to his performative analyses of the human body in his actions, he conceives surreal and shocking scenes taken from the world of sexual taboo-breaking and delimitation (...).»²⁶⁹

Kvinnefiguren, i Gustav Klimts *Danae* og i Günter Brus tegning (Ill. 11), ligger i en sammenkrøpet stilling hvor det er lårets flate som utgjør fokuspunktet i komposisjonen. Felles for begge er hvordan billedrommets harmoni er organisert gjennom relasjonen mellom figuren og omgivelsene. Hos Klimt er det i samspillet mellom kvinnefigurens form og de flatene tekstilene skaper, mens det hos Brus er mellom kvinnefiguren og det perspektivistiske landskapet hun er plassert inn i. I de to representasjonene kan likhetstrekkene kun bli funnet i det formale: I stedet for å være plassert inn i Klimts erotiske, myke omfavning, er Brus' kvinnefigur anonymisert og eksplisitt utsatt for vold – ikke behag.

Et interessant aspekt som Gustav Klimt, Egon Schiele og Günter Brus har til felles er at de, på hver sin måte, brukte linjen som et harmoniskapende virkemiddel og samtidig

²⁶⁸ Eri, "Fra facade," 49.

²⁶⁹ Klocker, "Artworks in the Context," 241.

motsatte seg samfunnets fortregelsesmekanismer gjennom sine arbeid. Til tross for at innholdet hos Klimt og Schiele er provoserende, er det ingen forstyrrende elementer i representasjonen som går mot deres formale strategier. Hos Brus oppstår det en diskrepans mellom det formale og det ikonografiske. Brus bruker også formale strategier som appellerer til skjønnhet, gjennom organiseringen av billedrommet og en elegant, kontrollert strek. Samtidig synes ikke tegningenes innhold å utgjøre en lignende appell til skjønnhet som hos Klimt og Schiele. Selv om Schieles motiver er mer tabupreget enn hos Klimt, synes heller ikke den sadistiske voldeligheten i Brus' representasjon å finne en visuell ekvivalent hos Schiele. Hos Brus oppstår det noe annet enn kun en appell til skjønnhet i samspillet mellom det sadistiske og det formale.

Perversiteten i Günter Brus' representasjon motsetter seg skjønnhet eller harmoni som endelig mål, og derfor er det sannsynlig at Brus' skjønnhetsappell heller har en undergravende funksjon. Det elegante hos Brus fungerer kun som en ramme for det perverse. Hos hvilke andre kunstnere kan man finne en lignende perversitet som hos Brus? Jeg vil nå undersøke det perverse, sadistiske elementet og dets undergravende funksjon ved Brus' representasjon i lys av to kunstnere som hadde en nær tilknytning til Georges Bataille: brødrene Pierre Klossowski (1905-2001) og Balthus (Balthazar Klossowski de Rola) (1908-2001).

6.5 En andregenerasjons sadist: Brus og Klossowski-brødrene

«I [J.M. Lo Duca] saw [Georges] Bataille sitting at the Café de Flore one sunny morning. Around him (...) is Balthus, and beside Balthus is Pierre Klossowski, two sides of the same medallion.»²⁷⁰

Hvorfor er det relevant å sammenligne Günter Brus' tegninger med to polsk-franske kunstnere som ble født en generasjon før Brus? Som sitatet ovenfor viser, ligger mye av relevansen i den tette forbindelsen mellom Klossowski-brødrene og Georges Bataille. Pierre Klossowski og Balthus var samtidige med Bataille. Det er deres malerier/tegninger jeg vil bruke som sammenligningsmateriale, men det er relevant å understreke at mens Balthus *kun* var en maler, var Pierre, hans storebror, ikke hovedsakelig kun en kunstner: Han var også en

²⁷⁰ J. M. Lo Duca, "Georges Bataille, From Afar ...". I Georges Batailles *Tears of Eros* (San Francisco: City Light Books, 1989), 7.

oversetter, forfatter, historiker, filosof og teolog.²⁷¹ Både Klossowski og Balthus blir assosiert med surrealistenes overskridelsestaktikker – noe som åpner opp for en direkte tilknytning til Bataille.²⁷² Ut fra deres felles fascinasjon over Marqui de Sade utvikler Bataille og Klossowski et vennskap i Paris.²⁷³ Et lignende kjennskap kan man finne mellom Bataille og Balthus: ifølge Sabine Rewald hadde Balthus og Bataille kjent hverandre siden 1930-tallet.²⁷⁴ Som et resultat av dette vennskapet satt Batailles datter, Laurence, da seksten år, modell for Balthus, og hver gang hun satt modell, ba Balthus henne om å «løfte skjørtet litt lenger opp».²⁷⁵ Justin Wintle peker ut de litterære tekstene til Bataille og Pierre Klossowski som de beste guidene for å forstå Balthus' malerier,²⁷⁶ mens Catherine Millet trekker frem Bataille som en viktig markør for det landskapet hvor Klossowskis kunstneriske og litterære produksjon befinner seg.²⁷⁷ Disse tette forbindelsene mellom Klossowski-brødrene og Bataille utgjør grunnlaget for relevansen i sammenligningen med Brus. Det skal understrekes at de arbeidene jeg har valgt av Balthus er datert 1930-tallet, mens arbeidene av Klossowski er samtidige med Brus.

«When it comes to the study of transgressive art and literature, I guess you could say, all roads lead back to [Georges] Bataille. And Bataille is relevant to any study of Balthus, not just because there was a family connection. For Bataille, more than any philosopher of his time, was devoted to scrutinizing and exposing our true nature.»²⁷⁸

Sitatet av Jeremy Sigler ovenfor belyser også relevansen ved den tette tilknytningen mellom Balthus og Georges Bataille. Sigler lokaliserer denne relevansen i målet ved Batailles prosjekt, som var å avsløre menneskets *sanne* natur. Hvordan de subversive aspektene ved representasjonen utgjorde destabiliserende og destruktive strategier for Bataille ble tydeliggjort i teorikapittelet. I lys av den tette tilknytningen mellom Bataille og Klossowski-brødrene er det plausibelt å forestille seg at Batailles subversive representasjon kan bli funnet

²⁷¹ Anthony Spira, "A Pantomime of Spirits," *Pierre Klossowski*, red. Anthony Spira, Sarah Wilson (London: Whitechapel Gallery, 2006), 63.

²⁷² Sally O'Reilly, "Hans Bellmer and Pierre Klossowski," *Frieze*, Issue. 103 (høst 2007): besøkt 30 mars, 2015. http://www.frieze.com/issue/review/hans_bellmer_and_pierre_klossowski/

²⁷³ Iwona Blazwick og Kasper König, introduksjon til *Pierre Klossowski*, red. Anthony Spira, Sarah Wilson (London: Whitechapel Gallery, 2006), 9.

²⁷⁴ Sabine Rewald, *Balthus: Cats and Girls* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2013), 31.

²⁷⁵ Rewald, *Balthus*, 32.

²⁷⁶ *New Makers of Modern Culture, Vol. 1*, red. Justin Wintle (2002: Routledge), 91.

²⁷⁷ Catherine Millet, "Klossowski Our Neighbour," *Pierre Klossowski*, red. Anthony Spira, Sarah Wilson (London: Whitechapel Gallery, 2006), 43.

²⁷⁸ Jeremy Sigler, "Balthus' Soft-Core Polaroids Splash Down in Paris," besøkt 30 mars, 2015. <http://tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/189509/balthus-polaroids-paris>

i arbeidene til Pierre Klossowski og Balthus, og at deres representasjon derfor er viktig. Hvordan kan den undergravende funksjonen ved Brus' ikonografiske perversitet bli sett gjennom arbeidene til Pierre Klossowski og Balthus?

6.6 Klossowski-brødrenes subversive representasjon?

«(...) As critics note, Balthus is 'soft', [Pierre] Klossowski, 'hard'.»²⁷⁹

I Pierre Klossowskis tegninger *Roberte Interceptée par les Routiers III* (1972) (Ill. 25) og *Les Barren Parallèles IV* (1976) (Ill. 26) kan man se hvordan det perverse og sadistiske komme til syne gjennom en dominerende overtydelighet, som kan ligne Günter Brus' representasjon. Klossowskis tegninger viser halvveis avkledde kvinnefigurer i voldelige, erotiske iscenesettelser; om dette skjer med deres samtykke lar Klossowski være utydelig. Mens den ikonografiske, sadistiske dominansen er gjennomgående i Klossowskis representasjon, gjennomsyrrer det erotiske Balthus' arbeider på en annen måte. Som det innledende sitatet belyser, ble ofte Klossowskis representasjon sett på som å være *hardere* enn Balthus'. Klossowskis tegninger kan sees som en forlengelse av hans litterære tekster,²⁸⁰ mens Balthus ville at hans malerier kun skulle leses og tolkes ut fra arbeidene selv, og ikke sees som supplementer til noe annet.²⁸¹ For Sabine Rewald er Balthus' arbeider gjennomsyret av en tydelig erotikk og en form for grusomhet som grenser til sadomasochisme,²⁸² til tross for at Balthus selv hevdet at han aldri hadde skapt noe pornografisk med unntak av maleriet *The Guitar Lesson* (1934) (Ill. 27).²⁸³ Balthus skrev i et brev til en venn at hans formål med sine arbeider var å «ryste og forstyrre betrakterens bevissthet», og den franske pressen beskrev det ikonografiske hos Balthus som «morbid».²⁸⁴ Selv om det erotiske hos Balthus muligens er mer *soft* og snikende enn hos hans bror, kommer man ikke unna det perverse i Balthus' representasjon.

