

*Alt det vi kaller kultur, dannelse eller sivilisasjon, vil én gang måtte tre frem for denne urokkelige dommer, Dionysos.*

Nietzsche (1993:120)

## Forord

Når min masteroppgave nå omsider står ferdigstilt, levnes det ingen tvil om at uten gode hjelpere hadde denne oppgaven sett nokså annerledes ut. Jeg vil takke min veileder Jørgen Lund for uvurderlig hjelp i form av gode råd, inspirasjon og produktive samtaler. Ikke minst har det vært en viktig motivasjon at han viste interesse for prosjektet fra starten av.

Samtidig vil jeg rette en takk til fagkoordinator Sissel Furuseth, for nyttige tilbakemeldinger og utførlig bruk av rødpenn. Mine medstudenter Karoline, Ragnhild, Sarah og Idun K. fortjener også takk for støtte, enten det besto av responsarbeid eller frosne margaritaer.

En stor takk til venner og familie, som har stilt opp med kjærkommen avveksling fra skriveprosessen, samt hjelp til alt fra tekniske hinder til grammatiske utfordringer. En spesiell takk til Idun F. som tok seg bryet med å lese korrektur.

# Innholdsfortegnelse

Innledning	s. 1
Det dionysiske	s. 6
Rus /ekstase, transe, fare/	s. 7
Fellesskap /individ, masse, kor/	s. 10
Kroppslighet /seksualitet/	s. 13
Ritual /natur, det dyriske/	s. 17
«Levd relasjon»: Undergang for tradisjonelle kategorier?	s. 21
Form /transcendens, metafysikk, nomadologi/	s. 22
Kunstneren /singularitet, død, gjenfødelse/	s. 27
Referanseliste	s. 37

## Innledning

Publikum blir oppfordret til å kle seg nakne. Det ligger flere menn side om side på gulvet mens kvinner står overskrevet over dem med overkroppen bøyd lett fremover. Sammen danner de en tunell: En fødselskanal. Gjennom rytmisk bevegelse av hoftene blir selveste Dionysos gjenfødt som gud (Fischer-Lichte 2008:41).

Beskrivelsen ovenfor er av performansen *Dionysus in 69*, Richard Schechners Performance Group sin første produksjon. På slutten av 1960-tallet og begynnelsen av 1970-tallet eksperimenterte denne gruppen med forskjellige former for publikumsdeltagelse (Fischer-Lichte 2008:41). Jacob Wamberg benytter seg også av begrepet dionysisk når han beskriver kunstneren Hermann Nitsch sine blodige verker innenfor performancekunsten (Wamberg 2002:194). Likeså skriver Espen Johansen om kunstneren Terence Kohs utstilling *God* at den er «[...] a depiction of the ultimately sublime, showing a Dionysian celebration or ritual, fusing sex, religion and death through human sacrifice» (Johansen 2011:93). Han forklarer også at når åpningstiden for utstillingen var ved å stenge, så fremførte Koh en performance der han skapte en interaksjon med skulpturene sine. Denne performansen skal ha speilet en installasjon av samme kunstner, som Johansen beskriver som bakkanalsk<sup>1</sup> (Johansen 2011:23-24).

Hvordan skal vi forstå forholdet mellom performativitet og det dionysiske i dag? Det er dette spørsmålet jeg stiller som utgangspunkt for denne teksten. Jeg vil forsøke å besvare spørsmålet ved å trekke frem flere ulike performanser, men med hovedfokus på tre eksempler: Marina Abramović' *Rythm 0* fra 1974, Joseph Beuys' *I Like America and America Likes Me*, også fra 1974, og Terence Kohs<sup>2</sup> *Mein tod mein tod* fra 2005. Disse kunsteksemplene vil tjene som en slags materialisering av det dionysiske. Bakgrunnen for

---

<sup>1</sup> Romernes navn for guden Dionysos var Bacchus (Scruton 2010:3).

<sup>2</sup> Terence Koh er en hemmelighetsfull kunstner som ikke har for vane å oppgi mye bakgrunnsinformasjon om seg selv, og det er grunn til å tro at den informasjonen han oppgir ikke i alle tilfeller er sann. Likevel er det blitt sagt at Koh ble født i Singapore i 1978 og flyttet i følge han selv til Canada da han var tretten år gammel. I 2001 publiserte han et magasin under navnet [asianpunkboy](http://www.asianpunkboy.com), som også førte til opprettelsen av hans hjemmeside: [www.asianpunkboy.com](http://www.asianpunkboy.com). Med pengene han fikk etter sitt første kunstneriske oppdrag flyttet han til New York, og i 2003 holdt han sin første utstilling i Los Angeles, kalt *the Whole Family*. Koh selv mener at denne utstillingen markerer starten på hans kunstneriske karriere (Johansen 2011:5-6).

dette utvalget er at jeg ønsker å ta for meg performancekunstnere som er forskjellige både når det gjelder måter å arbeide på, kjønn, hvilket tidsrom de opererer i og hvor anerkjent de er.

Ordet dionysisk beskriver, som vi skal se, det undefinerbare. Jeg har valgt å bruke dette begrepet mer eller mindre slik det gis hos Friedrich Nietzsche, og da spesielt i hans bok *Tragediens fødsel*. For historiske beskrivelser av den mytologiske skikkelsen Dionysos har jeg derimot tatt utgangspunkt i flere teoretikere. For å tydeliggjøre begrepet dionysisk på en så oversiktlig måte som mulig, tar jeg utgangspunkt i fire ulike aspekt basert på Nietzsches omtale av det dionysiske. Disse er *rus*, *felleskap*, *kroppslighet* og *ritual*. Det kan virke statisk (nærmest unietzscheansk) å skulle skille disse størrelsene fra hverandre og dele dem opp slik, da vi skal se at de gjerne inngår i et flettverk som en større helhet. Likevel ser jeg det som nødvendig for å gjøre ideen om det dionysiske mer håndgripelig.

Nietzsche (2008:176) beskriver det dionysiske som en fremtissvanger kraft som innebærer ødeleggelse, veksling og tilblivelse. Det er således et abstrakt fenomen som vanskelig lar seg definere, Nietzsche anvender da også et lyrisk språk når han beskriver det. Dette går hånd i hånd med det dionysiskes natur, men gjør også at Nietzsche kan fremstå noe obskur. Jeg vil kort gjøre rede for Nietzsches teori rundt det dionysiske.

Det apollinske og det dionysiske står overfor hverandre som to motsatser, som to polariserte krefter. Nietzsche (1993:39-41) skriver at disse er tvunget frem av naturen selv, og er ikke skapt av en kunstners eller et annet menneske. Likevel er det gjennom disse kreftene at mennesket får tilfredsstilt sin søken etter kunst. Nietzsche mener at innenfor det apollinske finner vi drømmenes billedverden, en fullkommen form for kunst som mennesket ikke kan nå opp til. Det apollinske står for måtehold, det tilsynelatende og begrensning, samt en frihet fra det Nietzsche kaller for de villere ytringer og en rolig visdom.

På den andre siden eksisterer den dionysiske virkeligheten, som byr på en underfull enhetsopplevelse mellom mennesker og også menneskets forsoning med naturen. Den dionysiske tilstand er forførerisk, med en berusende henrykkelse og individets selvforglemmelse og undergang (Nietzsche 1993:40-41). Det dionysiske innebærer en overskridelse. Nietzsche beskriver dionysiske fester som preget av overdådighet og tøylesløshet, den dionysiske tilstand er en nedbrytning av begrensninger. Samtidig er det i det dionysiske snakk om en dobbelhet: Et møte mellom vellyst og grusomhet, smerten som vekker lysten (Nietzsche 1993:41-43). Det skinner gjennom at Nietzsche anser det dionysiske

som mer opprinnelig og ekte enn det apollinske:

Og la oss nå betenke hvorledes den ekstatiske tone fra Dionysos-festen klang med i stadig mer lokkende trolldoms kraft i denne kunstige oppdemmete verden, bygget på skinn og på måtehold. Og videre hvorledes hele naturens overmål av lyst, lidelse og kunnskap kom til orde i et gjennomtrengende skrik. Ja, la oss betenke hva den halvt salmesyngende Apollon-kunstneren kunne bety med sine spøkelsesaktige harpeklanger overfor denne demoniske folkesang! Musene for skinnets kunster bleknet overfor en kunst som midt i beruselsen uttalte sannheter (Nietzsche 1993:50).

Det er naturligvis flere teoretikere enn Nietzsche som har skrevet om Dionysos og det dionysiske. Et eksempel er Erwin Rohde, som i *Psyche* fra 1894 legger frem en i langt større grad skolert versjon av Nietzsches teori rundt den ekstatiske opplevelse: Der Nietzsche skriver lyrisk om det dionysiske transformerte effekt, der mennesket opphøyes til gud, så er Rohde mer sober i det han undersøker det empiriske grunnlaget for de forskjellige formene for dionysisk opprømtet og dennes påvirkning på mennesket (Seaford 2006:7). Jeg mener at bruken av et slikt følelsesladet, grensesprengende begrep i sammenheng med performancekunst lar seg best realisere gjennom Nietzsches filosofi heller enn for eksempel nøktern empiri. Noe av det karakteristiske ved det dionysiske er nettopp det at begrepet overskrider definisjoner og kan inngå i mange ulike aspekt uten å begrense seg til noen av dem (Seaford 2006:10).

Etter å ha undersøkt de fire aspektene ved det dionysiske i den første delen av denne oppgaven, vil jeg, som en naturlig konsekvens, gjøre rede for performancens form og kunstnersubjektet i den andre delen. Kan man si at det dionysiske i performancekunsten endrer kunstnerens rolle? Performativitet fremstår som en viktig del av dagens kunstverden, både på et faktisk verksmessig og snarere teoretisk nivå. Teoretikeren Gavin Butt (2005:5-6) går så langt som å si at gjennom å fokusere på performativiteten ved kritisk respons kan vi gjenoppdage kritikkens rolle. Det at kritikken må øke fokuset på det performative for å være mer aktuell, sier en del om det performative sin plass innenfor samtidskunsten. Jeg skal med denne oppgaven begrense meg til å beskrive og belyse utvalgte performancers performative egenskaper, og ikke begi meg ut på en utgreiing om det performatives mer vidtrekkende begrephistorie og etymologi. Likevel vil jeg kort gjøre rede for begrepet.

Camilla Jalving har skrevet om flere teoretikere som på ulike måter benytter seg av begrepet performativitet. Det er i hennes gjengivelse av Dorothea von Hantelmanns definisjon av

begrepet at jeg mener å finne den mest generelle og, for denne avhandlingens del, mest relevante beskrivelsen av ordet. Von Hantelmann mener at performativitet beskriver et objekts meningsproduksjon, hvordan det skaper en opplevelse eller en spesiell situasjon, og plasserer denne inn under en sosial kontekst. Med performativiteten som verktøy kan man finne ut av hvordan betydninger oppstår eller produseres og hvilken effekt de har.

Performativitet beskriver et menneskes opplevelse av et verk basert på situasjonen, og dermed hvordan et kunstverk virker og hvordan det produserer betydning (Jalving 2011:54).

Det er altså det performative Erika Fischer-Lichte beskriver når hun forklarer at performanser ikke *skildrer* rolleforandring, skapelsen og utryddelsen av samfunn, nærhet og distanse, men at de snarere *skaper* disse prosessene. Publikum er ikke bare tilskuere til disse situasjonene; de er, som deltakere, med på å fysisk oppleve dem (Fischer-Lichte 2008:40).

Det er interessant hvordan distinksjonene mellom hva som er kunst, menneske og natur kan viskes ut ved hjelp av det performative. Man kan si at kunst og natur sammenspleises ved at kunstens performative egenskaper nettopp skaper en virkelighet, i stedet for å skildre eller representere denne. Den stadig mer utydelige avgrensningen mellom livet og kunsten kommer godt frem i performancekunst, da det performative i seg selv gjør at mennesket blir en del av kunsten og i varierende grad kan avgjøre hvilken retning den tar.

Som vi ser er performativitet et omfattende begrep. Likevel har det oppstått tale om en foreldelse av kunstbegrepet, slik vi skal se hos Wamberg, noe som gjenspeiler en tanke om kunstverkets reduserbarhet. Det fins en tankegang eller ideologi om at kunsten til stadighet mister noe, eller på andre måter reduseres. Dette vil jeg også vil komme inn på via Jørgen Lund. Kunsten har måttet tåle å bli erklært død, frarøvet sin aura og tingliggjort om man skal sammenligne med høytragende kunstverk på pidestaller og bak skuddsikkert glass.

Eksempelvis skriver Peter Bürger (1998:96) om avantgardens forsøk på å fremme et «antikunstnerisk» formål, og å forene kunsten med livet.

