

# Adfærdens objekt

Den sig opførende krops omvendning af intentionalitet og kausalitet for et fremtidigt kunsthistorisk narrativ.

---

*Den pågående revaluering af Baronessen, poet og dadaist Elsa von Freytag-Loringhoven, er symptomatisk nok ikke særligt motiveret af »det tidligste readymade«, men snarere af hendes performative praksis og »allografiske strategier« mod kunstværkets og kunstnerens hypertrofier. Baronessens scene-løse performativitet peger mod en helt anden kunsthistorisk vektor, og artiklen foreslår at denne vektor, når den bliver inkluderet i billedkunstens iboende »autografiske« modalitet, vil have vidtgående konsekvenser for kunstværkets status (henimod en affektiv dokumentalitet) og dets »forfatterfunktion« (henimod en ambivalens med hensyn til subjekt-objekt positioner).*

---

JAN BÄCKLUND

Personlig har jeg ikke kunnet frigøre mig fra tanken om, at værker som Tanja Ostojic's *Personal Space* (1996) eller *Looking for a Husband with a EU Passport* (1999), samt Hito Steyerl's *Lovely Andrea* (2007), annoncerer en omvendning som er meget mere radikal end de (måske/måske ikke) chokerende emner de umiddelbart tematiserer (nøgenhed, migration, bondage). Jeg tænker på den ambivalens de introducerer mellem subjekt og objekt. I sit essay »A Thing Like You and Me« (2010) fremfører Steyerl selv den hypotese, at hvis subjektet, efter modernitetens emancipationsbestrebelse, er blevet fanget i sit eget spejlkabinet af modsigelser, ville det så være en mulighed at tage »objektets parti til afveksling? Kunne man ikke bekræfte det? Kunne man ikke være en ting? Et objekt uden subjekt? Et ting blandt andre ting?« (STEYERL, 2010, p. 3) En ting med begær og følelser, inkarneret af Bowie's »hero«, som ikke længere er et subjekt, »men et objekt: en ting, et billede, en strålende fetish – en vare gennemsyret af begær, genopstået hinsides sin egen døds elendighed« (STEYERL, 2010, p. 2).

Det stærke ved Ostojićs og Steyerls – hvis man vil undskylde mig udtrykket – ‘objektorienterede ontologi’ er dog ikke en eller anden prioriteret omvendning, men snarere dets ambivalens. Og det vil være mit argument i det følgende, at denne ambivalens er en central figur i den omlægning af det kunsthistoriske objekt som er i fuld gang i dag, hvilken kan iagttages med revalueringen af Elsa von Freytag-Loringhoven, oversættelsen af Aby Warburgs projekt fra et videnskabeligt til et kunstnerisk paradigme, samt en ganske naturlig og selvfølgelig nødvendighed af Anita Berbers og Sebastian Drostes praksis i et hvilken-som-helst fremtidig narrativ for kunsten.

## I.

Elsa von Freytag-Loringhoven (1874–1927) var en tyskfødt kunstner med en plaget barndom og yderst excentrisk livsstil og opførsel. »Baronessen«, som hun blev kaldt, var aktiv i New Yorks Dada-scene fra hun kom dertil i 1913. Hun figurerer, om end marginalt, som en billedhugger og poet i et antal historiske oversigtsværker om dadaisme. Det arbejde af hende som næsten altid bliver reproduceret er *Portræt af Marcel Duchamp*, en assemblage-skulptur som sidenhen er forsvundet, hvilket hverken er en tilfældighed eller et uheld, men en iboende egenskab ved det, hvilket jeg også vil vende tilbage til.

Men hvis Dada, som en kunstnerisk, social og politisk måde at gebærde sig på, havde kunstneriske, sociale eller politiske mål, så blev de ikke indfrie. Kunst, samfund og politik udviklede sig sidenhen i en ganske anden retning end den som Dada implicit bar på som et løfte. Dada blev i stedet en kunsthistorisk bevægelse blandt andre kunsthistoriske bevægelser, et emne for kunsthistoriske tidsskrifter og monografier, i hvilke også de dadaistiske arbejder er blevet reproducerede på en sådan måde, at vi vil kunne forledes til at tro at Dada er lig med et sæt af kunstværker (tegninger, malerier og skulpturer) og tekster (manifeste, digte og kortlivede tidsskrifter). Fordi det er denne type af arbejder som er reproducerbare i bøger kan man næsten ikke undgå at få det indtryk, at dadaismens centrale værker udgøres af Kurt Schwitters collager, George Grosz’ satiriske malerier, Francis Picabias maskinmalerier, Marcel Duchamps readymade-skulpturer, Tristan Tzaras manifeste og tilsvarende. Det performative aspekt af Dada er ikke bevidst

undertrykt – slet ikke – og et par opførelser i *Cabaret Voltaire* er altid omtalt, men de er i den grad blevet overskyggede af den senere historiske udvikling, af surrealisme over abstrakt ekspressionisme til konceptkunst, at disse ikke-reproducerbare værker og svært dokumenterbare tildragelser er blevet til en slags vandringslegender fungerende som supplement til dadaismens værker i egentlig forstand.