Hvordan det formale kunne bli sett som en appell til skjønnhet og harmoni ble vist i sammenligningen mellom Günter Brus, Gustav Klimt og Egon Schiele, men Brus' ikonografiske perversitet overskrider både Klimt og Schieles representasjon. I kontrast til de

²⁷⁹ Sarah Wilson, "Pierre Klossowski: Epiphanies and Secrets," *Pierre Klossowski*, red. Anthony Spira, Sarah Wilson (London: Whitechapel Gallery, 2006), 23.

²⁸⁰ Blazwick, König, introduksjon, 9.

²⁸¹ Claude Roy, *Balthus* (London: A Balfinch Press Book, 1996), 6.

²⁸² Rewald, *Balthus*, 3.

²⁸³ *Ibid.*, 39.

²⁸⁴ *Ibid.*, 4.

tabupregete motivene man finner hos Klimt og Schiele, blir det tydelig at Brus' dominerende perversitet har flere likhetstrekk med arbeidene til Pierre Klossowski og Balthus. I arbeidene til Klossowski, Balthus og Brus kan man se et lignende samspill mellom det estetiske og det perverse. Som sammenligningsmateriale til Brus' perverse representasjon vil jeg bruke to blyanttegninger av Klossowski som allerede har blitt nevnt: *Roberte Interceptée par les Routiers III* og *Les Barren Parallèles IV*, og Balthus' oljemalerier *The Guitar Lesson* og *Rommet* (1952 – 1954) (Ill. 28).

6.7 Brus' sadistiske motiv i lys av Pierre Klossowski og Balthus

«What is that most threatens a defined state of things, well-established, rational and ordered? Naturally, its dissolution, decomposition, fragmentation.»²⁸⁵

Felles for Günter Brus, Pierre Klossowski²⁸⁶ og Balthus er tilbakevendelsen til det figurative i en tid hvor det var andre dominerende tendenser. Både Brus og Klossowski bruker tegning som medium, og opererer med minimalt av redskaper. Gjennom modelleringen av figurer og valg av materialer og medium har Brus og Klossowski flere likhetstrekk. Klossowski, i motsetning til Brus, brukte også farger i enkelte tegninger som i *Les Barren Parallèles IV*. Klossowski ville at hans tegninger, både de i svart-hvitt eller i farger, skulle fungere som en «simulakra av maleri», eller «simulakra av simulakra»; fremvisning av maleriet som tegn, som et tegn som viser til andre tegn.²⁸⁷ En slik intensjon delte ikke Brus eksplisitt, men likevel kan noe lignende sees i hvordan Brus' bruk av rammer og tekst gjør at tegningene hans ikke blir tradisjonelle 'vinduer', men heller viser til seg selv som tegn.

Brus vendte seg ene og alene til tegning etter sin radikale aksjonspraksis, og Klossowskis tegninger ble forkastet av kritikerne på grunn av Klossowskis valg av en naiv stil og *amatørpreg*.²⁸⁸ Balthus var også i sin samtid vanskelig å plassere; han var ingen surrealist, tilhørte ingen gruppe, og var ingen abstrakt kunstner, og tilhørte ingen bevegelse.²⁸⁹ Balthus' arbeider ble oppfattet som noe konservative og gammeldagse.²⁹⁰ I både *The Guitar Lesson* og *Rommet* appeller Balthus til en klassisk, tradisjonell stil gjennom sin

²⁸⁵ Asensi, "Günter Brus," 35.

²⁸⁶ Alyce Mahon, "Pierre Klossowski, Theo-pornologer". I *Decadence of the Nude, Pierre Klossowski, Maurice Blanchot*, red. Sarah Wilson (London: Black Dog Publishing Limited, 2002), 67.

²⁸⁷ Sarah Wilson, innledning i *Decadence of the Nude, Pierre Klossowski, Maurice Blanchot*, red. Sarah Wilson (London: Black Dog Publishing Limited, 2002), 23.

²⁸⁸ Mahon, "Pierre Klossowski," 67.

²⁸⁹ Roy, *Balthus*, 10.

²⁹⁰ Sigler, "Balthus' Soft-Core".

malemåte, men til tross for dette, ble stilen hans også beskrevet, av den franske pressen, som «enkel», «grov» og «kunstig og naiv».²⁹¹

Pierre Klossowskis figurer er preget av merkelige forvridninger, og overdrevne gester,²⁹² og har tydelige referanser til manieristisk formspråk.²⁹³ I *Les Barren Parallèles IV* er det kvinnefiguren som er sentral i komposisjonen; hun blir bundet av to figurer som rammer henne inn. Fra mannefiguren til venstre skjer det en bevegelse ned til mannefiguren nederst i billedrammen på grunn av hvordan Klossowski har organisert figurene. Mannen til venstre slikker på kvinnefigurens hånd, mens kvinnefiguren og den andre mannens blikkretning fokuserer inn mot denne gesten. Günter Brus' figurer virker ikke like overdrevne som Klossowskis, men er heller preget av naturalistiske proporsjoner. I Brus' tegninger blir det ofte fremstilt kvinnefigurer som blir utsatt for erotisk vold. Kvinnefigurene fremtrer ofte som anonymiserte ødelagte, erotiserte kropper som vendes innover i seg selv (Ill. 4, 10, 11, 12, 15, 17, 18). Det finnes ingen blikkretning som kan hjelpe eller lede betrakterens oppmerksomhet mot noe konkret narrativ eller blikkpunkt i billedplanet, og derfor blir det sentrale selve kvinnefiguren og hvordan denne i figuren i seg selv utgjør *rester* av vold. På denne måten bruker ikke Brus gester eller blikkretninger som kan hjelpe eller distrahere mot den ikonografiske perversiteten, men lar heller figurene sees i deres fulle ødelagte kroppslighet.

Elementet av overdrevne gester kan også synes å prege Balthus' figurer. Uttrykket til den unge jenta som ligger over fanget til den eldre kvinnen i *The Guitar Lesson* er preget av en blanding av pine og nytelse. Figuren som, gjennom å holde gardinen til side, lar lyset strømme inn i rommet og omfavne den unge jenta i *Rommet* har også noe overdrevent og underfundig ved seg. Ofte forblir det vanskelig eller umulig i Brus' representasjon å betegne noen som gjerningsmann eller offer, mens dette fremkommer som enklere å gjøre hos både Klossowski og Balthus. I begge maleriene til Balthus er det enkelt å tolke de unge jentene som ofre for kvinnens eller den merkelige figurens *upassende* og sadistiske lyster. Hos Klossowski blir kvinnen bundet av to menn i *Les Barren Parallèles IV*, mens en kvinne blir holdt hardt rundt handleddet og erotisk tilnærmet bakfra av en anonym figur i *Roberte Interceptée par les Routiers III*. Perversiteten i Brus' representasjon skiller seg fra fremstillingene til Balthus og Klossowski: den erotiske lysten og viljen som kan sees hos Klossowski-brødrene er fraværende hos Brus. Brus' erotikk er av mer tvetydig karakter.

²⁹¹ Rewald, *Balthus*, 4.

²⁹² Mahon, "Pierre Klossowski," 67.

²⁹³ Ibid.

I tegningene til Brus er det ofte mange elementer som virker sammen. I sammenblandingen av kropper og maskiner kan erotikken sees som et slags maskineri. I Brus' erotiske maskineri kan man ikke se tydelige aktive eller passive menneskelige aktører som *gjør noe*, som hos Balthus og Klossowski, men heller en sammenblanding av kropper, kroppsdeler og maskindeler i aktivitet. Perspektivet om erotikken som et slags maskineri kan være en operasjon fra Brus' side, og åpner for Sigmund Freuds begrep om polymorf perversitet (også betegnet som autoerotisme). Før subjektet blir lært til å begrense sine begjær i forhold til det som er sosialt akseptert, gir det udifferensierte barnet seg hen til en myriade av diffuse nytelser som ikke er begrenset til kjønnsorganene og forplantning.²⁹⁴ Ifølge Melanie Klein er det tidlige subjektet splittet; tendensen mot integrering skifter stadig med en tendens til oppløsning, som er preget av det hun betegner som en «falling into bits».²⁹⁵ For Freud var kampen mot begjæret uløselig, dets styrke og intensivitet forsvinner aldri, men blir kun temmet da begjæret blir begrenset til det som er sosialt akseptert.²⁹⁶ For Jeremy Neu er den polymorfe perversiteten det samme som barnslig seksualitet: i denne formen for seksualitet får ukjønnete former for nytelse utspille seg fritt. Slike nytelser er assosiert med perversjoner og ikke 'voksen genital kjærlighet'. Barnets mangfoldige kilder til nytelse gjør at det blir polymorf pervers.²⁹⁷ Mange av tegningene til Brus svarer til den uhemmede og kaotiske erotikken ved polymorf perversitet: den opprørske fascinasjonen over ekskrementer (Ill. 1), sammenblandingen av maskindeler og kroppsdeler (Ill. 4, 5, 7, 13), seksuell omgang med dyr (Ill. 8, 9).