Det er ingen tvil om at kunsten er i stadig endring, og at ideer, formuleringer og materiale får ulik betydning til forskjellig tid. Kanskje vil performancekunstens performative egenskaper synliggjøre dionysiske aspekt ved kunsten: Muligens er den reduksjonen det er snakk om nettopp en side ved det performative, og har med objektets og det tingliges nedtoning og hendelsens betoning å gjøre. Performancekunsten preges i stor grad av flyktighet, den er nomadisk, noe jeg senere skal gjøre rede for. Kanskje er det vanskeligere å definere og dermed også se verdien av kunstverkets dionysiske impulser, og at det er derfor vi har fått et

slikt fokus på det som visstnok er kunstens død. Nietzsche, på sin side, mener at kunsten er intet mindre enn livets stimulans, og kan ikke se den for seg som redusert til noe formålsløst, eller kunst for kunstens skyld (Nietzsche 2008:180). Tvert i mot ser han for seg en fremtid preget av mening: «Jeg kaller den fremtidens pessimisme – for den kommer! jeg ser den komme! – den dionysiske pessimisme» (Nietzsche 2008:177).



## Det dionysiske

I innledningsteksten på Richard Seafords bok *Dionysos* (2006:u.p.), står det at Dionysos er det eldste symbolet vi har som fremdeles brukes den dag i dag. Det var først nevnt i tekster så gamle som fra det trettende århundre før Kristus' fødsel, og for de gamle grekerne har Dionysos vært legemliggjøringen av vin, mysteriekulter og teater. Til og med i dag er ideen om Dionysos sett på som noe som spiller en fundamental rolle når det kommer til det å være menneske.

Den tidligste registrerte bruken av navnet Dionysos finner vi på en leirplate fra over tre tusen år tilbake, i den greske bronsealderen. Han symboliserer ikke alltid det samme, men likevel former mange av de forskjellige prosessene og opplevelsene forbundet med Dionysos en enhet. Før den kristne trosretning fikk overtak fantes det blant grekerne en fremgangsrik kult viet til Dionysos. I tusen år opererte denne kulten rundt Dionysos og hans makt til å bygge bro over gapet mellom natur, mennesket og det guddommelige. Mennesket har sitt opphav i naturen, og streber mot det guddommelige. Dionysos, ved å overskride disse fundamentale størrelsene, kunne angivelig forandre identiteten hos et individ til å bli et dyr eller en gud (Seaford 2006:3-5). Selv om kulten rundt Dionysos opphørte å eksistere, så er mennesket, natur og det guddommelige størrelser som det er vanskelig å forestille seg noen gang skal være uten aktualitet eller innflytelse. Ikke minst er de et yndet tema i kunsten, og kanskje er det spesielt i performancekunst at vi ofte kan se alle de tre størrelsene i spill med hverandre.

I Nietzsches *Tragediens fødsel* fra 1872 har Dionysos i stor grad blitt erstattet med tanken om det dionysiske: Han er blitt et symbol på en mental tilstand, eller navnet på hva det er som ligger bak denne tilstanden. Seaford trekker frem fire element som Nietzsche mener karakteriserer det dionysiske, nemlig den atenske tragedien, motsigelser, opphevelsen av grenser og et fokus på det metafysiske ved det dionysiske heller enn historisering. Om den atenske tragedien kan sies å være dionysisk, er noe som debatteres blant teoretikere den dag i dag, og er ikke så lett å gi et enkelt og klart svar på. Når det kommer til å fremheve det motsetningsfylte så ser vi at i antikken er Dionysos noen ganger fremstilt på måter som understreker hans dualitet og legemliggjøring av opposisjoner. Nietzsche holder fast ved dette når han kobler det dionysiske opp mot gleden som fremkommer av smerte. Den dionysiske kunstner er ifølge Nietzsche helt og holdent forenet med en slags opprinnelig enhet, med dens smerte og motsetninger. Det er i sammenheng med ideen om den opprinnelige enhet at opphevelsen av grenser spiller en stor rolle. Det er snakk om opphevelsen av grenser mellom

mennesker og mellom menneske og natur. Det metafysiske kommer ifølge Nietzsche frem blant annet når den dionysiske ekstasen møter den apollinske individualitetsorientering i tragedien. Han beskriver dette sammenstøtet som et metafysisk mirakel (Seaford 2006:5-7).

Når Nietzsche anvender begrepet apollinsk om kunsten, er det for å beskrive det han kaller plastisk ved den, det som er synlig, klart og tydelig. I tillegg til å beskrive det anskuelige innebærer det apollinske en viss avgrensethet, og måtehold. Språk, bilde og form blir brukt som beskrivelser av hva Nietzsche knytter til det apollinske. Disse fungerer som hjelpemidler til å overvinne det forgjengelige ved det individuelle: Med språk og bilder ønsker vi å etablere noe varig (Haaland 1993:19-20).

Det dionysiske opptrer som en motsats til det apollinske. Mens det apollinske sentrerer seg rundt det ytre rom, det synlige og håndgripelige, viser det dionysiske mot den indre verden og vår egen bevissthet (Haaland 1993:20). Atferd som dans, rytmisk bevegelse og seksuell aktivitet kan utløse medrykkende opplevelser som gjør «nærværende for oss en uendelig fylde av det tidligere opplevde, det fremtidige mulige eller hittil fullstendig uante, selv om ingen av disse fenomen er tilstede for oss gjennom øyeblikkets sansninger eller signaler fra den ytre verden» (Haaland 1993:21).

## Rus

La oss nå vende oss mot de fire aspektene ved det dionysiske som ble nevnt i innledningen. Nietzsche beskriver den dionysiske tilstand som at den «fører til en henrykkelse over opphevelsen av tilværelsens vanlige stengsler og grenser» (Nietzsche 1993:63). Selv om det her virker som at han beskriver en positiv ekstatisk opplevelse, skriver Nietzsche også at denne situasjonen medbringer fare ved at den kan utslette vår erindring av tidligere opplevelser. Gjennom denne glemselen som gjør at hverdagens grenser oppheves, så får vi innblikk i den dionysiske virkelighet. Når så hverdagen igjen innhenter oss, så vil den alltid stå i skyggen av denne virkeligheten (Nietzsche 1993:63).

Denne tilstanden Nietzsche her beskriver, har mange fellesstrekk med hvordan mennesker bruker rus i dag. Mange velger å ruse seg ved spesielle anledninger, for å feire noe eller på andre måter utmerke en anledning som spesiell og ikke en del an den ordinære hverdagen. Dermed blir også dette en slags feiring av noe utenfor den vanlige tilværelsen. Mer alvorlig, og kanskje også mer i tråd med hva Nietzsche omtaler som den dionysiske tilstand, er det når

man misbruker denne rusen. Her blir faremomentet, glemselen, mye sterkere. Samtidig er det nok denne glemselen som i mange tilfeller kan virke forlokkende. Det er typisk for en rusmisbruker at han eller hun ikke kan la være å ruse seg fordi han eller hun anser den ruspåvirkede tilstanden, den dionysiske tilstanden, for å være så mye mer givende enn den sobre hverdagen.

For meg står Apollon som forklaringen på det individualiserende prinsipp. Bare gjennom ham kan vi fullt ut nå forløsning gjennom skinnen og det tilsynelatende. Under det mystiske jubelrop fra Dionysos blir denne oppdeling sprengt i stykker, og veien lagt åpen til tingenes moderskjød og innerste kjerne (Nietzsche 1993:101).

I innledningen til den norske oversettelsen av *Tragediens fødsel* fra 1993 omtaler Arild Haaland boken som rusens bibel. Han mener at det først og fremst er tekstens fremstilling av den dionysiske rus som gjør den aktuell i dag, i en tid der stadig flere unge oppdager det Haaland kaller en ny verden under innflytelse av LSD, marihuana og andre kjemiske virkemidler. Denne nye verdenen er i skarp kontrast til hverdagen og det som samfunnet vil fremstille som sant og virkelig i det øyemed å gjøre mennesker arbeidsdyktige og oppegående innenfor det økonomiske liv. Med «det økonomiske liv» mener Haaland menneskers bruk av varer man benytter seg av for selvoppholdelse og forbruk, være seg mat, et hjem eller klær. Disse varene er tinglige, og særpreges av at de er en del av den håndgripelige virkelighet: De er varer som lages, omsettes og forbrukes, og de kan formes, overdrages eller beskattes. De hører dermed til den ytre verden, til rommet omkring oss (Haaland 1993:17).

Det er den indre verden som er sentral i *Tragediens fødsel*, her vender vi oss bort fra samfunnet, økonomi og skoleverket. Haaland sammenligner denne virkeligheten med hippienes verden, som han mener står utenfor samfunnet (Haaland 1993:18). Selv om hippien er mest kjent for å bruke kjemiske virkemidler for å oppnå rus, benyttet de også kjærlighet, kjønn, dans, masseopptreden eller tankekontroll for å oppnå effekten av å være ruset. I noen, heldige tilfeller kunne man oppleve ekstase. Denne henrykkelsen karakteriseres av at den fører oss ut av den vanlige, hverdagslige virkeligheten og gjør at denne fremstår som mindre selvfølgelig. Den blir underlagt rusens virkelighet. Under ekstasen oppleves verden mer intens, med «voldsom opplevelsesstyrke, glødende sansebilder, eksplosiv oppdagelse av mening og sammenheng, en følelse av å forstå og å fatte uendelig mye mere, og sterkere, enn i dagliglivets verden» (Haaland 1993:18).

Uten at en fest trenger å være noe ekstraordinært i seg selv (det å ruse seg og feste er dionysiske handlinger som mange for lengst har trykket til sitt bryst og avmystifisert) så er det likevel verd å merke seg hvordan Terence Koh innlemmer dette i sin kunst: Etter at aktørene var ferdig med sin fremføring og hadde forlatt scenen i *Mein tod mein tod* begynte en DJ å spille låten *Decades* av Joy Division. Publikum ble så invitert til å feste videre i galleriet, spise av hvit mat og av en spiselig, hvit gravstein som hadde blitt brukt som rekvisita i performancen. Espen Johansen viser et bilde av restene etter hendelsen, der gravsteinen er blitt spist av og flasker av grønt glass (som umiskjennelig er ølflasker) ligger spredt på gulvet sammen med det som ser ut til å være store mengder glasskår. På flyvebladet som omtalte denne performancen sto det «DJS PERFORMING TILL YOU DIE» (Johansen 2011:19-20).

Til og med flyvebladet, som gjerne skal formidle det viktigste ved et kunstverk, henviser til festen. Koh ønsker den dionysiske festen velkommen inn i kunstens verden. Ut i fra dokumentasjon som ble tatt etter performancen var ferdig, så kommer det frem at publikum etter all sannsynlighet hadde drukket alkohol. Her ser vi altså at det oppsto rus i bokstavelig forstand, som Haalands eksempel med LSD og marihuana. Haaland trekker frem kontrasten mellom den tinglige hverdagen og alle pliktene som hører med den, og rusens verden. Når man ruser seg, stiller man seg utenfor samfunnet, mener han. Her synes jeg å se en parallell med kunsten, som gjerne også blir fremstilt som en motsats til det verdslige, materielle og tinglige. Ved å bringe rusen inn i kunsten forsterker Koh det dionysiske aspektet, og markerer dermed en avstand til det verdslige.

Når det kommer til performancene av Beuys og Abramović, *I Like America and America Likes Me* og *Rythm 0*, så er det ikke snakk om rus i like bokstavelig forstand som i Kohs *Mein tod mein tod*. Men, vi har sett at Haaland nevnte tankekontroll som en måte å oppnå rus på. I *I Like America and America Likes Me* oppholdte Beuys seg i syv dager og netter i samvær med en vill coyote, en prærieulv. Videoopptak viser at Beuys i begynnelsen måtte innhulle seg i en tykk filt for å verne seg mot coyoten, som angrep ham. Etter som tiden gikk, derimot, aksepterte coyoten Beuys' tilstedeværelse og deres samliv foregikk relativt harmonisk. Ina Blom viser til et kjent fotografi der Beuys og coyoten ligger side om side ved vinduet i galleriet og ser ned på gatelivet under (Blom 2001: 74-75).

Tankekontroll er manipulasjon av et individs holdninger og meninger, og kanskje kan man si at Beuys temmet coyoten ved bruk av tankekontroll, eller i alle fall en prosess der han evnet å endre dyrets innstilling til ham. Selv om temmingen av dyret var et resultat av at det til slutt følte seg trygg på Beuys, så er det ikke sikkert det hadde skjedd om Beuys hadde opptrådt

annerledes. Det er nærliggende å tro at Beuys, ved å bruke syv dager og netter i en lukket verden sammen med et vilt rovdyr, inntok en alternativ sinnstilstand, kanskje som en transe. En transelignende situasjon fant også sted under Abramović' *Rythm 0*. Som vi skal se ble publikum til en masse som egget hverandre til å forbigå sine egne grenser og sosiale konvensjoner. Det oppsto en spenning som fikk enkelte til å utføre ekstreme handlinger. Publikums styrke i sitt flertall er et viktig element her, som bringer oss inn på neste stikkord.