Men receptionen af Baronessen har nu ændret sig dramatisk i løbet af de seneste år. Ikke så meget fordi man ville kunne argumentere for at hun, med det for nyligt opdagede værk *Enduring Ornament* (1913), i virkeligheden må siges at være ophavskvinden til den tidligste kendte readymade, hvilket ville være ikke mindre end en kunsthistorisk sensation, hvis det ikke var fordi at diskussionen om 'readymade', 'abstraktion', 'ikonoklasme', 'avantgarde' og tilsvarende er blevet mere eller mindre irrelevante, netop takket være de samme revalueringer som har gjort Baronessen (blandt andre) til et centralt fokus i dag. Baronessen producerede en række objekter, assemblages eller readymades – afhængig af hvad vi vælger at kalde dem – men hun udstillede dem ikke og gjorde sig tilsyneladende heller ingen umage at få dem udstillet.<sup>1</sup> Snarere virker de til at have fungeret som accessoires for hendes performances eller 'street actions', hvad man kunne kalde »*in-real-life performances*«, »levende optrædener« eller helt enkelt »adfærd«, for hvilke hun var berygtet i New York under 1910erne og 1920erne. Objekterne, som tit bestod af ting som hun samlede fra gaden eller skraldespande, fungerede på samme niveau som hendes hjemmelavede tøj eller bizarre frisurer, det vil sige som rekvisitter til hendes optrædener i det levede liv. De var formentlig aldrig tænkt på i termer af autonome kunstværker og blev derfor heller aldrig samlede, udstillede eller ens sparede på. Et eksempel, hentet fra Baronessens biograf, Irene Gammel, vil være nok for at illustrere min pointe:

Hendes kunsts kinetiske fokus fanges måske bedst ved Limbshish-accessoiren [...] en stor piskelignende anordning fremstillet af en metalfjeder og gardinfrynse som var fastgjort til hendes hoftebælte [...]. Med denne originale accessoire bæret som et performativt hofteudstyr, som en cowboy ville bære sin revolver, ville hendes værktøj hvislende svinge frem og tilbage og på den måde skabe en levende dadaistisk kropsmusik når hun gik langs gaderne. [...] I sidste ende fremstillede hendes erotisk ladede krops-collage af bevægelige billeder et kraftfuldt alternativt billede til de maskuline dynamoer og maskine-portrætter. Hendes krop var et kodet script (»en menneskelig notesbog«, som [Djuna] Barnes for-

mulerede det) der inviterede beskueren at dechiffrere dets kinæstetiske symboler og læse den legemlige historie om evig bevægelse (GAMMEL, 2002, p. 188).

Sagen er, at dette også gælder for alle Duchamps tidlige readymades, af hvilke næsten alle forsvandt sporløst og uden at være savnet af nogen umiddelbart efter at det var blevet lavet. At Duchamp senere, meget senere, genskabte disse readymades er en helt og aldeles anden historie. Det som Duchamp og Baronessen derimod var fælles om ved denne tid, var en bestræbelse på at transformere kunst fra en autografisk til en allografisk aktivitet, for at tale med Nelson Goodmans velvalgte begreber (GOODMAN, 1976, p. 113). Dette, at kunstværket ikke skulle være et autonomt objekt, men snarere et partitur for en *performance*, og dette var samtidigt årsagen til at en række andre dadaistiske adfærds- eller praksisformer, såsom Arthur Cravans, Jacques Rigauts eller Sophie Taeuber-Arps, forblev usynlige under resten af det 20. århundrede.

Der er ingen tvivl om at den nutidige reception af Baronessens arbejde beror på radikaliteten af hendes adfærd på New Yorks og Philadelphias gader som var hun en punkrock-alien på en tidsrejse fra det sene 1970er. Men, set fra mit synspunkt, lige så afgørende er hendes radikale invertering af kunstner—model-, eller subjekt—objekt-dikotomien, som har defineret vores kunstbegreb, men som under senere tid er blevet mere og mere sløret, som for eksempel i netop Hito Steyerls eller Tanja Ostojićs arbejder.