Til felles for Pierre Klossowski, Balthus og Günter Brus er at bruken av et kontrollert formspråk i modellering av figur og tydelige konturlinjer. Brus ligger nærmere Balthus i det formale, til tross for at Brus har valg av medium til felles med Klossowski. Arbeidene til både Brus og Balthus har til felles at de er preget av grunne, klare rom og tydelige figurer. I *The Guitar Lesson* plasserer Balthus figurene inn i billedrom, men gjør dette gjennom enkle virkemidler som å indikere gulvets horisontale linje; billedrommet er grunt, og dette gjør at figurene og det perverse blir det sentrale. Denne måten å organisere billedrommet kan man også se hos Brus (Ill. 7, 6, 12, 16, 18). Klossowski benytter seg mer av forvridde perspektiv som man ser i *Roberte Interceptée par les Routiers III*. I *Les Barren Parallèles IV* indikerer Klossowski romlighet og perspektiv gjennom linjen i bakgrunnen og gjennom stålstengene

²⁹⁴ Myra J. Hird, "Considerations for a Psychoanalytical Theory of Gender Identity and Sexual Desire: The Case of Intersex," University of Chicago Press, (2003): 1073, besøkt 21 april, 2014.
<http://www.jstor.org/stable/10.1086/343131>

²⁹⁵ Melanie Klein, *The Selected Melanie Klein*, red. Juliet Mitchell (London: Penguin Books, 1986), 179.

²⁹⁶ Hird, "Considerations for a Psychoanalytical Theory", 1073.

²⁹⁷ Ibid., 1075.

kvinnen er bundet til; men billedrommet har likevel ikke det preget av klarhet som Balthus' og Brus' representasjon har. Uavhengig av noe ulike formale strategier omfavner en ikonografisk perversitet arbeidene til Balthus, Brus og Klossowski, til tross for at Brus' erotikk skiller seg ut. Hvilket subversivt potensiale bærer den ikonografiske perversiteten med seg?

6.8 Representasjonens undergravende kraft

Ifølge Alyce Mahon fant både Georges Bataille og Pierre Klossowski nye kommunikasjonsformer i det hellige potensialet i den erotiske overskridelsen.²⁹⁸ Klossowski var fascinert av det subversive potensialet som lå i erotiske representasjoner og mange av hans tegninger grenser til sadistisk banalitet.²⁹⁹ Til tross for at Balthus muligens ikke ville legge føringer for innholdet i sine malerier, synes dette også å passe Balthus' representasjon. Banaliteten ved det sadistiske hos Klossowski, som Mahon kaller det, er et resultat av at tegningene, til tross for at det sadistiske synes å bære med seg et element av nytelse. Dette elementet er tvetydig hos både Balthus og Günter Brus, noe som også gjør at det subversive potensialet i deres erotiske representasjoner blir tydeligere, representasjonen mer grusom. Ifølge Mahon står ekstreme øyeblikk sentralt i sadistiske arbeider:³⁰⁰ I Klossowskis representasjon står overdrivelse sentralt, mens Balthus' representasjon er dominert av en ubehagelig tvetydighet, og hos Brus blir denne tvetydigheten blir til tydelig, sadistisk ubehag. På hvilken måte kan Brus' representasjon bli sett på som subversiv og destabiliserende?

Som nevnt har Pierre Klossowski, Balthus og Günter Brus den tradisjonelle, klassiske formen til felles (til tross for i ulik grad) – en slik tilbakevending til tradisjonelle former kan sees som en subversiv strategi i seg selv,³⁰¹ på lik linje med at disse tre kunstnerne vendte seg mot medier og teknikker som i deres tid ble sett på som bakstrevsøke eller gammeldagse. Klossowski, for eksempel, var bevisst tegningens amatørpreg, noe som blir tydelig i og med at han signerte en del arbeider med «Pierre, le maladroit» som betyr noe tilsvarende *Pierre, den klønete*.³⁰² På denne måten blir Klossowskis tegnemåte en subversiv strategi, på lik linje med det erotiske motivet. Klossowski ville at hans tegninger skulle ha en visuell kraft.³⁰³ Klossowski modellerte sine figurer som nevnt gjennom referanser til et manieristisk

²⁹⁸ Alyce Mahon, "The Sadean Imagination: Pierre Klossowski and the 'Vicious Circle'," *Pierre Klossowski*, red. Anthony Spira og Sarah Wilson (London: Whitechapel Gallery, 2006), 34.

²⁹⁹ Mahon, "Pierre Klossowski," 69.

³⁰⁰ Wilson, "Pierre Klossowski," 23.

³⁰¹ Mahon, "Pierre Klossowski," 75.

³⁰² Ibid., 68.

³⁰³ Ibid., 69.

formspråk, mens Balthus i dominerende grad lot sine figurer være realistiske.

Utformingen av Günter Brus' figurer er i stor grad realistiske, bortsett fra et viktig element. Brus' representasjon av kropp befinner seg et sted mellom det fiktive og det realistiske. For Catherine Millet ligger det perverse i Pierre Klossowskis arbeider ikke i hans representasjon av kropp, men heller i spenningen mellom figurene.³⁰⁴ Det perverse i Brus' representasjon kan bli funnet i det motsatte; Brus modellerer sine figurer etter en klassisk tradisjon, men leker med anatomiske forventninger. Kroppene i Brus' representasjon er ofte preget av en lek med kroppslige forventninger som «feilpenetrering» eller «feilplassering» av kjønnsorganer. Gjennom sammenligningen med Gustav Klimt og Egon Schiele ble det tydelig at Brus' representasjon også er preget av en appell til det skjønne gjennom sitt formspråk, men denne appellen fungerte kun som en ramme for den ikonografiske perversiteten. På denne måten blir harmonien og ordenen som en slik skjønnhetsappell peker mot brukt til å overskride visuelle, sublimerende tendenser og det konvensjonelle. Det overskridende ved Brus' representasjon ligger nettopp i hans fremstilling av kropp og bruk av det skjønne som en ramme for det perverse; gjennom de homogene og konvensjonelle kodene blir Brus' representasjon erfart som overskridende.

Et annet aspekt som kan tolkes som overskridende ved Günter Brus' representasjon er den sadistiske meningsløsheten. Balthus brukte modeller (som blant annet Georges Batailles datter) til sine malerier, og Pierre Klossowski anvendte ofte klassiske myter for sin representasjon.³⁰⁵ Som belyst tidligere er figurene som er preget av voldelige og pornografiske elementer i Brus' tegninger i en stor grad anonymiserte. På denne måten er representasjonen frigjort fra et overhengende narrativ, og kan dermed sies å være preget av en meningsløshet. Et sentralt poeng her er at om Brus' tegninger hadde vært fastbundet til et bestemt narrativ kunne hans representasjon blitt rettferdiggjort gjennom fornuft og mening. Dermed kan meningsløsheten ved Brus' representasjon sees som å ha en undergravende funksjon. På denne måten får ikke Brus (som surrealistene) det skandaløse ved motivet til å arbeide som mening, men det er heller nettopp motivets sadistiske meningsløshet som gjør dem overskridende. Motivets sadistiske meningsløshet kan sees gjennom maskinperspektivet – erotikken som et maskineri – som ble belyst gjennom Sigmund Freuds begrep om polymorf perversitet. Brus' bruk av polymorf perversitet svarer i stor grad til 60-tallets kunstneriske bruk av overskridende seksualitet som opprørsstrategi. Den polymorfe perversiteten forekommer grenseløs, og inntreffer før subjektet begrenser og temmer sin seksualitet i møte

³⁰⁴ Millet, "Klossowski Our Neighbour," 48.

³⁰⁵ Spira, "A Pantomime," 63.

med det som er konvensjonelt akseptabelt.