## Fellesskap

Det er rusen som fører oss bort fra det individuelle, som jo er en apollinsk størrelse, og mot et fellesskap. Gjennom rusen kan mennesket befri seg fra følelsen av det begrensede, men samtidig stiller vi oss i fare for å miste det individuelle ved oss selv, vår opplevelse av selvet. Haaland beskriver den fullkomne rus som en fullkommen selvforglemmelse, en dionysisk selvutsløttelse (Haaland 1993:21-22). Nietzsche (1993:41) skriver om et dionysisk scenario der hvert enkelt menneske føler seg forenet, forsonet og sammensmeltet med andre mennesker, som en enhet. Han kaller dette for et høyere fellesskap, hemmelig og opprinnelig. Han beskriver situasjonen som fortryllende: «[...] en beruset virkelighet, som på nytt ikke gir akt på den enkelte, men endog søker å tilintetgjøre individet og forløse det gjennom en enhetsopplevelse av underfull art» (Nietzsche 1993:41). Det er denne enhetsfølelsen jeg nå vil gå nærmere innpå.

Nietzsche beskriver tragediens kor som en jublende og svermende flokk, et satyrkor, som tjener Dionysos. Videre skriver han at tilskuerne til den greske tragedie befant seg blant menneskene i koret, og at det dermed ikke var noe som skilte publikumet og koret: «For alt er bare et eneste opphøyet fellesskap av dansende og syngende satyrer, og av slike som lar seg representere gjennom disse» (Nietzsche 1993:65). Den dionysiske kunstner skaper et samhold med folkemassen rundt seg, og vil føle seg ett med dem. I tragediekoret blir mennesket forvandlet, og oppfører seg som om det har blitt ett med en annen kropp og en annen personlighet. Det er dette som er det dramatiske urfenomen, og det inntreffer epidemisk, slik at en hel mengde av mennesker kan være fortryllet på denne måten (Nietzsche 1993:66). Nietzsche gir stemme til dette dionysiske fellesskap: «Til tross for frykt og medlidenhet er vi de lykkelig levende, ikke som individer, men som det felles forbundne, hvis skaperkraft har slukt oss» (Nietzsche 1993:106).

Tidligere refererte jeg til Erika Fischer-Lichtes beskrivelse av performansen *Dionysus in 69*, dette er utvilsomt et eksempel på et fellesskap mellom kunstnere og publikum i det de jobber sammen mot et felles mål. Et fellesskap mellom kunstner og publikum finner vi også i Abramović' performance ved Museum of Modern Art (MoMA) i New York i 2010: *The Artist Is Present*. Denne er et slående eksempel på den «epidemiske» fortryllelse av menneskemassen som Nietzsche beskriver. Performansen varte i nesten tre måneder med over 750 000 besøkende, der rundt 1450 fikk sitte med kunstneren mens de så hverandre inn i øynene.

Mange i publikum var trollbundet av Abramovics [sic] nærvær, og mange omtalte sine opplevelser i religiøse vendinger. Jeg velger å kalle hennes nærvær i performansen for meditativt, der kvaliteten av det kroppslige og mentale var så fokusert at mange ble rykket ut av seg selv og overga seg til hennes blikk, som gav en større selvinnikt (Brekke 2012).

Her ser vi at mange publikummere opplevde en helt unik kontakt med kunstneren. Det at mange «ble rykket ut av seg selv» og på en måte overga seg til Abramović, vitner om at en slags enhet opplevdes i den stunden de satt og så hverandre inn i øynene. Når det gjelder Kohs *Mein tod mein tod* er det igjen festlighetene på slutten som i størst grad markerer seg som representant for fellesskapet. Det at Koh inviterer publikum til å feste blant performancens rekvisitter, gjør ikke bare at det oppstår et fellesskap publikum i mellom, de får også en plass i det kunstneriske. Ikke minst forsterkes dette av at Koh oppfordrer publikum til å spise av det som skal være hans egen gravstein: En spiselig, hvit skulptur med inskripsjonene: «TERENCE KOH», «21 AUGUST 1979» og «4. SEPTEMBER 2005», i tillegg til en nesten utydelig tekst ved bunnen: «finperia tri triciusse»<sup>3</sup> (Johansen 2011:18-20).

Det er som om kunstneren overgir kunsten til publikum: De får bestemme det endelige utfallet av performansen og hvor mye av de opprinnelige rekvisittene som skal få stå uberørt. Avstanden mellom kunstner og publikum blir derfor mindre tydelig. Det er noe ettertrykkelig intimt ved det å skulle spise en annen persons gravmerke, og dermed gjøre en annen persons død til en del av seg selv. Her ser vi at fellesskapet på en måte overskriver liv og død.

---

<sup>3</sup> Koh har oppfunnet sitt eget, hemmelige språk. Antageligvis er denne teksten på dette språket, og meningen gjenstår å tydes (Johansen 2011:18).

Likevel er det kanskje i *Rythm 0* vi kommer nærmest den absolutte overgivelse til et felles ene, til den massen som Nietzsche beskriver at man mister selvet i. Denne performancen varte i seks timer og tok plass i Studio Morra, i Napoli. Publikum fikk velge mellom 72 objekt som de kunne bruke til enten å behage Abramović eller skade henne. Kunstneren selv ville ta hele ansvaret uansett utfall. Objektene var ting som en gaffel, en parfymeflaske, en bjelle, en fjær, men også en øks, en hammer, en sag og en pistol (Richards 2010: 87-88). Abramović sto passiv i de seks timene performancen varte, og i begynnelsen var publikum forsiktig med hva de valgte å gjøre mot henne. Noen plasserte en rose med torner i hånden hennes, for så å stryke den langs kroppen hennes, andre tok bilder som de senere la i hendene hennes slik at hun fikk se dem. Hun ble skrevet på, kysset og geleidet rundt. Fotografier viser at allerede på dette punktet viste Abramović tegn til ubehag, og på et tidspunkt tørket en publikummer bort tårer fra ansiktet hennes (Richards 2010:88-89).

Det fins flere beskrivelser av denne performancen, felles for dem er formidlingen om at ettersom tiden gikk, ble publikum mer utfordrende og deres handlinger stadig mer skadelige. Thomas McEvilley, med førstehåndserfaring fra performancen, fortalte at da tre timer hadde passert, var alle Abramović' klær kuttet av med barberblad, og hun var skadet ved halsen slik at noen blant publikum skulle kunne drikke blodet hennes. Likevel var hun så engasjert i sitt prosjekt at McEvilley mente hun ville fortsatt til og med om hun hadde blitt utsatt for voldtekt eller mordforsøk. Det virker som han hadde rett i det siste, for til slutt ble en ladet pistol plassert i kunstnerens hånd, slik at fingeren hennes hvilte på avløseren, og ført opp mot hodet hennes. På dette tidspunktet var det ikke Abramović som avsluttet performancen, men bekymrede publikummere som ikke lenger kunne gå med på hendelsene som skjedde (Richards 2010:89).

Når det gjelder denne performancen, er det umulig å ikke legge vekt på publikums samlede mentalitet. Det er ingenting som tilsier at Abramović hadde lagt føringer i forhold til hvilke mennesker som skulle utgjøre publikumsmassen, jeg vil anta at det var et tilfeldig utvalg. Uavhengig av enkeltindividet ble publikum en masse, en enhet, og dermed kunne det oppstå et inntrykk av at de var sammen i sine handlinger. Publikum ble et fellesskap der individet kunne gjemme seg, forsvinne som i Nietzsches tragediekor. Den enkeltes voldelige handlinger mot kunstneren ble et kollektivt anliggende som den enkelte ikke lenger behøvde å bære på sine egne skuldre. På grunnlag av hvordan performancen er blitt beskrevet i etterkant, ser vi en ganske jevn utvikling av press og spenning helt frem til det hele toppet seg med den ladde pistolen som ble rettet mot kunstnerens hode. Den fortryllelsen Nietzsche beskriver, som

forvandler individets kropp og personlighet, ser ut til å være høyst gjeldende her. Det er fascinerende hvordan gruppementalitet kan få relativt harmløse individer til å strekke sine grenser, kanskje så til de grader at man forandrer personlighet.

## Kroppslighet

Det kroppslige faller naturlig inn som et element sammen med ideen om fellesskapet. Nietzsche fremmer det kroppslige og kritiserer det han mener er et for stort fokus på ordet, det litterære, når det gjelder opera. Han mener at musikken blir undertrykt av sangen som konsekvent lar teksten få forrang. Dette sammenligner han med tanken om at sjelen angivelig er høyerestående enn kroppen. Det kommer frem at Nietzsche ikke ubetinget deler dette synet, de eksemplene han kommer med vitner om en kritikk mot ufarliggjøringen og undervurderingen av kroppslighet: «Uten aning om musikkens dionysiske dyp forvandler det – gjennom *stilo rappresentivo* – musikknytelsen til forstandens tørre ord, og til en tonemaling av lidenskapen, eller til rent sanglig vellyst» (Nietzsche 1993:117). I *Mein tod mein tod* så vi at performansen endte i en fest der publikum brukte sin egen kropp til å danse til musikk. Dette kan foregå som en intern prosess, der den enkelte forsvinner inn i seg selv og lar kroppens bevegelse stå for alle uttrykkene. Dans, som det fremkommer av sitatet nedenfor, holdes høyt av Nietzsche. Han mener at rytmikk, dynamikk og harmoni kan introdusere mennesket for en ny måte å se verden på.

En ny verden av bilder er nødvendig: kroppens samlede symbolikk, ikke bare munnens, ansiktets, ordets, men den fulle dansebevegelse, som trekker alle lemmene rytmisk med. Deretter vokser musikkens symboleverne, plutselig overveldende: i rytmikk, dynamikk og harmoni (Nietzsche 1993:44).

Videre skriver Nietzsche (1993:106) om dobbeltheten, det kontrastfulle, ved det dionysiske. Livslysten og pinselen er to sider av samme sak, en skrekkblandet fryd. Når mennesket befinner seg i denne toeggede situasjonen får vi, via den dionysiske henrykkelse, innsikt i det evige og uutryddelige. Han skriver at det som preget de babyloniske og de greske orgier er dobbeltheten i følelsene til det som ifølge Nietzsche er den dionysiske svermer. Smerten som vekker lysten til live, og jubelen som får utløp ved plagede utrop (Nietzsche 1993:43).



Her vil jeg trekke inn det å skade sin egen kropp og *Rythm 0*. Det at Abramović uselvvisk lot publikum få gjøre hva de ville mot kroppen hennes i flere timer må kunne beskrives som selvpining. Her setter kunstneren seg selv i en pinefull situasjon for å kunne oppnå noe større, om det så var å skape kunst, utslette egne grenser eller på en eller annen måte oppnå en høyere innsikt. Abramović gjennomgår pinslene frivillig, her ligger det en dobbelhet lik den Nietzsche beskriver, samt at målet om å oppnå noe større går overens med tanken om at det plagede og vellystige sammen gir innsikt i noe evig. Denne selvpiningen minner om kulturelle praksiser som når blant annet nonner, munk, martyrer og mentalt forstyrrede personer gjennomgår pinsler for å etterligne Jesus' selvoppofrelse (Fischer-Lichte 2008:90-91). Denne praksisen har et element av ritual i seg som jeg skal komme tilbake til senere.

Abramović ga opp all kontroll over sin egen kropp og gjorde den til performancens kjerne. Man kan si at hun oppgav kroppen sin til kunsten. Hun tok ikke på seg noen rolle i sin fremføring, hun gav kroppen sin en egen rolle å spille, bare ved å være sårbar. Dette samsvarer med hvordan den polske teaterregissøren Jerzy Grotowski så på forholdet mellom kunstner og kropp. Han mente at det ikke er rollen kunstneren tar på seg som er det viktigste, men at kroppene deres i seg selv fremtrer som noe spirituelt, en legemliggjøring av sinnet. Kunstneren «låner» dermed ikke bort kroppen sin for å representere noe rent mentalt som egentlig er avskåret fra den, men lar det mentale åpenbare seg gjennom kroppen – som kroppsliggjort bevissthet. Kroppen er dermed ikke et verktøy, men et utløp for ren energi. Grotowski mener at det å ha en kropp ikke kan skilles fra det å være en kropp. Videre kan ikke kunstnerne kontrollere sin kropp, de må heller la den bli en kunstner i seg selv (Fischer-Lichte 2008:82).

