



ZKM, Karlsruhe, 2012

Mal, skyd, signér: Burroughs som billedkunstner

Tekst og fotos: Lars Movin

“I don’t think I had ever seen painting until I saw the painting of Brion Gysin.”

– William S. Burroughs, 1996

På sidste side af *The Western Lands* (1987), den tredje roman i William S. Burroughs’ såkaldte Sidste Trilogi, skriver forfatteren om sin fiktive stedfortræder, William Seward Hall:

“The old writer couldn’t write anymore because he had reached the end of words, the end of what can be done with words.”

I dag ved vi, at Burroughs fortsatte med at skrive helt frem til sin død. Alligevel var der noget profetisk, og en god portion selverkendelse, over erklæringen. For det første kom der rent faktisk ikke flere større værker fra Burroughs’ hånd efter 1987. Den korte roman *Ghost of Chance* (1995) var vokset direkte ud af slipstrømmen efter Den Sidste Trilogi, og de øvrige sene publikationer havde alle karakter af opsamlinger, notatmosaikker, dagbøger etc. For det andet begyndte det hen imod slutningen af 1980’erne at vise sig, at den nogle-og-halvfjerdsårige forfatter havde en sidste overraskelse i ærmet: Han havde tænkt sig at springe ud som billedkunstner.

Beslutningen var på én gang velbegrunderet og baseret på en tilfældighed. Velbegrunderet, fordi Burroughs livet igennem havde været interesseret i billedkunst og siden slutningen af 1950'erne – specielt under indflydelse fra vennen Brion Gysin – havde eksperimenteret med collager, kalligrafi, fotografi og andre visuelle udtryk. Men samtidig var beslutningen også i et vist omfang et udslag af tilfældighed, idet det konkrete afsæt for den ganske omfangsrige produktion af billeder, som Burroughs nåede at lave i løbet af de sidste femten år af sit liv, var en opdagelse, han havde gjort på skydebanen kort efter flytningen fra New York til Kansas.

En februar dag i 1982, altså mens Burroughs stadig boede på sin første adresse i Lawrence, Kansas – det såkaldte Stone House syd for byen – underholdt han sig med at skyde til måls med en haglbøsse efter nogle plader af krydsfiner. Da



Semiose Galerie, Paris, 2016

han kiggede nærmere på en af pladerne, bemærkede han de komplekse mønstre, som var opstået på bagsiden – dér, hvor haglene på deres vej ud havde flået træets fibre op – og han mente at kunne få øje på alle mulige motiver i det flossede træ: ansigter, dyr, landskaber, scenerier. Opdagelsen blev starten på en serie målrettede eksperimenter, kaldet *The Shotgun Paintings*:

“Da jeg begyndte at lave *The Shotgun Paintings*, havde jeg netop anskaffet en ny dobbeltløbet 12mm Rossi uden polstring,” fortæller Burroughs i et essay i den lille bog *Painting & Guns* fra 1992. “Den hamrer virkelig til skulderen, når man skyder med den. Jeg tog et stykke krydsfinér og sendte en salve efter det. (...) Dette oprindelige værk, som jeg har kaldt *Sore Shoulder*, er stadig et af de bedre af slagsen. Man gør et eller andet ved et tilfælde og tænker så: ‘Nå, det kan jeg bare gøre igen og igen.’ Vel kan man ej. Heldet løber ud. For helvede, hvor løb jeg tør for held.”

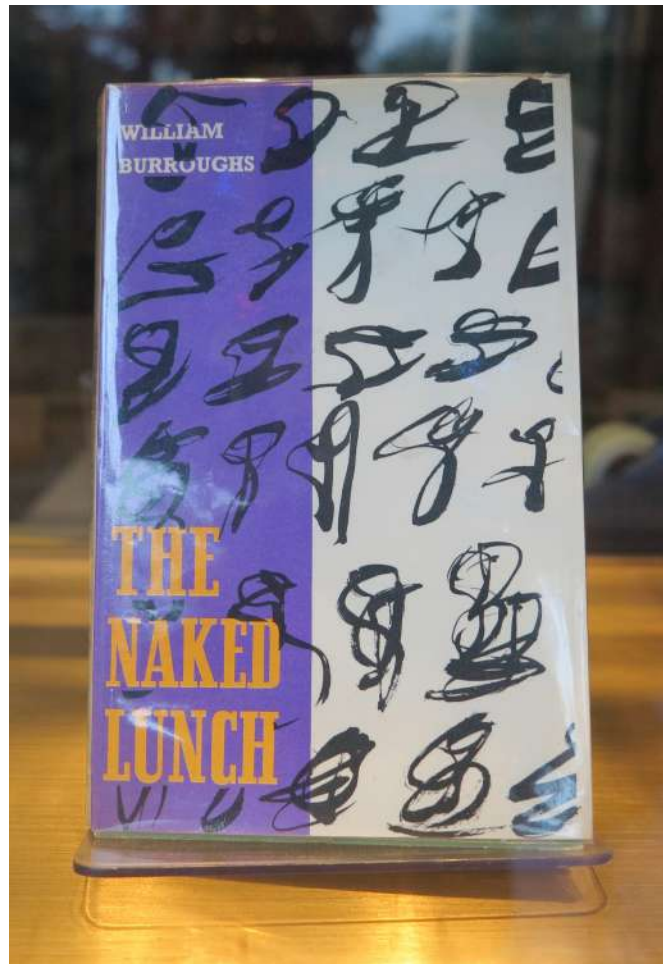
Efter de første haglbøssebilleder begyndte Burroughs at eksperimentere med diverse våbentyper og forskellige mål og opstillinger. Han forsøgte sig med at male på træet, enten før eller efter han havde skudt på det; og han fandt eksisterende billeder frem – eller lavede tegninger eller collager til formålet – som han så gennemhullede med en salve. Bobestyreren James Grauerholz fortæller, at Burroughs fra starten