Det undergravende aspektet ved Günter Brus' representasjon oppstår i diskrepansen mellom det perverse og den estetiske appellen. Gjennom den skjønne formen benytter Brus en orden som appeller til mening; men i stedet for at tegningene *arbeider* som mening, viser de heller til stedet hvor meningen glipper. De subversive strategiene ved Brus' erotiske og voldelige fremstilling synliggjør en utglidning av forventede kategorier, og står i kontrast til en sosialt akseptert visuell form. Elementer som feilplassering av kjønnsorganer, bruken av tegnede rammer, den sadistiske meningsløsheten – den polymorfe erotikken som et maskineri – og appellen til skjønnhet, fungerer som «aktivt[e] destabiliserende prinsipp[er]»³⁰⁶ (Georges Batailles «informe», eller hans subversive representasjon). Gjennom disse subversive strategiene får Brus' representasjon en destabiliserende kraft.

6.9 Oppsummering

Tegningene i Günter Brus' *Handzeichnungen 1969 – 1971* markerer hans vending fra aksjoner til tegning. Til tross for at det sadistiske og pornografiske dominerer motivplanet, bruker Brus en kontrollert og elegant linjeføring. I sammenligningen med Joseph Beuys' strek ble det tydelig at den formale strategien Brus velger gjennom sin distinkte strek virker mer overaskende i dets forbindelse til aksjoner og kroppslighet. Brus' formale strategier peker til orden og harmoni. Gjennom å sammenligne Brus med Gustav Klimt og Egon Schiele så vi at Brus' formale strategier utgjør en appell til skjønnhet, men at perversiteten i motivplanet ikke finner en ekvivalent hos Klimt og Schiele. For Brus blir skjønnheten kun en ramme for den ikonografiske perversiteten. Gjennom å sammenligne Brus' ikonografiske perversitet med to kunstnere, Pierre Klossowski og Balthus, som har klar tilknytning til Georges Bataille, ble det tydelig at perversiteten kan fungere som et undergravende aspekt ved representasjonen. Brus' perversitet synes mer preget av ubehag enn hos Klossowski og Balthus. Dette ble sett i lys av Sigmund Freuds begrep om polymorf perversitet. I diskrepansen mellom det perverse og den estetiske appellen oppstår den destabiliserende kraften ved Brus' representasjon. I det erotiske og perverse ligger det et undergravende potensial, og dette fungerer som Batailles destabiliserende operasjon «informe».

Til tross for Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois' ekskludering av Günter Brus' aksjonspraksis, kan man i de subversive strategiene ved Brus' tegninger i *Handzeichnungen 1969 – 1971* finne en dimensjon bortenfor aksjonenes *substansialisme* som kan samsvare

³⁰⁶ Blom, *Joseph Beuys*, 119.

med Georges Batailles tanker om overskridelse, og som har en destabiliserende og undergravende kraft.

7. Oppsummering og konklusjon

*Its [eroticism] function on the level of discourse is the same as on the level of bodies: it weakens the discontinuities that create individuals, ruptures limits and frontiers (...) and adds incompleteness to completion. The erotic effect can be defined as loss of what is proper.*³⁰⁷

7.1 Oppsummering

I denne oppgaven har jeg undersøkt forskjellige aspekter ved det grenseoverskridende potensialet ved det erotiske i Günter Brus' tegninger i *Handzeichnungen 1969 – 1971*. Før jeg gikk i gang med analysen, var det nødvendig å presentere Brus' aksjonspraksis, samt de forskjellige forståelsene av Georges Bataille, og de forskjellige argumentene om at tegning og representasjon kan innbefatte en destabiliserende kraft, som et utgangspunkt for den videre analysen og diskusjonen i oppgaven. I oppgaven var det i hovedsak to spørsmål jeg ønsket å undersøke: 1) Kan tegning ha en destabiliserende kraft, forstått gjennom Georges Batailles tanke om grenseoverskridelse? 2) Kan Günter Brus' voldsorienterte fremstilling av det erotiske i *Handzeichnungen 1969 – 1971* ha en undergravende, destabiliserende kraft? Et hovedfokus i forhold til begge problemstillingene var å se hvordan Batailles tanker om *det formløse*, «informe», og de forskjellige tolkningene av dette, i sammenheng med spørsmålet om representasjon, kunne kaste lys over de voldsorienterte fremstillingene av det erotiske i Brus' tegninger.

Med dette som utgangspunkt presenterte jeg først de kunstneriske strategiene ved Günter Brus' aksjonspraksis, i lys av hvordan overskridende seksualitet ble anvendt som en kunstnerisk opprørsstrategi mot samtidens normativitet og konvensjoner på 1960- og 70-tallet. Dermed redegjorde jeg for Georges Batailles begrep om «informe» gjennom kunsthistorikerne Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois' tolkning av dette. Det sentrale her var deres ekskludering av representasjon (representasjon som 'god form') i deres tolkning av «informe» som et kunsthistorisk analyseverktøy. I kapittel 4 var målet å knytte alternative forståelser av Bataille til spørsmålet om representasjon og overskridelse. Her diskuterte jeg hvorfor Bataille i det hele tatt kan ha noen relevans for forståelsen av moderne kunst,

³⁰⁷ Hollier, *Against Architecture*, 74.

gjennom å fremkalle to versjoner av Bataille, som tok utgangspunkt i Simon Baker og Jacques Derrida, samtidig som at jeg så på hvilke konsekvenser dette har for representasjon. I lys av Baker og Derrida kom det frem at grenseoverskridende virkninger, og *ikke-meningen* som preger disse virkningene, ikke kan plasseres innenfor fornuften og meningsproduksjon, og hvordan dette også er en grunn til at «radikal» kunst sees i lys av Bataille.

Videre diskutere jeg representasjons grenseoverskridende og destabiliserende potensial, gjennom Hal Fosters tolkning av hvordan Georges Bataille forholdte seg til begrepene «sublimerende» og «desublimerende», og Brandon W. Josephs tolkning av Batailles syn på representasjon og tegning. Gjennom Bataille-tolkningene til Dominic Johnson, Valerie Therese Thompson og Suzanne Guerlac fremhevet jeg, og åpnet for, at tegning kan ha *desublimerende* aspekter.

I lys av Bataille-perspektivene så jeg på, i kapittel 5, hvordan Günter Brus' vending fra aksjoner til tegning kan leses på to måter, hvor det var den siste lesningen som var mest aktuell; enten som et tradisjonelt, regressivt steg, eller destabiliserende protest-strategi som søkte å overskride det sosiale og konvensjonelle. I lys av dette ble Brus' vending fra aksjoner til tegning sett på som en bevisst kunstnerisk strategi, hvor det oppsto en spenning mellom mediet og det erotiske motiv. Etter å ha diskutert oppgavens første problemstilling, og kommet frem til at tegning kan ha en destabiliserende kraft, analyserte jeg det overskridende potensialet i Brus' tegninger med fokus på hans tegnestrategier i form og innhold. Dette gjorde jeg gjennom å sammenligne med et utvalg av andre kunstnere for å få frem hvordan Brus' tegninger kan sees som å ha en destabiliserende funksjon som Georges Batailles «informe».

I lys av Joseph Beuys kom det frem at Günter Brus, som en tidligere kroppskunstner, velger en *overraskende* linjeføring, preget av kontroll og tydelighet. Slike elementer kan ha en appell til orden og skjønnhet. Sammenligningen med Gustav Klimt og Egon Schiele fikk frem at Brus anvender komposisjonsprinsipper, organisering av billedrom og linjeføring som peker til harmoni og orden – men at Brus' voldsorienterte fremstilling av det erotiske ikke finner en ekvivalent hos Schiele eller Klimt, og heller ikke synes å passe overens med formens appell til det skjønnne. For å undersøke det subversive ved det perverse i Brus' representasjon, sammenlignet jeg han med to kunstnere som har en tydelig tilknytning til Georges Bataille; Pierre Klossowski og Balthus. Klossowski og Balthus lå nærmere Brus i fremstillingen av det erotiske. Dette fremhevet *meningsløsheten* ved det erotiske hos Brus, og svarte til Sigmund Freuds begrep 'polymorf perversitet', som er en form for kaotisk erotikk

som står utenfor det konvensjonelle. Det destabiliserende ved Brus' tegninger oppstår i diskrepansen mellom *den skjønne form* og den voldelige fremstillingen av det erotiske.