Knyttet opp mot kroppslighet finner vi seksualitet, og Nietzsche skriver at i «den gamle verden», fra Rom til Babylon, foregikk det dionysiske fester med en overdådig, kjønnslig løssluppenhet som visstnok ikke tok hensyn til familieforhold: «Naturens villeste dyr ble her sluppet løs, helt til den avskyelige blanding av vellyst og grusomhet som jeg alltid har oppfattet som den egentlige «heksedrikk»» (Nietzsche 1993:42-43). Likevel beskriver Nietzsche dette som karikert dionysisk, og det kommer dermed frem at den dionysiske seksualitet og kroppslighet ikke nødvendigvis trenger å være gruffull eller voldsom for å kunne kalles dionysisk. Han skriver at grekerne, gjennom Apollon-skikkelsen, var de første som forvandlet disse festene (natur) om fra å være brutale forlystelsesfester til å bli noe som kunne beskrives som kunst. Grekernes orgier beskrives som verdensforløsninger og høytidsdager,

der de babyloniske festene degraderer mennesket til dyr som tiger og ape (Nietzsche 1993:43).

Teateret har tradisjonelt sett vært et offentlig medium, i kontrast til den intime sfære som er det som Nietzsche først og fremst knytter til det dionysiske. Selve ordet «teater» stammer fra det greske *theatron* som igjen har sin opprinnelse i *theastai* som betyr å se og å betrakte. Dermed oppstår det også konnotasjoner til en viss avstand, en avgrensethet. I det attende århundre begynte derimot noen opposisjonelle å løsrive seg fra denne normen, og det ble oftere anledning til, og i noen tilfeller også oppfordret til gjensidig og obscøn beføling (Fischer-Lichte 2008:60). Maurice Merleau-Ponty mener at det ikke egentlig er noen motsetning mellom det å se og det å berøre: Han skriver at han kun behøver å se en ting for å vite hvordan han skal gå bort til den og ta på den, selv om han ikke har noen inngående kunnskap om hvordan kroppen og nervene gjør dette mulig rent fysisk. Kroppen er en del av den synlige verden, og kan også styres i det synlige. Det synlige og bevegelsen er deler av samme væren, mener han (Merleau-Ponty 2000:15-16).

Merleau-Pontys teori kan sammenlignes med Gilles Deleuzes og Félix Guattaris (2005:641) beskrivelse av den nomadiske kunsten. Det ordet de benytter for å beskrive denne typen kunst er nettopp haptisk. Dette innebærer at selve øyet har andre funksjoner enn den optiske; berøring spiller en like viktig rolle. Som et eksempel på berøring som et element i performancekunst vil jeg vise til Fischer-Lichte og hennes beskrivelse av en scene i Schechners *Dionysus in 69*, «caress-scene», der publikum ble fysisk tatt på av utøverne, som alle var lett-kledde. Det viste seg gjentatte ganger at kvinnene blant publikum lå passive mens de ble tatt på, mens mange menn ignorerte de uskrevne reglene om ikke å påvirke performansen, og fikk utøverne til å beføle steder som artistene selv hadde unngått. Dermed ble grensen mellom en slags portrettering av intimitet og en reell intim situasjon brutt. Virkeliggjøringen av det intime ble til en uønsket effekt, og scenen ble etter hvert tatt bort fra performansen (Fischer-Lichte 2008:62).

Likevel fins det flere eksempler på performancekunst som med viten og vilje sprenger intime grenser, og som suksessfullt gjør dette til kunst. Et eksempel er Abramović' *Imponderabilia* som ble holdt ved Galleria Comunale d'Arte Moderna i Bologna som en del av begivenheten *La performance oggi: settimana internazionale della performance* i 1977. Her sto Abramović og hennes partner Ulay oppstilt nakne i hver sin ende av en dør, slik at de som ville gå gjennom døren kom til å komme i kontakt med de nakne kroppene. Det viste seg at de

fleste mennene foretrakk å komme i kontakt med Ulay, mens kvinnene heller passerte nærmere Abramović (Fischer-Lichte 2008:65).

Når det gjelder *Mein tod mein tod* kan spisingen av mat og drikkingen av alkohol, sammen med dansen, minne om en mindre utagerende versjon av de dionysiske festene beskrevet tidligere. Det er også her snakk om forlystelse. Performansen begynte med at to gutter entret rommet, kun iført hvitt undertøy, og dekket av et hvitt stoff. To staver som guttene holdt hver sin av, var også dekket av dette stoffet. Tøykaniner hang i en snor fra guttene, disse ble dratt etter dem. I stillhet posisjonerte guttene seg på hver sin side av den hvite gravsteinen, og den ene gutten påførte en hvit, tykk væske på den. Videre kom seks hettekleddede, hvite figurer inn i rommet, mens de messet «Koh» igjen og igjen. De gikk på linje ette hverandre til de kom frem til gravsteinen, og mens de sto og messet begynte de to guttene å bryte av deler av skulpturen som de spiste. Deretter forlot de to guttene rommet, fulgt av de hettekleddede figurene (Johansen 2011:18-19) Etter en stund kom åtte gutter inn i rommet igjen, ikledd undertøy og noe som lignet hvit glaser. Den første gutten holdt en stav med et triangel festet til den, mens de sju guttene bak ham hadde med seg brett med hvit mat. De hadde også to hvite baller hengende fra nakkene sine. De stoppet foran skulpturen, knelte og la fra seg brettene med mat, for så å reise seg igjen og stå der i stillhet (Johansen 2011:19).

Det kroppslige kommer også til syne ved at to halvnakne gutter spiste av kunstnerens gravstein. Ikke bare det faktum at de kun var ikledd hvitt undertøy, men også gjennom handlingen å spise gravsteinen, som på en måte er representasjonen av den døde. Dette vitner om noe kannibalsk, noe primitivt fra en tid med såpass knapt med mat at det å spise et annet menneskes kropp i praksis legitimeres. Det ser ikke ut som Koh ønsker å ilegge det kannibalske negative assosiasjoner, kanskje kan det til og med tolkes som en kjærlighetserklæring. Ser vi på beskrivelsen av performansen så fremstår den jo nettopp som en hyllest til Koh, med de hettekleddede figurene som messer hans navn mens guttene spiser av hans grav. Kanskje ønsker de å komme nærmere ham?

*I I Like America and America Likes Me* reiste Beuys fra sitt eget hus i Düsseldorf til USA med bind for øynene. På bilder fra hendelsen ser han ut som en person som har vært utsatt for en ulykke der han sitter passivt i flysetet med tildekket ansikt og hendene klistret til armlenene. Som for å understreke denne hjelpeløse tilstanden ble han rullet inn i filt og fraktet i ambulanse fra hjemmet sitt og til flyplassen. Da han landet ved John F. Kennedy-flyplassen i New York ble han igjen innhyllet i filt og kjørt i ambulanse til et kunstgalleri i SoHo, der han skulle oppholde seg sammen med den ville coyoten (Blom 2001: 74-75).

Kroppens sårbarhet spiller en viktig rolle for Beuys. Kunstneren påpeker gjentatte ganger faren de ulike situasjonene han befinner seg i kan utgjøre mot kroppen. Det er en reell fare han presenterer: Kroppen som må fraktes i ambulanse, kroppen som kan bli knust i flykrasj, kroppen som kan bli angrepet og spist av et vilt rovdyr. Beuys ville ha så lite kontakt med noen eller noe som mulig, foruten med coyoten. Måten han gjorde det på var, som vi ser, ved å skjerme sin egen kropp fra omgivelsene. Han så ingen ting under reisen til og fra galleriet, det virker som han etterstrevde minimalt med følelse av omgivelsene. Kroppen *erfarte* kun coyoten. Dette sier mye om viktigheten Beuys tillegger de ulike kroppslige erfaringene vi kan ha, enten det være seg det å se eller det å føle. Det er som om det Beuys utsatte kroppen for, altså coyoten, også var det eneste han ble fortrolig med.

## Ritual

Her vil jeg utforske hvordan det rituelle kommer til syne i performancekunsten. Menneskets tilknytning til naturen blir ofte synlig gjennom forskjellige former for ritual. Dette ser vi både når det gjelder det å feire at årstidene forandrer seg, og hvordan man bruker naturen som et slags redskap under selve ritualet. Dette kan for eksempel være bruk av planter som dekorasjon, eller bruken av en hodeskalle eller andre deler fra et dyr for å symbolisere dette dyrets antatte egenskaper.

I tillegg til det rituelle er det et annet tema som i stor grad vil komme til syne her, nemlig natur. I noen situasjoner fremstår dette som et overordnet tema; det som de rituelle handlingene omhandler. Jeg vil derfor begynne med å gjøre rede for naturen slik den kommer til syne i *Tragediens fødsel*. Nietzsche mener at naturen er blitt fremmedgjort, fiendtlig eller undertrykt av oss mennesker, men at den kan komme til forsoning med mennesket under den dionysiske tilstanden: «Frivillig tilbyr jorden sine gaver, og fredelig nærmer rovdyrene seg til fjellet og ørkenen. Vognen til Dionysos er overstrødd med blomster og kranser. Under hans åk skrider panter og tiger» (Nietzsche 1993:40).

Det dionysiske motarbeider menneskets ønske om å frigjøre seg fra naturen, og dermed styrke sitt herredømme over seg selv. Som Peder Christian Kjerschow viser, er et eksempel på dette en episode i fra *Odysseen*, der Odyssevs legger ut på en reise som symboliserer menneskets ønske om frigjøring fra styrende makter og dermed også viljen til herredømme over seg selv og verden. På reisen støter han på lokkende sirener, som ønsker å avspore ham. Man kan si at

disse sirenene egentlig er Dionysos som forsøker å hindre Odyssevs i å distansere seg fra naturen og dermed også være forkjemper for en individualiseringsprosess (Kjerschow 2000:115-116). Greske tekster fra den klassiske perioden og fremover forbinder Dionysos med de personifiserte årstidene, og på mosaikker og sarkofager fra senantikken synes Dionysos å symbolisere naturens gjenfødelse, en livssirkel (Seaford 2006:23).

Rosemary Taylor-Perry (2003:15) beskriver hvordan det å spise rått kjøtt var en rituell handling til ære for Dionysos. Dette mener hun kan symbolisere naturens «rå» makt over sivilisasjonen. I motsetning til det man kanskje skulle tro besto denne antikke praksisen i å spise planter i tillegg til dyr, og da spesielt de rusfremkallende artene som Dionysos står som beskytter over. En annen rituell praksis knyttet opp mot Dionysos er det å fange en bjørnunge på vinterstid, når moren ligger i dvale. Dette assosierer til hvordan Dionysos skal ha blitt adskilt fra sin mor Semeles livmor ved Zevs' lynnedslag. Det er blitt fortalt at Dionysos' kvinnelige følgere, mænadene, pleide ville dyr. På lik linje ble denne bjørnungen oppfostret av gruppesamfunnets kvinner. Senere ble bjørnen plassert inne i huset til dette samfunnets overhode, noe som ble sett på som en ære for dyret. Der var det holdt i et bur som skal ha vært laget av flettede vinranker, igjen et symbol på Dionysos, for så å bli ofret kommende vinter. Bak dette ritualet ligger troen på at bjørnen er en vandrende gud, som når den blir ofret vil leve videre og påvirke universet til fordel for menneskene som ofret den. Det at bjørnen levde videre etter døden ville også sørge for at menneskene gjorde det samme (Taylor-Perry 2003:21).

Temaene natur og ritual kommer til syne i *I Like America and America Likes Me*. Her kan man si at Beuys setter naturen og den menneskeskapte teknologien opp mot hverandre. Ambulansen og flyreisen er tydelige representanter for menneskets fremskritt når det gjelder utvikling og teknologi. Som vi har sett, så valgte Beuys å være isolert og innesluttet i løpet av den tiden han benyttet et av disse fartøyene, det var først i møte med coyoten, naturen, at han valgte å aktivt inngå i en diskurs. Coyoten stiller som en representant for naturen i det at den er et vilt dyr, men symbolikken som knyttes til den er også interessant. Hos mange indianerstammer inngår coyoten i en mytologisk verden. Den spiller en vesentlig rolle i flere sjamanistiske ritualer som ofte etterstreber det å gjenskape en tapt relasjon mellom dyr og menneske. I tillegg har coyoten, i følge mytologien, evnen til å kunne forvandle seg fra kropp til ånd, og forbindes derfor med en destabilisering og overskridelse av faste forordninger (Blom 2001:77).

Vi står altså ovenfor en gjenforening mellom natur og menneske som skjer via et kunstverk. Beuys har med denne performancen tematisert og sammenspleiset to av størrelsene som Dionysos var kjent for å bygge bro mellom: mennesket og naturen. Coyotens mytiske egenskaper og assosiasjonene knyttet til disse er også slående lik egenskapene til det dionysiske. Dionysos selv var ofte assosiert med ville dyr, og hadde visstnok et spesielt forhold til dyr som ikke lot seg temme av mennesker. I den homeriske hymnen til Dionysos beskrives det hvordan han forvandler seg selv til en løve (Seaford 2006:23). Hvis vi i tillegg trekker paralleller mellom det kunstneriske og det guddommelige, spesielt med tanke på at de begge representerer det ikke-verdslige, så kan man si at den tredje størrelsen tilknyttet Dionysos, det guddommelige, også spiller inn i denne performancen.