betragtede skydebillederne som kunst – det vil sige som aktiviteter, der lå inden for rammerne af de serier af visuelle eksperimenter, han løbende havde foretaget over de foregående årtier:

“For eksempel havde William jo selv dekoreret omslaget af den første udgave af *Naked Lunch* fra 1959 med kruseduller lavet med pensel og blæk. Alligevel havde han i starten ingen intentioner om at udstille skydebillederne, dertil havde han simpelthen for stor respekt for Brion Gysin. William kunne ikke drømme om at forsøge at konkurrere med Brion inden for det visuelle felt, men samtidig lå det som en pinagtig undertone mellem de to, at Brion aldrig var blevet så anerkendt og berømt som William.”

Den delikate balance opløstes, da Gysin døde i 1986. Og præcis ti år senere, da Burroughs i forbindelse med sin retrospektive udstilling på Los Angeles County Museum of Art blev spurgt, hvornår han var begyndt at male, kunne han uden slinger i valsen fastsætte datoen:

“July 14, 1986, the day Brion died. Bastille Day. I couldn't have competed with him. I would not have competed with him. I'd done wood before that, you see? Wood shotgun paintings. (...) And so then I went on to paper. I couldn't have made the further step to paper painting unless Brion was dead.”



Naked Lunch, 1st Edition, Olympia Press, 1959

Bladrer man i de godt femten udstillingskataloger, der findes med Burroughs' billeder, er det ikke vanskeligt at få øje på skæringsåret 1986: For det første ligger langt den største del af produktionen efter 1986, kulminerende med en voldsom aktivitet i 1987-88; og for det andet fremstår billederne fra før 1986 som relativt rudimentære eksperimenter med våben, krydsfiner og sporadisk bemaling, mens værkerne efter ligner 'rigtige' malerier. Og for at ingen skulle være i tvivl om, hvor inspirationen kom fra, lavede Burroughs i 1988 serien *Red Elegy for Brion*, hvor de tydelige referencer til Gysins 'grids' (lavet med en malerulle), sammen med kalligrafiens luftighed, er de bærende elementer.

Brion Gysins død satte også Burroughs fri i en anden henseende, nemlig til at samarbejde med andre kunstnere, hvilket han benyttede sig flittigt af. Selvfølgelig havde Burroughs også inden da indgået i projekter med andre end Gysin – eksempelvis lavede han i 1981 sammen med Robert Rauschenberg en serie på seks litografier med titlen *American Pewter with Burroughs* – men efter 1986 blev der for alvor åbnet for sluserne, og en strøm af beundrere fra billedkunstens verden meldte sig hos den levende legende.

Blandt de mest prominente var den unge graffiti- og neopopkunstner Keith Haring, sammen med hvem Burroughs i 1988 lavede serien *Apocalypse*. Keith Haring var meget inspireret af både Burroughs og Gysin. I et interview i 1981 sagde han: "The whole Burroughs aesthetic was such an incredible revelation to me. Me and my roommate Drew ran into The Nova Convention [1978] by accident, and saw Burroughs for the first time (...). It was what we were talking about and thinking about but on a different level and then we were seeing someone who's done it. It was his life, and the whole cut-up theory and things." Haring mødte Burroughs og Gysin i New York i 1983 og blev ven med dem begge. I 1986, to år før samarbejdet med Burroughs, lavede Haring for Edition Schellmann i München en serie billeder, *Fault Lines*, baseret på passager fra Gysins på det tidspunkt endnu uudgivne roman, *The Last Museum* (1987).