Elsa von Freytag-Loringhoven ser ud til at have stået model under den største del af hendes liv (GAMMEL, 2002, pp. 149, 166), og ovenikøbet bevidst satsende på 'modellering' og 'opføren sig' som en modgift mod kunstnerens og kunstværkets hypertrofier. Sent i hendes liv, i 1927, udsender hun et fascinerende stykke tryksag, en *Advertisement for Modeling School*: »Are you asleep with somnolent models? Wake up in creative croquis – The Baroness – Famous model from New York puts Art into Posing Craftmanship. Come to the Baroness Croquis see Body Expression. Spirit Plastic«.

Det var naturligvis et foretagende som fik lige så meget konceptuelt gennemslag som det var økonomisk rentabelt, men for os, nu, er det blevet åbenlyst at hun mente det bogstaveligt. Kiasmen »kroppens udtryk [og] åndens plasticitet« eller, formuleret mere abstrakt: *objektets subjektivitet* og *subjektets objektivitet*, er noget som kommer af at vende kunsten ind i

modelleringens eller poseringens håndværk; en skabelse som er betinget af kroppens *facere de materia*, i diametral modsætning til avantgardets *creare ex nihilo* ved navngivningen (af et readymade til et kunstværk). Under alle omstændigheder er der ingen tilfældighed at denne annonce, for os, nu, giver uendeligt meget mere mening i dens elegante invertering af blik og krop, med alt af hvad det indebærer af affektens, begærets og intentionaltetens frisættelse, hvilket jo også var Hito Steyerls pointe i »A Thing Like You and Me«.

Hvis vi nu vender os til et maleri af Theresa Bernstein fra 1917, bliver det åbenlyst at den aktuelle kunstner her ikke er Theresa Bernstein. Hvis hun var kunstneren, så ville maleriet ikke være i Francis M. Naumanns samling.<sup>2</sup> Det er i Francis M. Naumanns samling fordi det er et spor, en *visuel indspilning*, eller et dokument, af Baronessens »Body Expression« og »Spirit Plastic«. Lige netop det diametralt modsatte af hvordan kunst er blevet evalueret fra Rafael over Van Gogh til Rauschenberg, hvor sporet af kunstner-maleren udgør de metafysiske desiderata. Her er det indspilningen af affekt-billedet af den sig opførende krop som udgør de metafysiske desiderata.

## II.

Elsa von Freytag-Loringhovens praksis stammer først og fremmest fra en distinkt tysk kabaretradition og står overhovedet ikke i gæld til billedkunstens avantgarde (Manet, impressionisme, fauvisme, Independenterne ...). Når Gammel introducerer de, i kunsthistorien ellers helt uomtalte kabaretartister, Anita Berber (1899–1928) og Sebastian Droste (1898–1927), i en kunsthistorisk kontekst, er det lige så overraskende som *selvindlysende* rigtigt; Baronessen står ikke i nogen kausal relation til fauvisme eller kubisme, og heller ikke i nogen kausal relation til abstraktion, modernisme eller readymade. Baronessens værker er inkompossible med det kunsthistoriske narrativ som vi kender det, hvilket også er årsagen til at hun ikke kunne eksistere i det, men hendes praksis er netop komposibel med og kausalt indflettet i praksisser som Berbers, Drostes eller Valeska Gerts. Rigtigheden i dette er selvindlysende, fordi det udgør et svar på vores kunsthistoriske *begær*, altså svarende på den nyere kunsts projektioner (f.eks. Ostojićs eller Steyerls).



ILL. 1

Anita Berber og Sebastian Droste, »Märtyrer«, *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* (Wien: Gloriette Verlag, 1923).

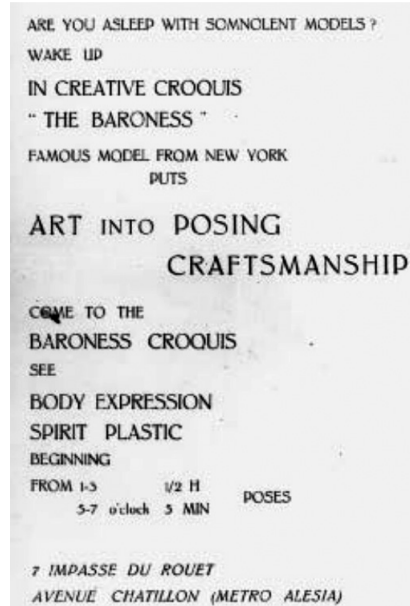
Foto: Madame d'Ora.