Det rituelle er i stor grad til stede i Kohs *Mein tod mein tod*. Det skinner gjennom i måten performancen presenteres på: Prosesjoner, hettekleddede figurer, messing og ofring. Det er noe innøvd, liksom tradisjonelt, over måten guttene kommer inn i rommet, stiller seg ved gravsteinen og legger mat fremfor den som i en offerhandling. Det at det hele er satt til et gravsted underbygger også det rituelle, døden og begravelse. Det er særlig ved store markeringer som fødsel og død at ritualene spiller en stor rolle. Felles for disse er at det er naturlige hendelser som vi mennesker ikke kan rå over. Man kan argumentere for at mennesket har utviklet flere muligheter til å påvirke en fødsel, men ens egen fødsel ligger i alle fall så vidt vi vet utenfor ens egen kontroll. Enda mer absolutt er menneskets unngåelige møte med døden. Man kan si at vi på mange måter har underlagt oss naturen, men akkurat når det kommer til døden er vi fullt og helt underkastet den. I tillegg kan vi igjen trekke inn de kannibalistiske assosiasjonene ved denne performancen, og knytte det opp mot den rituelle spisingen av rått kjøtt til ære for Dionysos.

Det rituelle preges av fysiske handlinger, for eksempel det at guttene i Kohs performance spiste på rekvisittene. Det tinglige, objektene, blir dermed presentert som noe forbigående, og underlegen selve handlingen. Gravsteinen fungerer som et tegn, et slags språk som har som funksjon å overskride døden på meningenes nivå. Dette hører igjen innunder det apollinske, og her er det nærmest som om Dionysos fortærer Apollon. Dette fører oss inn på «ritual studies», en akademisk disiplin som tok til på rundt samme tid som Max Herrmann etablerte teatervitenskap som egen disiplin: Ved forrige århundreskifte, i en tid der lignende studier kun tok for seg det tekstlige og overså det som hadde med performance å gjøre. Det nittende århundret fremmet myten foran ritualet, ritualets funksjon var kun det å «illustrere» myten, og var i den forstand bare et redskap for formidling. Med økende oppmerksomhet og forskning

rundt ritualer ble dette hierarkiske forholdet snudd på hodet: William Robertson Smith mente at mytene ikke var noe annet enn tolkninger av ritualene, og at det var ritualet som fortjente størst oppmerksomhet (Fischer-Lichte 2008:30).

So far as myths consist of explanations of ritual their value is altogether secondary, and it may be affirmed with confidence that in almost every case the myth was derived from the ritual, and not the ritual from the myth; for the ritual was fixed and the myth was variable, the ritual was obligatory and faith in the myth was at the discretion of the worshipper (Smith i Fischer-Lichte 2008:30).

Etableringen av studier innenfor både ritual og teater markerte et skifte i hierarkiske posisjoner, fra myte til ritual og fra den litterære teksten til selve opptredenen i teater. Felles for disse er altså det å undergrave det tekstlige i performancens favør (Fischer-Lichte 2008:31). Som et eksempel beskriver Fischer-Lichte Marina Abramović' performance *Lips of Thomas*, der hun skjærer en femkantet stjerne inn i sin egen hud. Her er det ikke det faktum at Abramović valgte å kutte seg med en symboltung, femkantet stjerne som vekket følelser i publikum, men selve den handlingen å kutte seg selv i huden (Fischer-Lichte 2008:36). I dette tilfellet representerer den symbolladede stjernen myten, det som det nittende århundret så på som større enn ritualet, som selve rammen rundt det hele. Likevel observerer vi at det er den enkle handlingen, det fysiske som kjennetegner ritualet, som står igjen som det viktige ved hendelsen.

Abramović' fysiske handling var viktigere enn symbolet hun skapte og Koh rangerte objektene som underdanig handlingen. Dette er i tråd med forfremmelsen av ritualet foran myten og understreker samtidig en dobbelhet i performancenes form: Det tinglige, rekvisittene, på den ene siden og selve hendelsen, det performative, på den andre. Dette bringer oss over i andre del av denne oppgaven.

## «Levd relasjon»: Undergang for tradisjonelle kategorier?

Vi har nå undersøkt de fire kategoriene som inngår i det dionysiske: *rus*, *felleskap*, *kroppslighet* og *ritual*. Fra å beskrive det dionysiske vil jeg nå bevege meg mot en prinsipiell drøfting av estetiske spørsmål på bakgrunn av denne beskrivelsen: Hvordan det dionysiske og det performative gjør seg gjeldende i kunsten og tenkningen om den. Her vil jeg ta for meg to sentrale estetiske områder, nemlig form og kunstnersubjekt. Form fremstår som en konsekvens av de nevnte kategoriene, og som vi skal se er formen og kunstnersubjektet knyttet til hverandre. Dette vil gi en større innsikt i kunstens utvikling, og være relevant når det gjelder spørsmålet om kunstverkets reduserbarhet, som jeg var inne på i innledningen.

I den første delen, om performancekunstens form, vil jeg fokusere på at denne kunsten viker bort fra objektene, det tinglige, og heller utfolder seg som en hendelse. Jeg vil gjøre rede for denne flyktige formen for kunst ved å beskrive det nomadiske ved den, med utgangspunkt i Gilles Deleuzes og Félix Guattaris teori om det glatte rom og det stripete rom. Videre vil jeg undersøke den dualiteten jeg mener å finne når det gjelder performancekunstens form. Her vil jeg benytte meg av Arthur Dantos imitasjonsteori og realitetsteori, Brian Massumis teori om levd relasjon, Martin Heideggers teori rundt kunstverkets tildekning og avdekning, samt Peter Bürgeres teori om det særegne og det allmenne ved kunsten. Ved hjelp av disse teoretikerne vil jeg kunne sammenligne performancekunstens form med det Nietzsche mener er den dionysiske tilværelse.

I andre del, som tar for seg kunstnersubjektet, vil jeg først generelt gjøre rede for hvordan samtidskunsten blir sett på som annerledes enn en del foregående kunst. Det er her kunstverkets reduserbarhet kommer inn; tanken om at kunstverket har mistet noe eller på andre måter blitt redusert. Via Jørgen Lund og Jacob Wamberg vil jeg undersøke situasjonen samtidskunsten befinner seg i. Videre, ved hjelp av teoretikere som Nicolas Bourriaud, Claire Colebrook og Deleuze, skal vi se hvilken rolle kunstnersubjektet spiller i denne nye situasjonen. Deleuzes teori om preindividuelle singulariteter vil være sentral her: Som vi skal se, er det snakk om at kunstneren åpner opp for noe upersonlig og preindividuell, og gjennomgår en forandring, som i sin tur gjør at kunstneren får et annet forhold til kunsten enn vi har sett tidligere.



## Form

Nietzsche skriver at den dionysiske kunst fremelsker en tanke om evig lyst ved tilværelsen. Han påpeker det at det ikke er i tingenes fremtreden vi skal søke etter denne lysten, men bak dem. Vi føler en metafysisk glede ved det tragiske, fordi vi, ubevisst, innehar en visshet i det dionysiske: I tragedien er helten et uttrykk for vilje, men han møter sin undergang. Likevel er denne helten bare en ytre fremtreden, et bilde på viljen som lever videre tross heltens utslettelse. Denne metafysiske trøsten frigjør oss fra ytre forandringer, og gjennom å bli del av det store og hele grunnlaget opplever vi likevel en følelse av lyst ved å være til. Denne lysten er uttryddelig og evig. Selv om det skjer via en tilintetgjørelse, får vi altså kontakt med noe større, en kraft større enn oss selv. Det evige innhold i den dionysiske kunst gjøres tilgjengelig for oss gjennom denne tilintetgjørelsen (Nietzsche 1993:105-106). Vi ser at det ytre går under, mens det indre lever videre. Dette kommer også til uttrykk når Nietzsche skriver at naturen taler til oss med

[...] sin egen, oppriktige stemme: «Vær som jeg! Jeg er det evig skapende moderskjød som under fenomenenes uopphørlige forandring bestandig fremtvinger tilværelse, og som finner glede ved alle disse rundkast» (Nietzsche 1993:105).

Dag Hallvard Nestby tar tak i denne teorien til Nietzsche og tilføyer at det dionysiske er «en opplevelse av en sfære hvor livets rystende urkraft utfolder seg uhindret» (Nestby 2005:10). Denne tilstanden, der individet oppløses, er resultat av en transcenderende prosess. Det er grensene for individets bevissthet som overskrides, og ved opplevelsen av dette går subjektet til grunne. Dermed opphører også subjektets inntrykk av egen virkelighet samtidig som det blir del av noe større (Nestby 2005:10).

Det er en form for flyktig virkelighet som her presenteres. Den er alt annet enn håndfast og håndgripelig, men likevel finner vi et stabilt punkt i det at det bakenforliggende, det indre, lever videre som noe konstant i alt det forgjengelige. Jeg vil sammenligne denne dobbeltheten med hvilken rolle form spiller når det kommer til performancekunst. I mange performanser benytter man seg av rekvisitter, men når performansen er ferdig står disse igjen kun som skygger av det som har vært, uten noe eget liv. Dette står i kontrast til mange andre former for kunst og kulturelle uttrykk som film, litteratur og maleri, der man gjerne sitter igjen med et håndfast produkt som ikke forsvinner. Performansen, derimot, er ikke fastsatt på samme måte,

men flyktig og forbigående. Fischer-Lichte (2008:35) skriver at performance ikke innehar status som kunstverk, men tar form som en hendelse.

Tidsaspektet gjør at performancekunsten kan beskrives som en nomadisk kunst. Jeg vil belyse dette ved å ta for meg Deleuzes og Guattaris (2005:479) teori om det glatte rom og det stripete rom. Det glatte rom beskrives som et rom preget av avvikelser, og nesten helt uten noen homogenitet. Der det glatte rom er et rom med taktile eller manuelle kontakthandlinger, er det snarere det visuelle som hører hjemme i det stripete rommet. Mangfoldighet og heterogenitet er stikkord som passer til det glatte rom, som ifølge Deleuze og Guattari ikke innehar rørledninger eller kanaler. Vi får dermed et inntrykk av det glatte rom som ustrukturert og tilfeldig, mens motsatsen, det stripete rom, fremstår mer systematisert: Det stripete rommet tar for seg distinkte former og setter disse i rekkefølge, og organiserer vannrette melodilinj og loddrette harmoniske planer.

Det stripete rommet minner umiskjennelig om det som karakteriserer det apollinske. Det dionysiske finner vi derimot i det glatte rommet: Det er preget av en kontinuerlig variasjon, en utvikling av form, og forholdet mellom melodi og harmoni må vike til fordel for rytmiske verdier. Det glatte rom innebærer også en territorialisering og deterritorialisering (Deleuze og Guattari 2005:622). Dette rommet beskrives da også som det nomadiske rom, mens det stripete rom omtales som de bofastes rom (Deleuze og Guattari 2005:617). Nedenfor beskriver riktignok Deleuze og Guattari et spill, men det er blant annet denne beskrivelsen de gir som begrunnelse for at spillet hører inn under det glatte rom.

[...] gjøre det der er utenfor, til et territorium i rummet; konsolidere dette territorium ved at konstruere et andet, tilstøtende territorium; deterritorialisere fjenden ved hjelp af en indre sprængning af hans territorium; deterritorialisere sig selv ved at give afkald, ved å gå et andet sted hen (Deleuze og Guattari 2005:454).

Her ser vi flere likheter med eksemplene jeg har tatt for meg fra performancekunsten: Avviklingen av de faste rollene til kunstverk, kunstner og publikum kan gjerne bli beskrevet som en deterritorialisering. Det å deterritorialisere seg selv og gi avkall på noe kan minne om Nietzsches teori om kunstnerens oppgivelse av individet og enhet med det evige, sanne værende, som jeg skal gå grundigere inn på senere. Det nomadiske hos Deleuze og Guattari inneholder også dette evige aspektet: «Bevægelsen går ikke længere fra ét punkt til et andet, men bliver evig, uden formål og endemål, uden afgang og ankomst» (Deleuze og Guattari

2005:454). Samtidig ser vi gjennom det glatte rommet en frigjøring fra det faste og systematiserte, og et fokus på det taktile heller enn det visuelle eller objekter, noe som også kjennetegner en del performancekunst.