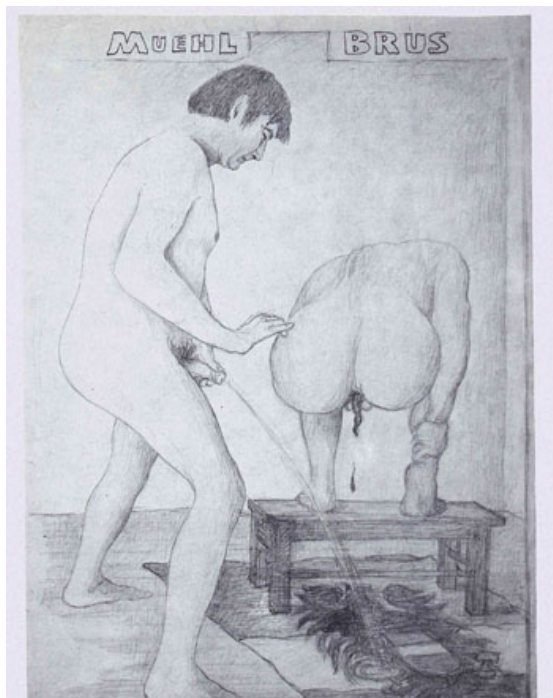
7.2 Konklusjon

I oppgaven har tolkningene av Georges Batailles tanker omkring det grenseoverskridende og destruktive ved fremstillingen av det erotiske, og hvordan representasjon kunne fungere som et hjelpemiddel for dette, stått sentralt. Ved å bruke tolkningene av Bataille som innfallsvinkler til Günter Brus' tegninger i *Handzeichnungen 1969 – 1971* har jeg fått frem at tegning kan sees som en opprørsstrategi, og at Brus' voldsorienterte fremstilling kan ha en destabiliserende og *formløs* funksjon. Ved å bruke den *skjønne*, formale formen som en ramme for det perverse, skjer det en utglidning av mening i Brus' tegninger. Hos Brus, som hos Bataille, skjer grenseoverskridelsen i samspillet mellom det erotiske, det voldelige og døden. Det erotiske i Brus' tegninger, som vi så i lys av Sigmund Freuds begrep om 'polymorf perversitet', motsetter seg noen form for orden og meningsproduksjon, og befinner seg utenfor det Bataille betegnet som en homogen, restriktiv økonomi. På denne måten blir det perverse hos Brus grenseoverskridende og kan sees som *suveren*, siden den står utenfor det konvensjonelle og sosiale, og peker ikke til kjønn og reproduksjonsorientert seksualitet.

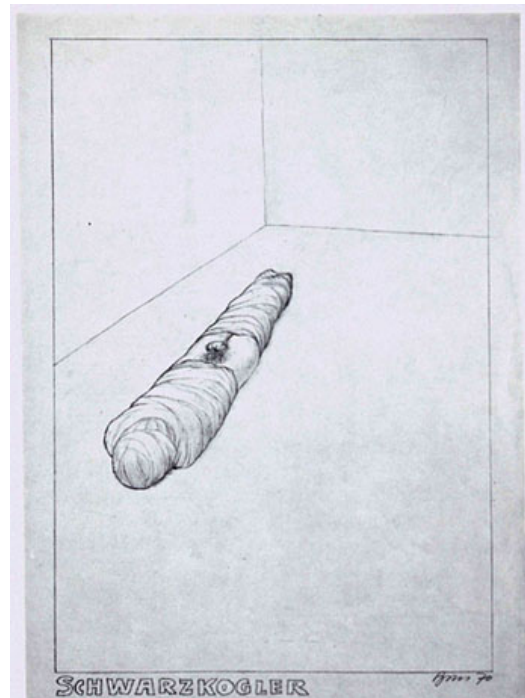
Jeg har vist at det finnes en dimensjon bortenfor Günter Brus' substansorienterte aksjonspraksis som Rosalind Krauss og Yve-Alain Bois ekskluderte fra sin tolkning av Georges Batailles tanke om det formløse. Brus' tegninger fungerer som et godt eksempel tegning som bryter med ideen om representasjon som 'god form', og har på den måten en destabiliserende funksjon. Brus kan kobles til Bataille fordi han bruker overskridende seksualitet som en kunstnerisk opprørsstrategi som motsetter seg det konvensjonelle, og kan dermed sees som *formløs* – men arbeidene hans kan også bli koblet til det formløse fordi Brus jobber seg *gjennom* og *forbi* selve forbindelsen mellom representasjon og mening, ergo ideen om representasjon som 'god form'.

Jeg håper at jeg har åpnet for andre måter å se Günter Brus' vending til tegning på, og at hans mellomfase, mellom den siste aksjonen *Zerreissprobe* og tegneboken *Irrwisch*, i stedet kan bli sett som en bevisst, destabiliserende *operasjon*, heller enn å kun bli sett som et regressivt steg.

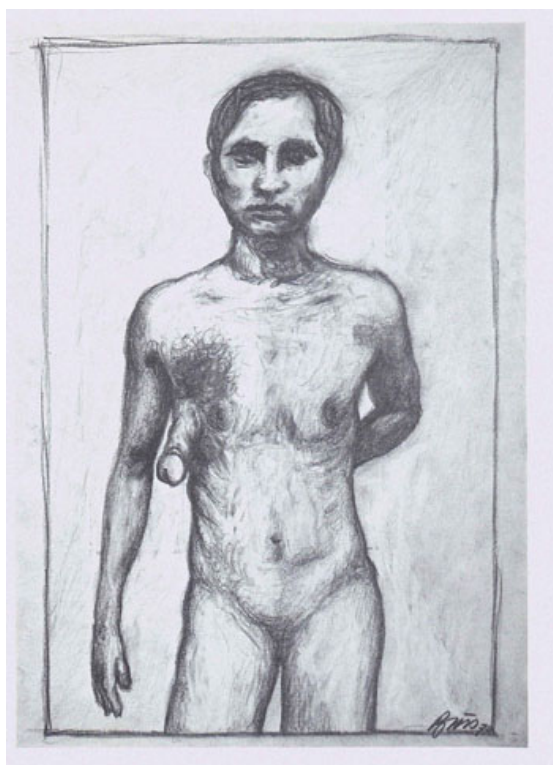
Illustrasjonsliste



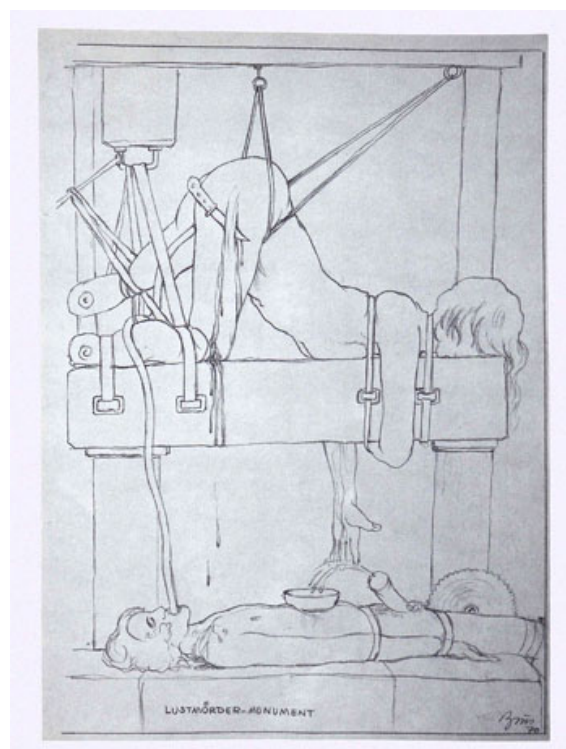
III. 1. Günter Brus, fra *Handzeichnungen 1969 – 1971* (1970)



III. 2. Günter Brus, fra *Handzeichnungen 1969 – 1971* (1970)



III. 3. Günter Brus, fra *Handzeichnungen 1969 – 1971* (1970)



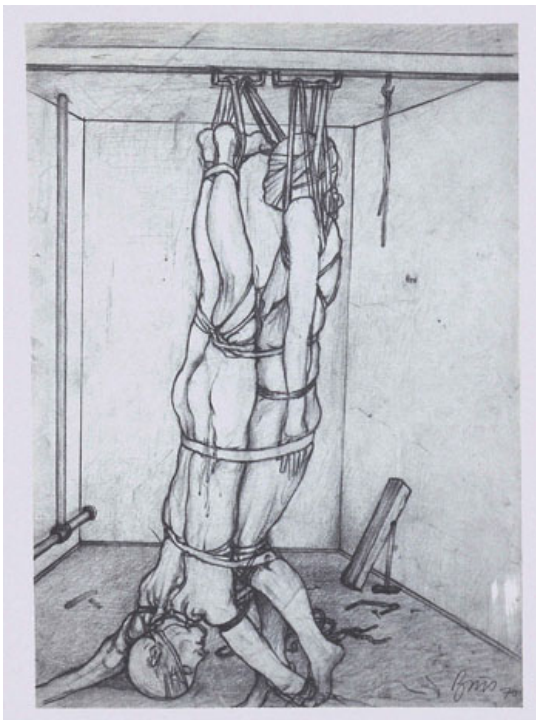
III. 4. Günter Brus, fra *Handzeichnungen 1969 – 1971* (1970)