En anden samarbejdspartner var Ralph Steadman, Hunter S. Thompsons faste illustrator, som i 1995 lod Burroughs skyde hul i de hundrede og tyve tryk, der tilsammen udgør serien *And Something New Has Been Added*. Steadman havde første gang mødt i Burroughs i London i halvfjerdserne og besluttede at opsøge ham igen, da han i 1995 kom igennem Kansas på vejen til Denver, hvor han skulle udstille sine billeder på William Havu Gallery. Under besøget opstod idéen om at lave et projekt sammen, og dagen efter Steadmans ankomst tog de ud til vennen Freds farm, hvor Burroughs gennemhullede en lang række af Steadmans silketryk, flere af dem baseret på fotografier af Hunter S. Thompson. I sin erindringsbog, *The Joke's Over*, beskriver Steadman seancen, hvor Burroughs skyder efter et tryk baseret på et fotografi af Thompson fra 1970, hvor han stillede op som sherif i Aspen, Colorado. Tanken var, at Burroughs skulle ramme nogle af de tre små runde 'skydeskiver', som Steadman har for vane at dekorere sine billeder med: "We stood back and waited as he took aim. Then in quick succession – bang! bang! bang! bang! bang! BANG! 'Gotcha!' he said, in the silence that followed. I moved past him to inspect the result. 'You missed, William,' I said, 'they've all gone through his neck.' With a half-smile and a sidelong glance he growled: 'Well, he's dead, ain't he?'"

Der var også den unge computer-animatør Roger Holden, som i 1995 skabte en serie stereogrammer med afsæt i digitale scanninger af detaljer fra Burroughs' malerier. Men først og fremmest var der den tidligere Warhol-assistent, maleren George Condo, som Burroughs løbende arbejdede sammen med over en periode på otte år, et samarbejde, der var så intenst, at man – med et lån fra samarbejdet mellem Burroughs og Gysin – kunne tale om, at værkerne var skabt af *a third mind* (i øvrigt var det også Gysin, der havde bragt Burroughs og Condo sammen i Paris). Et udvalg af deres mange fælles værker – fireoghalvfjerds malerier blev det til – blev umiddelbart efter Burroughs' død vist på udstillingen *William Burroughs George Condo: Collaborations 1988-1996*.

Endnu et væsentligt samarbejdsprojekt kom i stand allerede et halvt år efter Gysins død. I starten af 1987 fik Burroughs – ved den kulturelle altnuligmand Diego Cortez' mellemkomst – besøg af maleren Philip Taaffe. De to tilbragte et par dage sammen og lavede en serie fælles tegninger, samtidig med at de på skydebanen foretog nogle eksperimenter, som skulle vise sig at føre til et gennembrud for Burroughs som billedkunstner. En af gæsterne foreslog, at de placerede en dåse spraymaling foran de plader, de skød efter. Burroughs smadrede den første dåse med et skud, så den røde maling eksploderede ud over træets overflade, og i samme øjeblik var han klar over, at han havde fundet den ekstra dimension i forhold til sine skydebilleder, som han ubevidst havde søgt efter. Det første billede fik titlen *The Red Skull* (gengivet i

bogen *Ports of Entry: William S. Burroughs and the Arts*, 1996, s. 104). Herefter blev en række variationer afprøvet: forskellige farver, placeringer og afstande; en almindelig bøtte maling ophængt foran lærredet; en tube maling hæftet direkte på lærredet; etc. Og allerede i løbet af den anden dag begyndte man at tale om, at Burroughs skulle overveje at udstille sine billeder.

Muligheden opstod kort efter, da Diego Cortez skaffede Burroughs en udstilling hos den berømte New York-gallerist og kunstner Tony Shafrazi. Den 19. december 1987 åbnedes dørene for den første soloudstilling – med niogtyve skydebilleder (nogenlunde ligeligt fordelt mellem den første serie fra 1982 og nye værker) samt et mindre antal værker på papir, suppleret med Keith Harings *Fault Lines*-serie og Brion Gysin's illustrationer til den første eksklusive udgave af *The Cat Inside* (1986).

At det netop var hos Shafrazi, Burroughs skulle få sin ilddåb som billedkunstner, kunne virke ganske passende. Den iranskfødte Shafrazi havde gjort sin entré på New Yorks kunstscene i 1974 ved at angribe Picassos maleri *Guernica* på Museum of Modern Art med en dåse rød spraymaling. "KILL LIES ALL" skrev han hen over det store billede, og selv om der nok skulle have været byttet rundt på ordene, var meningen klar nok. Aktionen var en protest mod My Lai-massakren begået af amerikanske soldater i Vietnam i 1968, og Shafrazi forsvarede efterfølgende sin handling med, at han som kunstner havde ønsket at opdatere Picassos værk: "I wanted to bring the art absolutely up to date, to retrieve it from art history and give it life." Handlingen var som taget ud af en af Burroughs' tekster om mediestrategi – hans såkaldte videnskabsfantasier – og selv om Burroughs nu nøjedes med at 'ødelægge' sine egne billeder, var tanken om at "storme studiet" og sprænge magtens sprog for derigennem at befri bevidstheden ham bestemt ikke fremmed.