Den nomadiske egenskapen til performancekunst er med på å føre det bort fra det tinglige og det håndfaste. Følelsen av at begrepet kunstverk ikke helt harmonerer med performance og det performative har nok mye å gjøre med nettopp det at det er såpass flyktig, og ikke er et håndfast objekt. Ordet kunstverk assosierer til noe som blir for tinglig til at performance passer inn under kategorien. Performancekunst kan derimot sammenlignes med Nietzsches beskrivelse av den dionysiske tilstand: Den er forgjengelig, og noe som skjer på grunn av kunstnerens («heltens») vilje, men som også går til grunne når det hele er over. Tilbake står det evige indre, viljen som lever videre. Dette lar seg ikke lett definere, da det i følge Nietzsche er noe vi mennesker ikke fullt og helt er bevisst på. Men det at en performance ikke nødvendigvis trenger å være glemt i det den som hendelse er over, og at en performancekunstner kan gjøre et uutslettelig inntrykk på sitt publikum, så vi tydelig i Abramović' *The Artist Is Present*.

Nietzsches tilintetgjørelse er også interessant i forhold til ideen om kunstens død og at det på et eller annet vis foregår en reduksjon. Det at performancekunsten er så betinget til her og nå, og opphever å eksistere rent fysisk sett etter at den som hendelse er over, gjør at vi i en viss grad kan snakke om en tilintetgjørelse. Likevel trenger ikke dette bety at kunstens *verdi* reduseres på noen som helst måte, hvis vi følger Nietzsches teori og ser på hva vi oppnår til tross for denne tilintetgjørelsen: Den dionysiske kunstens evige innhold.

For å forsøke å belyse denne dobbeltheten i formen når det gjelder performancekunst, nemlig forskjellen mellom det synlige, forgjengelige og det evige indre, vil jeg ta for meg Danto sine teorier om kunst og verdslighet. Danto skriver at hvis man ikke kjenner til den gjeldende kunstteorien, så kan det være vanskelig å skille kunst fra objekt (Danto 2008:300). Han opererer med det han kaller imitasjonsteorien og realitetsteorien. Imitasjonsteorien gjelder når en avbildning skal forsøke å etterligne de allerede etablerte formene vi finner i virkeligheten. Når det gjelder realitetsteorien vises det derimot til kunstverk som ikke er en imitasjon av en fra før velkjent form, men heller har skapt en ny, egen form som stiller seg på lik linje med de man finner i virkeligheten for øvrig (Danto 2008:301-302).

Det kan fremstå som relativt uproblematisk å plassere Dantos to ulike teorier i følge med henholdsvis tradisjonell figurativ kunst og en del abstrakt modernistisk maleri. Når det

kommer til performancekunst er situasjonen mer sammensatt, for å belyse dette vil jeg trekke inn Massumi. Han beskriver en dobbelthet når det gjelder et objekt og dets kvaliteter. Han mener at en form, et objekt, også har usynlige kvaliteter og skriver om en «lived relation»: levd relasjon. Når vi ser et objekt ser vi også disse usynlige kvalitetene. Massumi trekker frem kunstfilosofen Susanne Langer, som gjør et eksempel ut av det spiralformede, vegetative motivet man ofte finner i tradisjonelle dekorative kunstarter. Langer forteller at vi jo ikke ser spiraler, men noe som beveger seg i en spiralkurve. Det vi ser er nettopp bevegelse som flyter gjennom designet, og dermed ser vi bevegelse i former som ikke egentlig beveger seg (Massumi 2011:41-42).

Vi ser altså at kunsten består av det åpenbare, tinglige, det som i Massumis tilfelle er det vegetative motivet. I tillegg til dette fins det noe mer abstrakt, bakenforliggende, som her er følelsen av bevegelse. Tar vi igjen utgangspunkt i Dantos teori, kan vi si at det fysiske motivet og materialet er forankret i imitasjonsteorien, mens den unike følelsen av bevegelse vi opplever hører inn under realitetsteorien. Det fysiske, det vegetative motivet, er laget med det formål å gjenskape den vegetative veksten vi allerede finner i virkeligheten, gjerne så identisk som mulig. Det bakenforliggende, følelsen av bevegelse, fremstår derimot som noe unikt og en opplevelse som er en opprinnelig del av virkeligheten. Likevel kan det å skulle kategorisere elementer som enten tilhørende innenfor imitasjonsteorien eller realitetsteorien virke nokså bastant. I lys av dette kan man innvende at følelsen av bevegelse jo nettopp etterligner fenomenet bevegelighet. Uten å ville begi meg for langt inn på det som minner om Platon og idélærens territorium, så kan man si at dette også er en slags etterligning, men i alle fall en representasjon av et abstrakt, flyktig fenomen og ikke noe så ontologisk konkret som bladene på en plante.

[...] it takes over your whole being. You have an immersive thinking-feeling of what it's like to be alive in inhabited space, and only what *that's* like. It's a perception of the perception of the lived space. And you're all in that perception, every thought, every moment, every shadow, every sound, each of them modulating the others, in immediate vibrational relation, in resonance. The resonance is all-embracing. Relationally self-framing. In a way that is only for the moment, uniquely taking off from and floating in that space. It's monadic. A world of perception unto itself. A self-embracing micro-climate of experience (Massumi 2011:72).

Som vi ser av sitatet overfor er opplevelsen av den abstrakte delen av et kunstverk, den følelsen det bringer med seg, omfangsrik og omfattende. Den er i større grad en verden i seg selv, noe som forsvarer at vi kategoriserer den som en del av Dantos realitetsteori. Samtidig

fremgår det at denne følelsen er flyktig, den kan vare i et øyeblikk for så å forsvinne. Denne flyktigheten kan utdypes med Heideggers teori, når han ifølge Hans-Georg Gadamer (2000:130-131) beskriver en veksling mellom avdekning og tildekning hos kunstverket: På samme tid frembyr kunsten seg og vender seg bort. Det værende bytter mellom det å være synlig, og å forbli skjult. Som vi ser lar dette seg forene med Massumis teori: «Seeing an object is seeing through to its qualities. That's the doubleness: if you're not qualitatively seeing what isn't actually visible, you're not seeing an object, you're not seeing objectively» (Massumi 2011:42-43). Man får altså ikke egentlig innsikt i kunstverket, hvis man ikke tillater seg å utforske det som i første øyekast ikke er synlig. Som publikummer må man se forbi det materielle, fysiske, og forsøke å åpne seg opp for det abstrakte, følelsene.

Teoriene til Massumi, Danto og Heidegger er med på å belyse rollen form spiller i en del performancekunst. De beskriver hvordan kunsten kan eksistere på flere plan. Denne dobbeltheten som kommer til syne i performancekunstens form kan la seg overføre til Nietzsches metafysiske beskrivelse av det dionysiske, der han skiller mellom det ytre, forbigående og det indre, evige. De delene av performancekunst som består av rekvisitter, det ytre, føyer seg inn innenfor det Massumi beskriver som objekt delen av et verk, mens hos Danto kan man ofte plassere disse elementene innenfor imitasjonsteorien. Når det gjelder *Mein tod mein tod* er dette eksempelvis maten som blir ofret, selve gravsteinen og kostymene. Det samme gjelder for ambulansen, flyet og filtdrakten til Beuys i *I Like America and America Likes Me*, og alle redskapene publikum kunne benytte seg av i *Rythm 0*.

Det som skiller kunstverket fra det tinglige, derimot, fremstår mer obskurt. Massumi beskriver dette som et verks usynlige kvaliteter, dets levde relasjon. Det at disse kvalitetene er usynlige, og ligger bakenfor det tinglige, støttes av Heideggers teori om at kunstverket har element ved seg som byr seg bort, er tildekket på et vis, og som ikke alltid kommer til syne. Hos Danto passer denne siden av kunstverket best inn under realitetsteorien, som unike kvaliteter som kommer frem ved hjelp av kunstverkets egenskaper innenfor imitasjonsteorien. De fremstår ikke like åpenbare som det rent anskuelige, men kan komme til syne gjennom det mer konkrete, slik at det værende, kunsten, bytter mellom å være synlig og skjult. Når en publikummer erfarer denne dobbeltheten ved performancekunst kan man si at det er, slik Nietzsche også beskriver opplevelsen av det dionysiske, som en transcenderende prosess der individets bevissthet overskrides eller utvides. Med mine eksempler fra performancekunst har vi sett at denne kvaliteten kommer til syne gjennom at performancene skaper situasjoner knyttet til henholdsvis rus, felleskap, kroppslighet, ritual og natur. Dette er, for eksempel, det

unike forholdet mellom Beuys og coyoten, avsløringen av en ubehagelig side ved menneskesinnet hos Abramović og Kohs fremstilling av døden.

Denne dualiteten kan man finne hos mange typer kunst, som for eksempel ikonografi og ikonologi i et maleri. Det som er spesielt med performancekunsten er nettopp det at den sistnevnte siden ved kunsten, det ikke-verdslige, eksisterer der og da, *skapes* av performansen og forsvinner igjen så fort den er over. Den er ikke åpenbar, men formidles, noe som gjør performancekunst til ikke-organisk kunst, ifølge Bürger. Han mener at det fins to typer kunstverk: Det organiske (symbolske) kunstverket og det ikke-organiske (allegoriske) kunstverket. Et kunstverk består av det Bürger kaller det allmenne og det særegne, verket er enheten av disse. Dette er felles for all kunst, men det er blitt virkeliggjort på ulike måter gjennom kunsthistorien. Når det gjelder det organiske verket skjer det ingen formidling av enheten mellom det allmenne og det særegne, slik det gjør i det ikke-organiske verket (Bürger 1998:95). Skillet mellom det verdslige og ikke-verdslige i performancekunst blir dermed større ved at det særegne, det ikke-verdslige, kun formidles i en gitt periode mens det allmenne, det verdslige, kan eksistere som ting i etterkant av performansen.

Når så Nietzsche påpeker at det ikke er i tingenes fremtreden, det verdslige, vi kan finne den dionysiske lyst ved tilværelsen, men bak dem, så stemmer dette overens med performancekunstens form. De ytre faktorene bidrar til å la de indre faktorene komme til syne, men mister sin funksjon når performansen er over. Man kan si at de fremstår tomme eller døde. Det er da Nietzsches tanke om den metafysiske trøsten blir aktuell, for den frigjør oss som sagt fra disse ytre forandringene, og som publikum blir man oppmerksom på det ikke-verdslige, det som er større og bakenforliggende. Disse størrelsene, være seg natur, kroppslighet, fellesskap eller rus, er ideer som eksisterer på et annet nivå enn tinglige rekvisitter. De er en del av det Nietzsche mener er det store og hele grunnlaget. Som Massumi skriver: «With every sight we see imperceptible qualities, we abstractly see potential, we implicitly see a life dynamic, we virtually live relation. It's just a kind of shorthand to call it an object. It's an *event*.» (Massumi 2011:43).

## Kunstneren

I performansen *Mein tod mein tod* iscenesetter Koh sin egen død ved å benytte seg av en gravstein med hans eget navn og dato for fødsel og død innskrevet. Den spesielle stemningen

tatt i betraktning, med messing og ofring, minner det hele om en gravferd for kunstneren. Dette underbygges av at han selv aldri var til stede under performancen. Speiler dette virkeligheten i dag, er det tale om kunstnersubjektets død?

Når jeg nå skal undersøke hva de dionysiske egenskapene til performancekunsten gjør med kunstnersubjektets rolle, vil jeg holde fast ved tilintetgjørelsen. Temaet form vil også bli med videre, da dette er, som vi skal se, uløselig knyttet til kunstnersubjektet. I innledningen var jeg inne på ideen om at kunstverket er blitt redusert. Lund eksemplifiserer tanken om kunstens reduksjon med at vi rundt årtusenskiftet forfekter dette gjennom ideene om dematerialisering av kunstobjektet, konseptualitet og relasjonell estetikk. Gjennom det han kaller minimaliserende arbeid, som verkene til Duchamp og Warhol, er tendensen at diskursen rundt kunst er fokusert rundt det tinglige, virkelige og faktuelle. Med det minimaliserende arbeidet ser vi en frigjøring, mener Lund: En frigjøring fra og oppløsning av et hovedpunkt, en løsrivelse fra avantgardens eller kunstens ontologiske krav (Lund 2008:20-21). På grunn av denne frigjøringen sitter vi igjen med avskaffelsen av tanken om livet og tilværelsen som mindreverdig i forhold til noe høyerestående. Dette som resultat av en lang prosess utfoldet av livet, kroppen og det fysiske virkelige (Lund 2008:22).

Samtidig poengterer Bürger (1998:96-97) at Duchamps «ready made» kun gir mening når man ser dem i forhold til tradisjonelle syn på kunstverket som kategori. For å forstå hvorfor det er en provoserende handling å produsere kunst på lik linje med hvordan man produserer objekt, til alt overmål i serier, må det eksistere et begrep om hva kunst er. Dermed kan man ikke utelukkende si at det som tradisjonelt inngår i begrepet kunstverk ikke er gjeldende lenger. Kunsten befinner seg derimot i en postavantgardistisk fase, der verkkategorien ifølge Bürger er blitt både restaurert og utvidet: Avantgardens forsøk på å lage en slags antikunst blir i stedet brukt i kunstneriske formål. Kunsten har bevist sin overlevelsessevne og en relativ motstandsdyktighet mot konsekvenser.