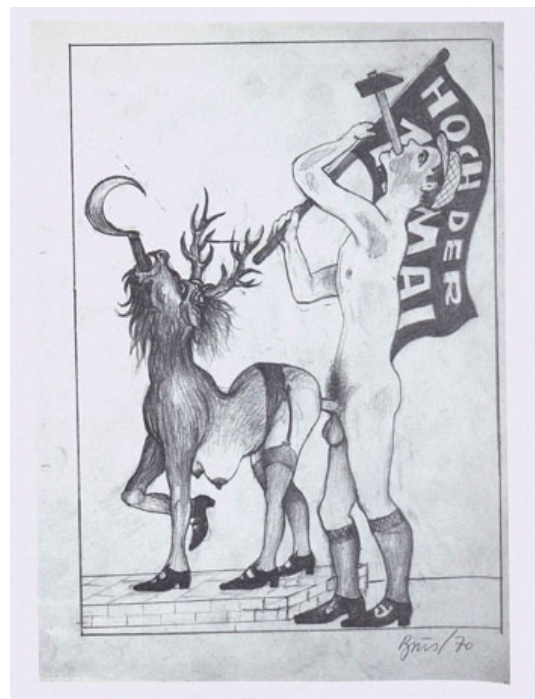
III. 5. Günter Brus, fra *Handzeichnungen 1969 – 1971* (1970)



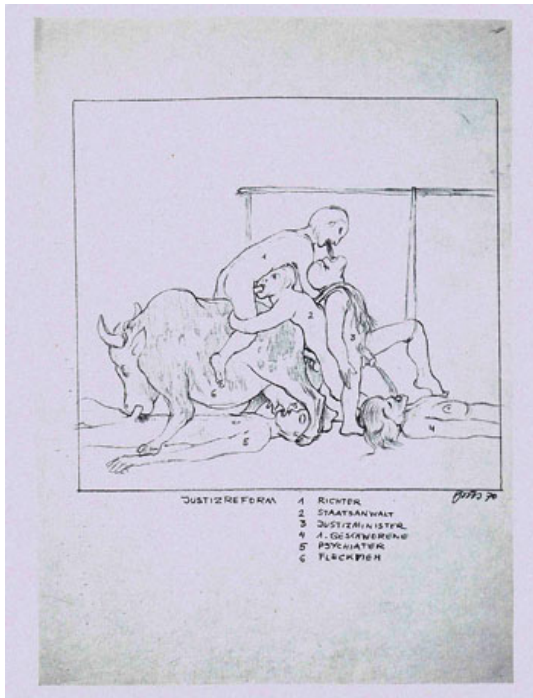
III. 6. Günter Brus, fra *Handzeichnungen 1969 – 1971* (1970)



III. 7. Günter Brus, fra *Handzeichnungen 1969 – 1971* (1970)



III. 8. Günter Brus, fra *Handzeichnungen 1969 – 1971* (1970)



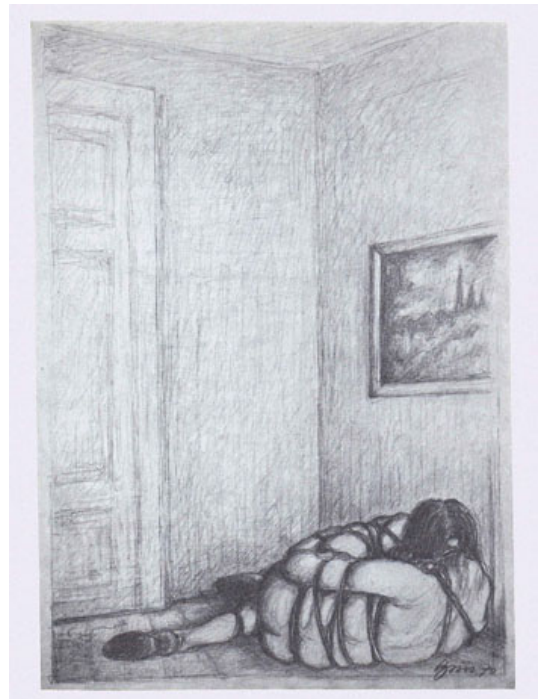
III. 9. Günter Brus, fra *Handzeichnungen* 1969 – 1971 (1970)



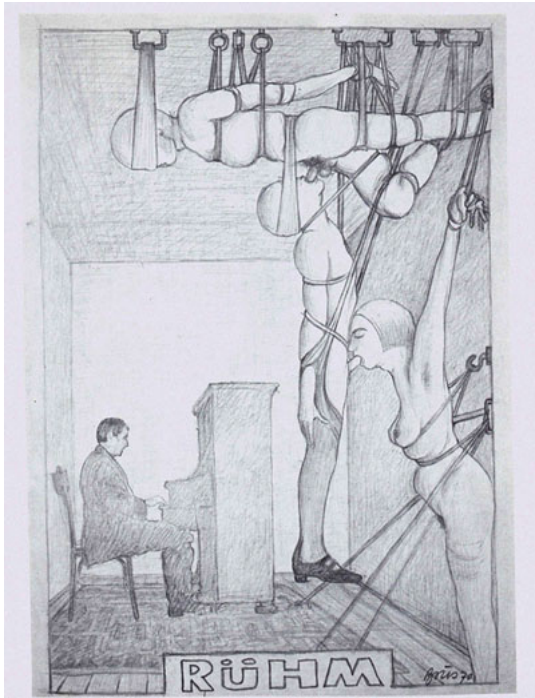
III. 10. Günter Brus, fra *Handzeichnungen* 1969 – 1971 (1969)



III.11. Günter Brus, fra *Handzeichnungen* 1969 – 1971 (1970)



III.12. Günter Brus, fra *Handzeichnungen* 1969 – 1971 (1970)



III. 13. Günter Brus, fra *Handzeichnungen 1969 – 1971* (1970)



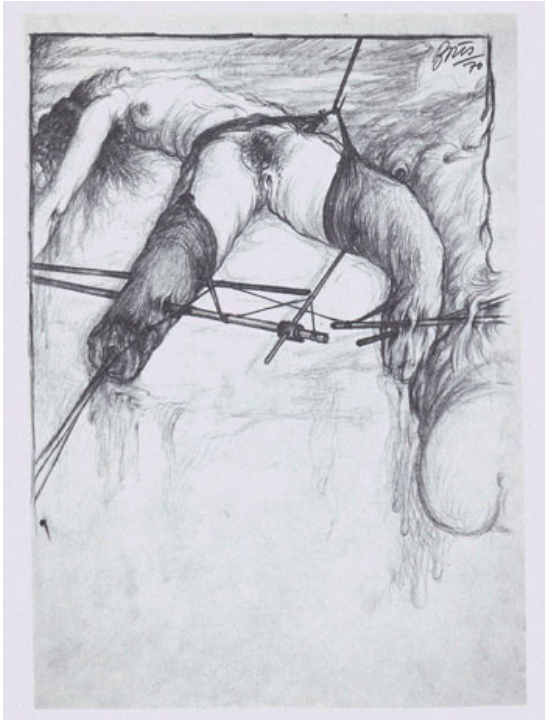
III. 14. Günter Brus, fra *Handzeichnungen 1969 – 1971* (1970)



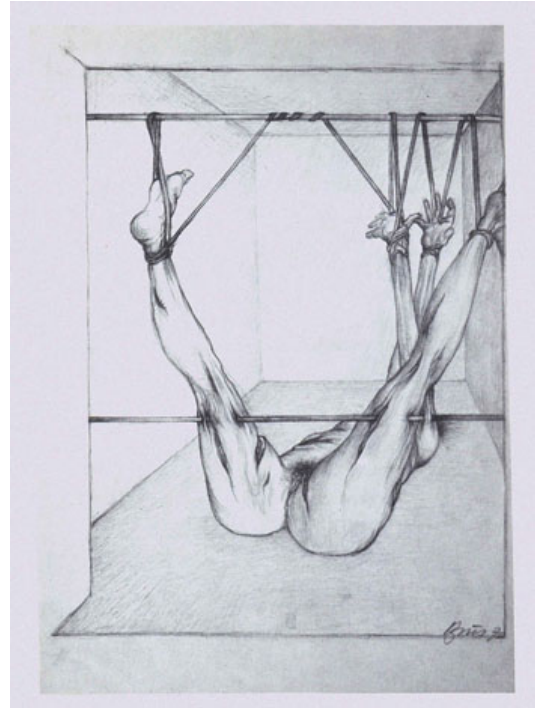
III. 15. Günter Brus, fra *Handzeichnungen 1969 – 1971* (Ukjent år)