Nuvel, helt ukendt i det kunsthistoriske narrativ er Anita Berber alligevel ikke, hun figurerer som model i et portræt malet af Otto Dix, *Bildnis der Tänzerin Anita Berber* (1925), og ligesom årsagen til at dette portræt blev malet i første omgang var den omfattende medieomtale som fulgte med Anita Berbers optrædener, såvel på scenen som i det offentlige liv, så er det også tydeligt at det igen er blevet en indspilning, eller et *dokument*, over Berbers kropsudtryk og plastiske ånd, på samme måde som Bernsteins modeltegninger af Baronessen, ligesom det er ækvivalent med det hav af fotografier fra forskellige atelierer Berber fik produceret under sin korte men stormfyldte karriere.

I 1923 udgav Berber og Droste deres version af *body expression* og *spirit plastic*, nemlig et billedalbum, *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, publiceret på Gloriette Verlag i Wien på basis af en konkret danseforestilling. Berber og Drostes 'atlas' består af nogle digte af Sebastian Droste, tre plancher med Berbers tegninger (af hvilke en også er gentaget på omsla-



ILL. 2  
 Elsa von Freytag-Loringhoven.  
 Olie på panel, 30,5 × 23 cm. c. 1917.  
 Maleri: Theresa Bernstein.



ILL. 3  
 Elsa von Freytag-Loringhoven, »Art into Posing  
 Craftsmanship«. Paris, 1927.  
 Fra Gammel, 2002, p. 371.

get). Fotografierne af Madame d'Ora (Dora Kallmus) forestiller Berber og Droste poserende i forskellige 'patosformler'. Den østrigske kulturhistoriker og digter Leopold Wolfgang Rochowanski bidrager med en blanding af poesi og næsten-teoretiske statements om nøgenhed og kunst, og de afsluttende syv plancher er scenografiske tegninger af arkitekten Harry Täuber.

Jeg har naturligvis brugt termerne 'atlas' og 'patosformler' bevidst lusket her. Den omlægning af kunsthistoriens kausale skemaer jeg er ude efter, kaster nemlig et ikke uvæsentligt lys på den ellers helt uforklarlige nyere reception af Aby Warburgs (1866–1929) sidste store projekt med sit *Mnemosyne-Atlas*. Her tænker jeg ikke kun på at hans idé om en kunstvidenskab i termer af en *Ausdruckskunde* vitterlig står i en meget tæt relation til Baronessens ideer om »body expression« og »spirit plastic«, men i endnu højere grad på den antagelse, at dokumentet er blevet til noget ganske andet end en historisk datum i den forstand, at der i dokumentets *form* er indlejret et løfte om lykke, der er helt igennem æstetisk, dvs. sanseligt.

Set fra ethvert videnskabeligt synspunkt var (og er) Aby Warburgs projekt en fiasko, på trods af hvad receptionen i dag måtte at forsøge gøre gældende. Det er på ingen måde irrelevant eller uden relevans, men det er idiosynkratisk, inkonsistent og helt igennem selvmodsigende i sin gnostiske dualisme. Men det er heller ingen tilfældighed, at interessen for Warburgs arbejde, og da udelukkende hans sene arbejde med *Mnemosyne*-projektet (og ikke hans tidligere kunst-filologiske arbejder), falder sammen med det moderne kunsthistoriske narrativs krise. Warburgs *Mnemosyne*-projekt giver nemlig et svar på dette narrativs krise, men dette svar er på ingen måder videnskabeligt eller kunsthistorisk, det er helt igennem kunstnerisk, dvs. svarer på krisen gennem *Mnemosyne*-projektets karakter af kunstværk, eller rettere sagt: *kunstprojekt* (vedrørende kunstens glidning fra *værk* til *projekt*, se GROYS, 2009). Det er ingen tilfældighed at den nyere Warburg-reception først som sidst er indrammet af en række udstillinger, først i Hamburg og Wien i 1989, sidst med Didi-Hubermans stort anlagte kuratering af udstillingen *Atlas: How to Carry the World on One's Back?* fra 2011. Receptionen er heller ikke drevet af at reproducere eller gøre brug af Warburgs kunsthistoriske analyser og metoder (det gør ret beset ingen), men af den nuværende kunsthistoriografiske krise. Det er først og fremmest drevet af en kunstnerisk interesse i *Mnemosyne-Atlas*'ets konceptuelle, performative og mediale *form*. Her svarer *Mnemosyne-Atlas* på de arkiviske og dokumentale praksisformer vi kender fra f.eks. Walid Raad, Eleanor Antin, Korbinian Aigner eller Frédéric Bruly Bouabré. Receptionen af *Mnemosyne-Atlas* er ikke hindret, men hjulpet af dets uafsluttede, ruinøse og performative karakter.