Også Nietzsche mener at selv om noen av kunstens egenskaper opphører, så betyr ikke dette at kunsten innehar mindre verdi. Han eksemplifiserer dette med at når formål som tidligere ofte har vært ilagt kunsten, som moralpreken og forbedring av mennesket, utelukkes fra denne, så betyr ikke det at vi står ovenfor kunst for kunstens skyld. Nietzsche beskriver denne retningen som en orm som biter seg selv i halen: formålsløs, målløs og meningsløs (Nietzsche 2008:180). Vi kan altså snakke om en tilintetgjørelse, men ikke i betydning av at kunsten er blitt mindre verdifull eller ikke når opp til ideen om hva kunst er. Det er heller en løsrivelse fra etablerte normer og en utvidelse av kunstbegrepet vi står overfor. Når vi nå skal se hvilken

rolle kunstnersubjektet har i denne nye situasjonen samtidskunsten befinner seg i, så fremstår dette i sammenheng med kunstens ontologiske løsrivelse.

Samtidskunstens situasjon blir beskrevet av Wamberg. Han mener at kunsten og religiøse kultgjenstander ble utviklet for å fylle et tomrom i den biologiske evolusjon, nemlig tomrommet mellom bevisstheten og naturen. Likeså skriver han at i det tjuende århundre har det ontologiske skillet mellom kultur og natur gradvis blitt skjørere, samtidig som at ideologier som verner om tanken om den frigjorte, autonome bevissthet blir kritisert av sosiologien, fenomenologien og dekonstruksjonen. Wamberg observerer at både den autonome bevissthet så vel som dette tomrommet blir stadig mindre aktuelt, han mener også at selve kunstbegrepet er i ferd med å miste sin betydning. Derimot presenteres vi for et nytt evolusjonært stadium der det som tidligere ble kalt kunst er blitt omgjort til et element i skapelsen av «en ikke imaginær, men *virkeligjort* brobygning mellom kultur og natur, mellom bilde og kropp, og mellom bevidsthed og omgivelser» (Wamberg 2002:183). Videre skriver Wamberg (2002:203) at vi er på veg mot en stor omveltning som blant annet innebærer en kontrast til de kreftene som i forhistorisk tid fremmedgjorde mennesket fra naturen og brakte det inn i symbolenes verden. Kultur og natur vil sammenspleises.

Selv om Wamberg går drastisk tilverks når han sier at kunstbegrepet mister sin betydning, så fremgår det av teksten hans at det her er snakk om en markant forandring når det gjelder kunsten, og ikke at den opphører å eksistere. Det at han mener at natur og kunst, bilde og kropp, bevissthet og omgivelser er i fred med å bli én og samme ting går godt overens med hvordan vi har sett at det performative har formet kunsten. Det er også her kunstnersubjektet kommer inn i bildet. Ofte har det performative brakt omgivelsene, kunstneren og kroppen inn i kunsten. En slik union av tidligere separerte element har kunnet utfordre og spille på publikums bevissthet. Hvordan vi opplever samtidskunst avhenger også av kunstnerens rolle, hans eller hennes samspill med verk og publikum. Kunsten er i forandring, og vi skal se at kunstnersubjektet spiller en viktig rolle i denne prosessen. Eksempelvis oppfordrer Irit Rogoff (2005:119) til å minske vår oppmerksomhet mot det objektet som skal lokke til seg vårt blikk (selve verket), slik at vi kan oppdage andre krefter som er i spill, som relasjonene mellom kunstner, objekt og publikum. Disse manifestasjonene kan ofte være vanskelige å få øye på, men være like viktige som kunstobjektene.

Vi kan snakke om en overskridelse mellom verk, kunstner og publikum. Bourriaud (2006:168) skriver at innenfor relasjonell estetikk finner vi åpne strukturer og posisjoner som ikke er avklart på forhånd. En publikummer kan da altså være alt fra passiv konsument til et



slags vitne, en partner, en klient, en gjest eller en protagonist. Det at publikums rolle kan være så variert forandrer også kunstnerens situasjon. Kunstneren må i større eller mindre grad gi publikum en del av sin plass avhengig av om publikum har rollen som gjest eller protagonist. Her ser vi tydelige likheter med hvordan det performative kommer til uttrykk gjennom flere av de performancene jeg har tatt for meg i denne oppgaven. Dette er ulikt den mer tradisjonelle måten å tenke på kunstneren, nemlig som en autoritesfigur innenfor sitt mer eller mindre snevre fagområde. Performancekunstneren kan gjerne operere med ulike former for materiale og medier, samtidig som han eller hun ofte utfordrer forutinntatte ideer om hva som er kunstnerens posisjon.

We can, in other words, no longer regard contemporary work as a space we have to walk through (we were shown around collections in the same way that we were shown around great houses). Contemporary art resembles a period of time that has to be experienced, or the opening of a dialogue that never ends (Bourriaud 2006:160).

Bourriaud mener vi står ovenfor en kunst med intersubjektivitet som dens underliggende lag. Denne typen kunst sentrerer seg rundt samhold, møtet mellom publikum og verk og den kollektive dannelsen av mening (Bourriaud 2006:161). Dette er element som inngår i det performative, og som vi kjenner igjen fra en del performancekunst.

Betyr dette at kunstneren forsvinner fullt og helt i en slags utflytende, intersubjektiv suppe? Bourriaud skriver, som vi allerede har vært inne på, at samtidskunstnere skaper strukturer som ulike måter å jobbe på og forskjellige aspekt ved livet, heller enn konkrete objekt som en gang definerte kunstverdenen. Han mener at disse kunstnerne bruker tid som råmateriale, form får prioritet over ting og kategorier undergraves. Produksjonen av handling er viktigere enn produksjonen av materielle objekt. Han benytter seg av Guattaris utsagn om at det eneste akseptable målet for menneskelig aktivitet er produksjonen av en subjektivitet som konstant utvikler og beriker sitt forhold til verden. Samtidig skriver Bourriaud at kunstnere går så langt som å presentere seg selv som verdener bestående av pågående subjektivering, eller som modellen på sin egen subjektivitet (Bourriaud 2006:169-170). Dermed ser vi at selv om grenser viskes ut, og publikum til en viss grad får større plass, så markerer kunstnersubjektet seg likevel i kraft av sin subjektivitet.

Bare forsåvidt [sic] som geniet under den kunstneriske skaperkraft smelter sammen med verdens egen urkunstner, vet det noe om kunstens evige vesen. For i denne tilstand er geniet på en underbar måte lik det uhyggelige bilde i eventyret som kan dreie øynene og se seg selv.

Nu er det på samme tid subjekt og objekt, samtidig dikter, skuespiller og tilskuer (Nietzsche 1993:56).

Subjektet fremstilles som noe variabelt, som en pågående, skapende prosess som stadig utvikler seg. Colebrook (1999:117-118) skriver at hele begrepet subjekt er bundet til noe værende og essens, heller enn det å bli noe. Hun argumenterer for at man må tilføye en strategi rundt det å bli, en tilblivelse. Selve ideen om det å være menneske er tilbakevirkende hvis den blir sett på som grunnlaget og sannheten om vår væren, og hvis essensen av det å være menneske er noe som må oppdages. Som eksempel på dette nevner Colebrook at et menneske kan oppfatte sine egne handlinger som et resultat av at han eller hun har en kristen tro, når hans eller hennes identitet som kristen egentlig er en effekt av en underkastelse på vegne av noe annet enn han eller henne selv, et ideal. Altså er det handlingene til mennesket som gjør dette kristent, og ikke motsatt (Colebrook 1999:119).

Forkledd som sannhet, årsak, agent eller subjekt er mennesket en reaksjon på livet og tilblivelse. Det å være menneske ligger ikke som grunnlag for ens vesen, det er snakk om en tilblivelsesprosess (Colebrook 1999:120-121). Tilblivelse er et viktig stikkord når det kommer til hvordan det performative påvirker kunstnersubjektets rolle. Det er nettopp tilblivelsen som finner sted i Deleuzes og Guattaris glatte rom, som vi allerede har sett er i besittelse av dionysiske egenskaper, mens fremskritt forekommer i det stripete, apollinske rommet (Deleuze og Guattari 2005:633). Ideen om kunstnersubjektet som modell på egen subjektivitet, eller en pågående subjektivisering, forsterkes. Menneskets egenart er ikke noe konstant som ligger til grunnlag for alt vi gjør, men noe som utvikler seg og forandrer seg avhengig av handlingene våre.

Publikum kan i større grad overta områder som før har vært kunstnerens domene, som for eksempel hvis publikum får rollen som partner. Dette kan vi se i *Rythm 0*: Her er publikum den aktive parten mens kunstneren er passiv, det er publikum som avgjør hvordan situasjonen utvikler seg og hvordan og når den er over. Samtidig var det Abramović som sto bak selve ideen, og som var drivkraften bak at den ble gjennomført. Det kan også være vanskelig å skille kunsten fra kunstneren i dette tilfelle, da Abramović selv sto i sentrum for hendelsen, helt uteatralsk og uten å skulle være noen andre enn seg selv, sin kropp. Det samme ser vi hos Beuys og *I Like America and America Likes Me*, der kunstnerens tilstedeværelse sammen med coyoten utgjør selve kunsten. Heller ikke her var forestillingen preget av det teatraliske, det var Beuys' kroppslige tilstedeværelse som var gjeldende.

I tilfellene med Abramović og Beuys kan det være fristende å si at kunstneren oppga sin subjektivitet. Samtidig kan vi snu situasjonen til at det var kunstnerens subjektivitet kunsten *egentlig* dreide seg om. Hvis vi tar i bruk teoriene til Bourriaud og Colebrook kan vi se på hendelsen som en pågående subjektivisering: Det er seg selv Abramović og Beuys egentlig utfordrer og utvikler i denne sammenhengen. De oppdager seg selv i en uvanlig situasjon og utforsker sine egne grenser, de utforsker *selvet* som kunst. De utvikler, som Guattari oppfordrer til, sin egen subjektivitet i møte med omgivelsene rundt. Dette er en tilblivelsesprosess, slik Colebrook beskriver. Abramović og Beuys har ikke rollene som statiske kunstnerskikkelser, men utfordres og forandres av situasjonen, både fysisk og psykisk.

Jeg vil nå gå nærmere inn på forholdet mellom kunstner og verk, og se bort i fra publikum eller andre faktorerers innvirkning. Gjennom Deleuzes (1990:103) teori om preindividuelle singulariteter kommer subjektets forhold til kunsten enda tydeligere frem. Han beskriver en transcendent verden preget av disse anonyme, nomadiske, og preindividuelle singularitetene. De overgår det individuelle og det personlige: «they are distributed in a "potential" which admits neither Self nor I, but which produces them by actualizing or realizing itself, although the figures of this actualization do not at all resemble the realized potential» (Deleuze 1990:103). Når Deleuze skal beskrive subjektets rolle i denne nye diskursen (selv om han poengterer at det strengt tatt ikke lenger eksisterer noe subjekt), så skriver han at det verken er menneske eller gud, ei heller mennesket som gud. Snarere *er* subjektet den flyktige singulariteten, det som er overordnet alt som er. Slik mener han også at Nietzsches dionysiske verden er, og at viljen til makt er en slik fri og overskridende energi (Deleuze 1990:107).

Being not an undifferentiated abyss, it leaps from one singularity to another, casting always the dice belonging to the same cast, always fragmented and formed again in each throw. It is a Dionysian sense-producing machine, in which nonsense and sense are no longer found in simple opposition, but are rather co-present to one another within a new discourse. The new discourse is no longer that of the form, but neither is it that of the formless: it is rather that of the pure unformed (Deleuze 1990:107).

I denne kaotiske diskursen befinner altså kunstneren seg. Fra å være en skikkelse i kraft av seg selv, som gjennom historien har blitt stemplet som både håndverker og geni, har kunstneren blitt til en enhet med sin kunst. Det er denne enheten som Deleuze mener gjør kunstneren til en del av en singularitet. Med ordet singularitet følger en tanke om noe uendelig. Det at singularitetene kalles for preindividuelle konnoterer til en evig energi som

eksisterer i kraft av seg selv, og er uavhengig av enkeltindivid. Singularitetene er en opprinnelig kraft som i tillegg til å være flyktig og «uformet» tar opp i seg motsetninger, i Deleuzes tilfelle mening og nonsens. Likehetene mellom Deleuzes singulariteter og Nietzsches dionysiske tilstand er tydelige: Hos begge er det snakk om en evig, uavhengig urkraft, som vender seg bort fra det individuelle og regulerte, og forener motsetninger. Kunstnersubjektet er blitt en del av dette opprinnelige, lik Nietzsches dionysiske kunstner.