III. 16. Günter Brus, fra *Handzeichnungen 1969 – 1971* (1970)



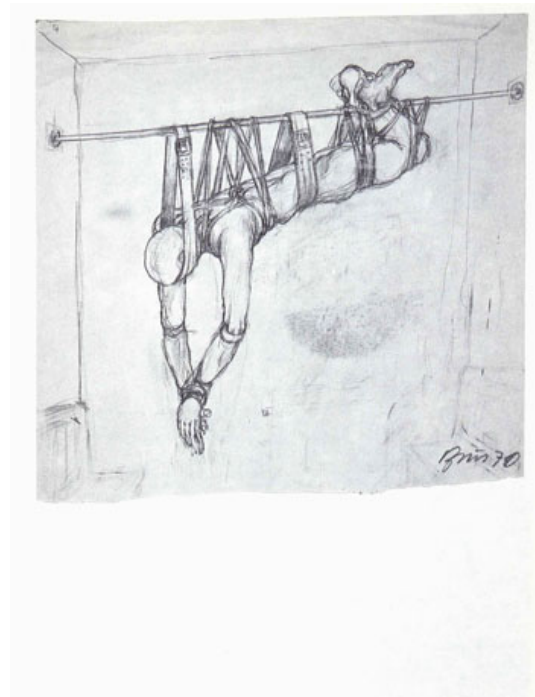
III. 17. Günter Brus, fra *Handzeichnungen 1969 – 1971* (1970)



III. 18. Günter Brus, fra *Handzeichnungen 1969 – 1971* (1970)



III. 19. Günter Brus, fra *Handzeichnungen 1969 – 1971* (1970)



III. 20. Günter Brus, fra *Handzeichnungen 1969 – 1971* (1970)



III. 21. Joseph Beuys, *Freckled Frogs* (1958), 34.8 x 24.6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Bildet er hentet fra: Temkin, Rose. *Thinking is Form: The Drawings of Joseph Beuys* (London: Thames and Hudson, 1993).



III. 22. Joseph Beuys, *Il Cavaliere* (1971), 26.5 x 21 cm, privat kolleksjon. Bildet er hentet fra: Temkin, Rose. *Thinking is Form: The Drawings of Joseph Beuys* (London: Thames and Hudson, 1993).



III. 23. Egon Schiele, fra *Observert i en drøm*, (1911), vannmaling og blyant på papir, 47,9 x 32,1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/4c/86/5d/4c865da8c8e89fcdbe0b6d292c5d3649.jpg>



III. 24. Gustav Klimt, *Danae* (1907), olje på lerret, 77 x 83 cm, Galerie Würthle, Wien, Østerrike.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Gustav_Klimt_010.jpg



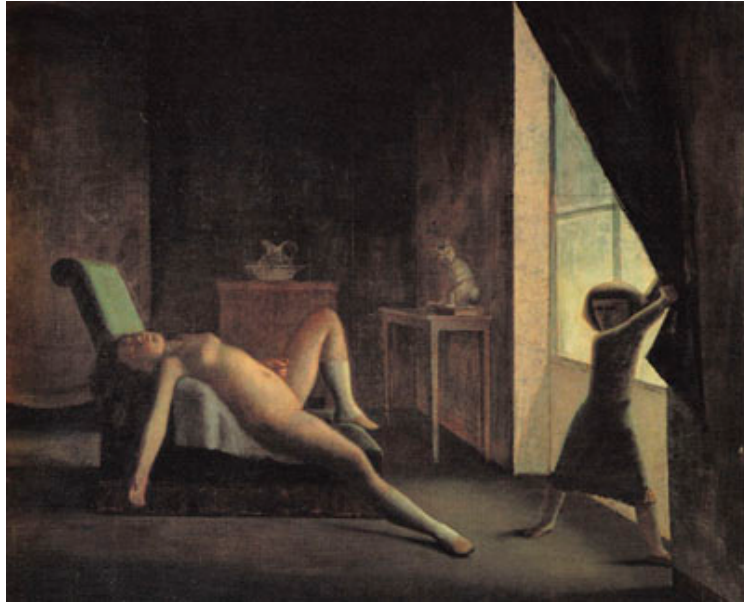
III. 25. Pierre Klossowski, *Roberte interceptée par les routiers III* (1972)
http://www.pierre-klossowski.fr/medias/Oeuvre/thumbnails_taille_ecran/tn_ecran_57.JPG?PHPSESSID=ioga46nckr14lkipc3a6mvndb4



III. 26. Pierre Klossowski, *Les barres parallèles III* (1975). Bildet er hentet fra boka: *Pierre Klossowski*, red. Anthony Spira og Sarah Wilson (London: Whitechapel Gallery, 2006).



III. 27. Balthus, *The Guitar Lesson* (1934), olje på lerret, 161 x 138.5 cm, privat kolleksjon. Bildet er hentet fra: Roy, Claude. *Balthus* (London: A Bulfinch Press Book, 1996).



III. 28. Balthus, *Rommet* (1952-54), olje på lerret, 270.5 x 335 cm, privat kolleksjon. Bildet er hentet fra boka: *Stanislas Klossowski de Rola, Balthus, Gemälde* (London: Thames and Hudson, 1983).

Litteraturliste

- Ades, Dawn, Simon Baker, *Undercover Surrealism, Georges Bataille and Documents*. Red. Dawn Ades, Simon Baker. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- _____, Fiona Bradley. "Introduction". *Undercover Surrealism, Georges Bataille and Documents*. Red. Dawn Ades, Simon Baker. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- Asensi, Manuel. "Günter Brus: Arte Cisoria – The Art of Carving". I *Günter Brus. Nervous Stillness on the Horizon*. Red. Monika Faber. Barcelona: Ingoprint, 2005.
- Badura-Triska, Eva. "The Initial Cultural Situation, The Underlying Conditions and Reference Points of Vienna Actionism in Austria", I *Vienna Actionism, Art and Upheaval in 1960s' Vienna*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2000.
- _____, Hubert Klocker. "Vienna Actionism and its Context. Introduction and Thematic Overview", I *Vienna Actionism, Art and Upheaval in 1960s' Vienna*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2000.
- Baker, Simon. "The Cruel Practice of Art." I *Jake & Dinos Chapman: Like a Dog Returns to its Vomit* (2005),
http://whitecube.com/artists/jake_dinos_chapman/text/jake_dinos_chapman_the_cruel_practice_of_art/ (oppsøkt 13.11.14)
- _____. "Doctrines". I *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*. Red. Dawn Ades, Simon Baker. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- Barber, Stephen. *The Art of Destruction, The Films of the Vienna Action Group*. New York: Creation Books, 2004.
- Bataille, Georges. *Visions of Excess, Selected Writings 1927 – 1939*. Red. Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota, 1985.
- Berghaus, Günter. "Happenings in Europe in the 60's: Trends, Events, and Leading Figures," *TDR*, vol. 37, nr. 4, (1993): 157-168. <http://www.jstor.org/stable/1146300> (oppsøkt 11.11.14)
- Blazwick, Iwona, Kasper König. Introduksjon til *Pierre Klossowski*. Red. Anthony Spira og Sarah Wilson. London: Whitechapel Gallery, 2006.
- Blom, Ina. *Joseph Beuys*. Gjøvik: Gyldendal Norsk Forlag, 2001.
- Bois, Yve-Alain Bois, Krauss, Rosalind. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.
- Brennan, Dawn. "Drawing." University of Chicago (2002).
<http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/drawing.htm> (oppsøkt 08.01.15)

- Buvik, Per. *Georges Bataille*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1998, 122.
- Børresen, Nina Kristin. "Georges Bataille og den religiøse erfaring." Masteravhandling. Universitetet i Oslo, 2008.
https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/24072/masteroppgave_Nina_Boerresen.pdf?sequence=2 (opp søkt 15.10.14.)
- Chan, Mary. "Egon Schiele: The Leopold Collection Vienna". *MoMA*, nr. 26 (1997): 2-7.
<http://www.jstor.org/stable/4381362> (opp søkt 25.03.15)
- Davies, Penelope J. E., Walter B. Denny, Frima Fox Hofrichter, Joseph Jacobs, Ann. M Roberts, David L. Simon. *Janson's History of Art. The Western Tradition*. 7. utgave. New Jersey: Pearson Education, 2007.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1978.
- Dexter, Emma. Innledning i *Vitamin D, New Perspectives on Drawing*. Red. Emma Dexter. London: Phaidon Press Limited, 1995.
- Downs, Simon. *Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art*. I. B Tauris, 2007.
- Duca, J. M. Lo. Introduksjon til *Tears of Eros*. Av Georges Bataille. San Francisco: City Light Books, 1989.
- Eri, Inger. "Fra fasade til psyke? Egon Schieles selv fremstillinger og portretter." I *Egon Schiele*. Red. Inger Eri, May Britt Guleng og Karen E. Lerheim. Oslo: Labyrinth Press, 2007.
- Faber, Monika. "Painting Excess. From Action Painting to Body Art". I *Günter Brus. Nervous Stillness on the Horizon*. Red Monika Faber. Barcelona: Ingoprint, 2005.
- Fédida, Pierre. "The Movement of the Informe." *Qui Parle*, vol. 10, nr. 1 (1996): 49-62.
<http://www.jstor.org/stable/20686060> (opp søkt 03.04.14)
- Fischer, Wolfgang Georg. *Egon Schiele 1890 – 1918, Desire and Decay*. Köln: Taschen, 2007.
- Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge: The MIT Press, 1993.
- _____, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh. *Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd, 2004.
- _____, Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Denis Hollier, Helen Molesworth. "The Politics of the Signifier II: A Conversation of the "Informe" and the Abject." *October*, vol. 67 (1994): 3-21. <http://www.jstor.org/stable/778965> (opp søkt 16.10.14)
- Green, Malcolm. Introduksjon til *Writings of the Vienna Actionists*. Red. Malcolm Green. London: Atlas Press, 1999.
- Guerlac, Suzanne. "The Useless Image: Bataille, Bergson, Magritte." *Representations*, vol.