Konsekvensen af performancekunstens fremkomst, sammentaget med den nyere reception af Elsa von Freytag-Loringhoven og Dada i det hele taget, med dets forskydning fra en autografisk til en allografisk modalitet, er, at når denne allografiske modalitet skal virke i en *billedkunstnerisk* kontekst (og ikke i en scenekunstnerisk eller musikalsk), så vil det med nødvendighed 'potensere' – eller affektivt oplade – dokumentet og arkivet som henholdsvis værkets form og rum. Den affektive dokumentalitet, i vores tilfælde Ostojićs projicerede pas eller Steyerls søgen efter et specifikt bondage-fotografi, er den autografiske kunsts svar på det senmoderne billedes iboende performativitet, men da denne performativitet virker retroaktivt



tilbage på alle billeder, og ikke sjældent på en sådan måde, at ældre værkers forfatterfunktion (*fonction-auteur*) ikke længere vil være den samme.

*Jan Bäcklund* (f. 1966), lektor ved Det Kongelige Danske Kunstakademi. *Billedkunstskolerne. Af nyere udgivelser kan nævnes »The Paradox of Style as a Concept of Art,«* Reinold Schmiecker og Darren Hick (udg.), *The Aesthetics and Ethics of Copying* (London, 2016), 211-223; »*Readymade og Fake*«, Mikkel Bolt, Peter Borum, Else Marie Bukdahl og Ettore Rocca (udg.), *Gæstfrihed i kunst og politik* (København, 2016), pp. 179-198; »*The Art of Fire. Ceramics and Alchemy,«* Anne Helen Mydland og Neil Brownsword (udg.), *Topographies of the Obsolete* (Bergen, 2015), pp. 7-19; *Hilma af Klint and the Contingency of the Art Historical Past* (1917). (Caulfield East, VIC, 2015), pamphlet.

## SUMMARY

### The Object of Behaviour

*The Behavioural Body's Conversion of Intentionality and Causality for a Future Art-Historical Narrative*

The emerging reevaluation of the Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven is, surprisingly, not driven by any alleged 'first readymade', but rather by her performative practices and real-life behaviour as 'allographic strategies' against the hypertrophies of the artwork and the artist. This performative mode points at an altogether different art-historical vector, a vector that stems from the Berlin cabaret scene and provides a partial explanation of the otherwise inexplicable recent interest in Aby Warburg's *Mnemosyne* project. It is suggested here that when allographic practices, together with the recent focus on performativity, are included in the context of the intrinsic 'autographical' character of visual art, they are likely to have far-reaching consequences for the status of the artwork (towards an affective documentality) and its 'author function' (towards an ambiguity with regard to subject-object positions).

## NOTER

- 1 Jeg har ingen mulighed at diskutere det på et kvalificeret grundlag, men for ethvert nogenlunde kritisk sind bør et par advarselslamper blinke med hensyn til den mængde af autonome, besoklede, og betitlede værker som pludseligt er dukket op i en »Mark Kelman collection« (jeg antager identisk med kunsthandleren Mark Newton Kelman, født 1947, men jeg er ikke helt sikker), som i sin tur alle skal stamme fra pianisten Allen C. Tanner (1898–1987), som angiveligt skal have fået de fire objekt-assemblage-readymades (*Enduring Ornament*, *Limbswish*, *Earing-Object* og *Cathedral*) som nu udgør størstedelen af Baronessens *œuvre* af hende i Berlin, når de mødtes der i 1923, hvorefter Tanner, ifølge Mark Kelman, skal have bragt dem tilbage til USA i 1926 og hvor de så skal have dvælet i ubemærkedhed frem til omkring år 2000 indtil de blev publicerede for første gang af Irene Gammel (GAMMEL, 2002, pp. 322, 470, n26).
- 2 Francis M. Naumann har tre værker af Theresa Bernstein i sin samling, men da alle tre forestiller Elsa von Freytag-Loringhoven, er de at finde som Baronessens værker, se [francisnaumann.com](http://francisnaumann.com).

## LITTERATUR

- Gammel, Irene: *Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography*, Cambridge, MA, 2002.
- Goodman, Nelson: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, IN, 1976 (1968).
- Groys, Boris: »The Loneliness of the Project«, *New York Magazine of Contemporary Art and Theory*, Issue 1.1 (2009).
- Steyerl, Hito: »A Thing Like You and Me« *e-flux* #15, 2010, pp. 1–7. <[http://workero1.e-flux.com/pdf/article\\_134.pdf](http://workero1.e-flux.com/pdf/article_134.pdf)>