Det kommer frem hvor omfattende, men samtidig abstrakte, Deleuzes singulariteter er når han skriver om hvordan singulariteten, kunstneren, opererer. For enkelthets skyld vil jeg fortsette å benytte meg av begrepet kunstner, noe Deleuze også gjør, men jeg vil påpeke at det er kunstneren i kraft av å være en singularitet det nå er snakk om. Deleuze skriver at det kunstneren representerer alltid vil forekomme i fremtiden, samtidig som det alltid allerede er en del av fortiden. Med dette mener han at kunstneren selv befinner seg i nåtiden, men ønsker å skape noe som er forventet, forsinket, ønsket og erindret. Som vi har vært inne på spiller ikke kunstneren en rolle i form av en karakter, og må derfor anstrenge seg og sin egen personlighet for å kunne åpne seg for det upersonlige og preindividuelle. Dermed aktualiserer kunstneren begivenheten som er kunsten (Deleuze 1990:150). Vi ser altså at kunstneren tvinger seg bort fra subjektet, det individuelle, og manifesterer seg som en hendelse eller begivenhet som igjen strekker seg ut i tid og rom. Den situasjonen kunstneren nå befinner seg i, minner i det hele tatt svært lite om en menneskelig tilværelse. Det menneskelige har kunstneren måttet ofre for å kunne bli ett med noe større, grunnleggende: Nietzsches urkraft.

Kunstnerens situasjon som en singularitet kan da også sammenlignes med forholdet mellom mennesket og døden: Døden har en ekstrem og definitiv relasjon til mennesket, og er forankret i kroppen vår. Samtidig er den avskåret fra mennesket fordi den ikke er materiell, men uendelig, upersonlig og har ikke opphav i noe annet enn seg selv. Når kunstneren ofrer selvet til fordel for en singularitet, fremstår denne singulariteten som ekstrem og definitiv, slik døden er. Vi ser også at produktet, begivenheten eller performansen, veldig ofte er forankret i kunstnerens kropp, slik som i Abramović' og Beuys' tilfelle. Samtidig er denne singulariteten evig, preindividuell, opprinnelig og ikke-materiell, slik døden også er beskrevet. Deleuze mener at denne dobbeltheten, det nære og det som er avskåret, reflekteres i alle begivenheter: På den ene siden finner man den delen av begivenheten som er gjennomført og virkeliggjort, mens på den andre siden finner man en mer abstrakt del som ikke kan gjennomføres. Dette på samme måte som at kunsten opererer i nåtid, men strekker seg utover både fortid og fremtid (Deleuze 1990:151-152).

Deleuzes teori er abstrakt og omfangsrik, men det som er relevant er hvordan kunstnersubjektet mister seg selv og dermed erfarer en slags død ved å bli en del de abstrakte, tidløse og flyktige singularitetene som utgjør en begivenhet. Ikke bare blir kunstneren ett med kunsten, men liksom fragmenteres i et kaos av tid og rom. Dette minner om skjebnen guden Dionysos selv led, ifølge mytologien. Vi har sett flere likheter mellom vanlige mennesker og Dionysos, spesielt når det gjelder dans og det å ruse seg. Det viser seg at denne likheten overgår det som mange vil anta er den største forskjellen mellom menneske og guddom: udødelighet. Dionysos ble drept, selv om han ofte ble sett på som udødelig av de som tilba ham. Richard Seaford skriver at «[...] in the sanctuary of Apollo at Delphi there was a tomb inscribed with the words ‘Here lies, dead, Dionysos, son of Semele’» (Seaford 2006:85). Ifølge myten ble Dionysos partert av titanene, men senere gjenfødt (Seaford 2006:84-85). Han gikk fra å være oppløst, fragmentert, til igjen å danne en helhet. Dette speiler situasjonen til kunstnere som jobber innenfor det performative. Kunstnersubjektet er nettopp blitt oppstykket, fragmentert, oppspist av noe større, nomadisk og flyktig: Det er blitt selve kunsten i form av en hendelse eller begivenhet.

Slik dør altså kunstnersubjektet, spredt i tid og rom og ett med noe ikke-materielt, flyktig og forbigående. Men, vi skal se at kunstneren har mer til felles med Dionysos enn som så, da vi ikke rett og slett kan avfeie kunstnersubjektet som dødt og la det være med det. Vi kan også her snakke om en gjenfødelse: Det er ikke slik at kunstneren har opphørt å eksistere, han eller hun kan være fullt synlig som en del av kunsten, og i mange tilfeller også dens midtpunkt, slik vi så i Abramović' *Rythm 0* og Beuys' *I Like America and America Likes Me*. Verket, eller begivenheten, fremstår fremdeles som avhengig av kunstneren for å kunne finne sted. Med Colebrooks og Bourriauds teorier ser vi at kunstneren stadig er gjeldende, men gjennom en tilblivelse heller enn i kraft av en forhåndsbestemt rolle. Deleuze mener at det å bli del av og utføre en begivenhet, kunsten, innebærer å bli produktet av sitt eget hendelsesforløp, og «thereby to be reborn, to have one more birth, and to break with one's carnal birth – to become the offspring of one's events and not of one's actions, for the action is itself produced by the offspring of the event» (Deleuze 1990:149-150).

Kunstnersubjektet forsvinner ikke, men forandrer seg. Han eller hun har blitt en dionysisk kunstner, en kunstner som ifølge Nietzsche er ett med det han kaller urgrunnen, og dennes smerte og selvmotsigelse. Her ser vi altså den samme enheten som Deleuze skriver om. Nietzsche sammenligner den dionysiske kunstner med det han mener er den klassiske kunstner. Sistnevnte betrakter kun et bilde, grundig og med kjærighet. Denne kunstneren vil

aldri kunne ta innover seg skrekken eller det grusomme ved et bilde, fordi han eller hun ser bildet gjennom et slags avvæpnende drømmeslør. Kunst er i dette tilfellet noe som skal nytes, uten rom for ubehagelige følelser. Dermed er denne kunstneren beskyttet mot å bli ett med sine egne tanker. Den dionysiske kunstner, derimot, opererer ikke med bilder i det hele tatt. Den dionysiske kunstner *er* selve ur-smerten, og hans eller hennes kunst er ikke noe annet enn kunstneren selv. Nietzsche mener at denne kunstneren er midtpunktet i verden, og har dermed større grunn til å kunne omtale seg selv som «jeg» (Nietzsche 1993:52-53). På denne måten ser vi at kunstnersubjektet ikke nødvendigvis underkues i sin enhet med kunsten. Disse to størrelsene har, ifølge Nietzsche, sammen blitt noe enda mektigere og sannferdig enn den mer tradisjonelle, klassiske kunstneren og hans eller hennes kunst.

Denne tanken om kunstnersubjektets gjenfødelse skiller seg for eksempel ut fra teorien til Rebecca Schneider. Hun mener at utviklingen av performancekunst blir sett på som et direkte resultat av senkapitalismen og Walter Benjamins teori om verkets tapte aura. Schneider mener at auraen gikk fra å være en egenskap ved kunsten til å bli en egenskap ved kunstneren (Schneider 2005:33). Det er altså ingen slik utveksling av egenskaper vi her står overfor, da dette innebærer at det er snakk om minimum to separate størrelser. I dag er den performative kunstner og kunsten én og samme størrelse, og denne sammensmeltingen har kunstnersubjektet på en underlig måte kommet styrket ut av. Som konsekvens av denne sammensmeltingen skjer det som kan kalles kunstens reduksjon: Et bortfall av det materielle, tingene og kunstnersubjektet som selvstendig og uavhengig kunsten. I stedet ser vi at det er snakk om at kunsten, ved hjelp av kunstneren, tar form som en hendelse.

Som en konklusjon kan vi si at forholdet mellom performativitet og det dionysiske kan forstås på flere nivå, og at det, på samme måte som at man ikke kan skille mellom kunstnersubjekt og kunst, er vanskelig å si noe om hvilket element som gjør det andre gjeldende. Heller står vi overfor to ulike begrep som stadig aktualiserer hverandre: Vi har sett at selve hendelsen, det performative, er av dionysisk art blant annet ved å inneha element av *rus, fellesskap, kroppslighet og ritual*. Samtidig er det eksempelvis fellesskapet og kroppsligheten som er med på å utgjøre hendelsen. Videre kan vi ta det hele til et høyere nivå når det er snakk om den performative kunstens form, da denne er, som vi har sett, av samme art som Nietzsches dionysiske tilværelse. Til sist ser vi at det kunstnersubjektet som opererer innenfor det performative blir gjenstand for en tilintetgjørelse og gjenfødelse slik Dionysos selv ble, og er, slik Nietzsche beskriver det, en dionysisk kunstner i ett med sitt verk: «Likesom dyrene taler, og jorden gir melk og honning, toner nå også gjennom den enkelte noe overnaturlig. Han føler

seg som Gud. Han selv vandrer bortrykket og opphøyet, slik han før så gudene, i drømme. Mennesket er ikke mer kunstner, han er blitt kunstverk» (Nietzsche 1993:41).

## Referanseliste

Blom, I. (2001) *Joseph Beuys*. Oslo: Gyldendal

Bourriaud, N. (2006) "Relational aesthetics", i Bishop, C. (red.) *Participation*. London:  
Whitechapel Gallery

Brekke, A. (2012) *Abramovic med åpne og lukkede øyne*. Tilgjengelig fra:  
<http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=2525&printable=true> (Hentet:  
06. februar 2013)

Bürger, P. (1998) *Om avantgarden*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag as

Butt, G. (2005) "Introduction: The paradoxes of criticism", i Butt, G. (red.) *After criticism:  
New responses to art and performance*. Oxford: Blackwell Publishing

Colebrook, C. (1999) "A grammar of becoming: strategy, subjectivism, and style", i Grosz,  
E. (red.) *Becomings: Explorations in time, memory, and futures*. Ithaca: Cornell  
University Press

Danto, A. (2008) "Kunstverdenen", i Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.) *Estetisk teori. En  
antologi*. Oslo: Universitetsforlaget

Deleuze, G. (1990) *The logic of sense*. London: The Athlone Press

Deleuze, G. og Guattari, F. (2005) *Tusind plateauer: Kapitalisme og skizofreni*.  
[København]: Det Kongelige Danske Kunstakademis billedkunstskoler

Fischer-Lichte, E. (2008) *The transformative power of performance. A new aesthetics*. New  
York: Routledge

Gadamer, H-G. (2000) "Innføring", i Heidegger, M. *Kunstverkets opprinnelse*. Oslo:  
Pax Forlag A/S



- Haaland, A. (1993) ”Innledning: Nietzsche i dag”, i Nietzsche, F. *Tragediens fødsel*, Oslo: Pax Forlag A/S
- Jalving, C. (2011) *Værk som handling*. København: Museum Tusulanums Forlag
- Johansen, E. (2011) *The art of Terence Koh: “Artist’s artist or the most popular artist?”* Masteravhandling. Universitetet i Bergen.
- Kjerschow, P. C. (2000) ”Mellom Dionysos og Apollon. Kunsten og det menneskelige fellesskap fra Nietzsche til Adorno”, i Aasen, E. (red.) *Nansenskolens skriftserie: Tidløs dårskap og samtidens kaos*. Lillehammer: Norsk humanistisk akademi
- Lund, J. (2008) “Befrikk fra triumf: Kunst og utopi”, *Kunstjournalen B-post*, nr. 1, s. 20-23.
- Massumi, B. (2011) *Semblance and event: Activist philosophy and the occurrent arts*. Cambridge: The MIT Press
- Merleau-Ponty, M. (2000) *Artes: Øyet og ånden*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Nestby, D. H. (2005) *Dionysisk eksistensialisme*. Hovedfagsoppgave. NTNU, Trondheim.
- Nietzsche, F. (2008) “Fra *Den lystige vitenskap* (1882) og *Avgudenes ragnarok* (1888)”, i Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.) *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Nietzsche, F. (1993) *Tragediens fødsel*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Richards, M. (2010) *Marina Abramović*. New York: Routledge
- Rogoff, I. (2005) “Looking away: Participations in visual culture”, i Butt, G. (red.) *After criticism: New responses to art and performance*. Oxford: Blackwell Publishing
- Schneider, R. (2005) “Solo solo solo”, i Butt, G. (red.) *After criticism: New responses to art and performance*. Oxford: Blackwell Publishing

Scruton, R. (2010) *I drink, therefore I am: A philosopher's guide to wine*. London:  
Continuum International Publishing Group

Seaford, R. (2006) *Gods and heroes of the ancient world: Dionysos*. New York: Routledge

Taylor-Perry, R. (2003) *The god who comes: Dionysian mysteries reclaimed*. New York:  
Algora Publishing

Wamberg, J. (2002) "Kunstbegrebets forældelse? Evolutionen som vilkår – og udfordring", i  
Christensen H. D., Michelsen A. og Wamberg J. (red.) *Kunstteori: Positioner i nutidig  
kunstdebat*. 2. utg. København: Borgens forlag