97, nr. 1 (2007). <http://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2007.97.1.28> (oppsøkt 21.11.14)

Hammer, Espen. Innledning til Georges Batailles *Erotismen*. Oslo: Pax Forlag A/S, 1996.

Hird, Myra J. "Considerations for a Psychoanalytical Theory of Gender Identity and Sexual Desire: The Case of Intersex." University of Chicago Press, (2003).
<http://www.jstor.org/stable/10.1086/343131> (oppsøkt 21.04.2015)

Hegarty, Paul. "Review: Formal Insistence." *The Semiotic Review of Books*, vol. 13, nr. 2 (2003). <http://www.univie.ac.at/wissenschaftstheorie/srb/srb/formalinsistence.pdf>. (oppsøkt 16.11.14)

Hinderliter, Beth. "Citizen Brus Examines His Body: Actionism and Activism in Vienna, 1968". *October*, nr. 147 (2014): 78-94.
http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/OCTO_a_00167#.VSOUb1tN3gA (besøkt 07.04.15)

Hollier, Denis Hollier. *Against Architecture, the Writings of Georges Bataille*. Baskerville: The MIT Press, 1992.

Johnson, Dominic. "Ron Athey's Visions of Excess: Performance After Georges Bataille," *Papers of Surrealism*, nr. 8 (2010): 1-12.
<http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal8/acrobat%20files/Articles/Johnson%20final%2021%2006%2010.pdf> (oppsøkt 31.10.14)

Jones, Amelia. *Body Art, Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

_____. "Introduction: Art and Its Histories as 'Deployments of Sexuality'". I *Sexuality. Documents of Contemporary art*. Red. Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Joseph, Brandon W. "Minor Threat: On the Art of Cameron Jamie," *Artforum* (2014), 224-233.

Jørgensen, Ulla Angkjær. "Krigeren Bløder. Wieneraktionisme, krop og maskulinitet," *Passepartout. Skrifter for kunsthistorie* (2003), 101-111.

Klein, Melanie. *The Selected Melanie Klein*. Red. Juliet Mitchell. London: Penguin Books, 1986.

Klocker, Hubert. "Gesture and the Object, Liberation as Aktion: A European Component of Performative Art". I *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949 1979*. Red. Paul Schimmel. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, Thames and Hudson, 1998.

_____. "The Actions of Brus, Muehl, Nitsch and Schwarzkogler since Mid-1960s". I *Vienna Actionism, Art and Upheaval in 1960s' Vienna*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2000.

_____. "Artworks in the Context of the Action". I *Vienna Actionism, Art and Upheaval in*

- 1960s' Vienna, (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2000.
- _____. "Günter Brus. Biography". I *Vienna Actionism, Art and Upheaval in 1960s' Vienna*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2000.
- Krauss, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Massachusetts: Fourth Printing, 1996.
- Leors, Veit. "When Pictures Learnt to Walk." I *Viennese Actionism Volume 1*. Klagenfurt: Ritter Verlag, 1988.
- Lorenz, Einart. "Tyskland og Østerrike etter 1945". I *Jødehat*. Red. Einart Lorenz, Håkon Harket og Trond Berg Eriksen. 2. utgave. Oslo: Damm & Søn AS, 2006.
- Mahon, Alyce. "Pierre Klossowski, Theo-pornologer". I *Decadence of the Nude, Pierre Klossowski, Maurice Blanchot*. Red. Sarah Wilson. London: Black Dog Publishing Limited, 2002.
- _____. "The Sadean Imagination: Pierre Klossowski and the 'Vicious Circle'." Red. Anthony Spira og Sarah Wilson. London: Whitechapel Gallery, 2006.
- Masini, Lara-Vinca. *Art Nouveau*. London: Thames and Hudson, 1984.
- Miller, CFB. "Pablo Picasso". I *Undercover Surrealism, Georges Bataille and Documents*. Red. Dawn Ades og Simon Baker. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- Millet, Catherine. "Klossowski Our Neighbour," *Pierre Klossowski*, Red. Anthony Spira og Sarah Wilson. London: Whitechapel Gallery, 2006.
- Mubirumusoke, Mukasa. "Georges Bataille and the Ruinous Role of Nonknowledge in Derrida's Unconditional Hospitality." *Critical Theory and Social Justice*, vol. 1, nr 1 (2011). <http://scholar.oxy.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1031&context=cts> (oppsøkt 19.11.14)
- Noys, Benjamin. *Georges Bataille: A Critical Introduction (Modern European Thinkers)*. London: Pluto Press, 2000.
- O'Dell, Kathy. *Contract with the Skin. Masochism, Performance Art and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- O'Reilly, Sally. "Hans Bellmer and Pierre Klossowski." *Frieze*, vol. 103 (2007). http://www.frieze.com/issue/review/hans_bellmer_and_pierre_klossowski/ (oppsøkt 30.03.15)
- Rewald, Sabine. *Balthus: Cats and Girls*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2013.
- Richardson, Michael. "Dictionary". I *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, red. Dawn Ades, Simon Baker. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.

- Richman, Michèle H. "Spitting Images in Montaigne and Bataille for a Heterological Counterhistory of Sovereignty." *Diacritics*, vol. 35, nr. 3 (2005): 46-61. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/4621041?uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104580619411> (oppøkt 18.11.14)
- Rose, Bernice. "Joseph Beuys and the Language of Drawing". I *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*. Red. Ann Temkin og Bernice Rose. London: Thames and Hudson, 1993.
- Roy, Claude. *Balthus*. London: A Bulfinch Press Book, 1996.
- Schwanberg, Johanna. Kronologi over Günter Brus' kunstnerskap. I *Günter Brus. Nervous Stillness on the Horizon*. Red. Monika Faber. Barcelona: Ingoprint, 2005.
- Sedofsky, Lauren. "Down and Dirty: "L'Informe" at the Centre Georges Pompidou," *Artforum* (Sommer, 1996), 90-139.
- Sigler, Jeremy. "Balthus' Soft-Core Polaroids Splash Down in Paris." <http://tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/189509/balthus-polaroids-paris> (oppøkt 30.03.15)
- Spira, Anthony. "A Pantomime of Spirits," *Pierre Klossowski*, Red. Anthony Spira og Sarah Wilson. London: Whitechapel Gallery, 2006.
- Steihaug, Jon Ove. "Abject/Informe/Trauma. Discourses of the Body in American Art of the Nineties". Publisert for *ForArt*. (1995) http://www.google.se/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCUQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.forart.no%2Findex2.php%3Foption%3Dcom_iarticles%26no_html%3D1%26Itemid%3D22%26task%3Dfile%26id%3D144&ei=ojlrVJLmF8HLaJXSgvAC&usg=AFQjCNEw18meHoCHbEQjWcVnOBH2L9ZMA&bvm=bv.79908130,d.d2s (oppøkt 18.10.14.)
- Thompson, Valerie Therese. "Representing Figure in Georges Bataille's Informe. An Exploration in the Paintings of Francis Bacon." Masteravhandling. University Central Missouri, Kansas City, Missouri, 2008.
- Tomas, David. "Mimesis and the Death of Difference in the Graphic Arts." *SubStance*, vol. 22, no. 1 (1993): 41-52. <http://www.jstor.org/stable/3684729> (oppøkt 18.01.15)
- Trahair, Lisa. "The Comedy of Philosophy. Bataille, Hegel and Derrida." *Angelaki, Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 6, nr. 3 (2001): 156, <http://www.spiritual-minds.com/religion/philosophy/The%20comedy%20of%20philosophy%20Bataille%20Derrida%20and%20Hegel.pdf> (oppøkt 19.11.14)
- Werner, Alfred. Introduksjon til *Gustav Klimt: One Hundred Drawings*. London: Dover Publications, 1972.
- Wilson, Sarah. Innledning i *Decadence of the Nude, Pierre Klossowski, Maurice Blanchot*. Red. Sarah Wilson. London: Black Dog Publishing Limited, 2002.

_____. "Pierre Klossowski: Epiphanies and Secrets," Red. Anthony Spira og Sarah Wilson. London: Whitechapel Gallery, 2006.

Wintle, Justin (red.). *New Makers of Modern Culture, Vol. 1*. Routledge, 2002.