Året efter sin debut havde Burroughs tre soloudstillinger: i October Gallery i London, i Western Front Gallery i Vancouver og hos vennen Steven Lowe i hans Gallery Casa Sin Nombre i Santa Fe, New Mexico. Og herefter begyndte invitationerne at strømme ind fra nær og fjern – USA, Canada,



Stellan Holm Gallery, N.Y.C., 2009

Europa og Japan. I forbindelse med de første mange udstillinger mødte Burroughs så vidt muligt selv op ved ferniseringerne – han var udmærket klar over den PR-mæssige værdi af sin tilstedeværelse – men efter en bypass-operation i 1991 måtte han skære ned på rejseaktiviteterne. Alligevel blev det til mere end tredive soloshows over en periode på ti år, kulminerende med den retrospektive museumsudstilling *Ports of*

Entry: *William S. Burroughs and the Arts* på Los Angeles County Museum of Art i 1996 (efterfølgende vist på Spencer Art Museum ved University of Kansas i Lawrence).

Længe inden Burroughs trådte offentligt frem som maler, havde han sammenlignet forfatterens arbejde med billedkunstnerens. Under tilblivelsen af *Naked Lunch* i halvtredserne noterede han: "I am trying, like Klee, to create something that will have a life of its own, that can put me in real danger, a danger which I willingly take on myself." Dette uddybede han mange år senere i et interview: "Kunstneren søger at skabe noget, der eksisterer uafhængigt af ham selv, og som endda kan bringe ham i fare, hvilket naturligvis ville være det klareste bevis på kunstens selvstændighed. Så på en eller anden måde forsøger kunstneren at gøre det, som de fleste mennesker anser for umuligt, nemlig at skabe liv."

Omvendt stod det allerede fra udstillingen hos Tony Shafrazi i 1987/88 klart, at sammenligningen også kunne gå den anden vej, fra billeder til skrift: Både konceptuelt og metodemæssigt syntes der at være tydelige paralleller mellem de idéer og teknikker, der prægede Burroughs' billedkunstneriske praksis, og hans forfatterskab. Og også rent tematisk og motivisk var der åbenlyse forbindelser mellem de to spor. Med billedtitler som *The Metal Sickness* (1987), *Twilight's Last Gleamings (Life Boats)* (u.å.), *What Happened on the Mary Celeste?* (1988), *The Cat Inside* (1988) eller *Kill This Drug Bill* (1988) kunne der næppe være tvivl om, hvem afsenderen var. Og i de malerier, der havde et figurativt islæt, var motiverne typisk hentet nogle af de samme steder som skriften, i bevidsthedens gråzoner eller i en paranormal verden – ånder, gespenster, skyggeeksistenser, aliens, totemdyr eller ophavsmandens egen slanke silhouet. Endelig inkorporerede Burroughs et vist collageelement i en del af sine malerier og påhæftede dem eksempelvis avisudklip eller fotografier af våben, katte, lemurer eller andre dyr – igen motiver hentet ud af forfatterskabet.

Trods disse sammenhænge var Burroughs selv den første til at pege på, at der i selve skabelsesprocessen var markante forskelle:

"For det første, når jeg skriver, er det umuligt for mig ikke på forhånd at vide hvad jeg vil skrive. Når jeg maler, ved jeg ikke, hvad der skal komme ud af det. Når jeg maler, ser jeg med mine hænder, og jeg ved ikke, hvad mine hænder foretager sig, før jeg ser på resultatet bagefter. Det er først, når jeg ser det færdige lærred, at jeg ved, hvad dét billede handler om."

Når alt kom til alt, mente Burroughs dog, at lighederne var større end forskellene, specielt når det handlede om effekt og mål: "Kunstnere forsøger at skærpe menneskers opmærksomhed," skrev han. "At gøre dem opmærksomme på, hvad de godt vidste i forvejen. Og på, hvad de ikke vidste, at de vidste." Så enkelt er det – måske. Og Burroughs fortsatte, idet han forsøgte at præcisere sit kunstsyn:

"Formålet med at skrive er at få noget til at ske. Det, som vi kalder *kunst* – maleri, skulptur, litteratur, dans, musik – udspringer af magi. Formålet med disse ting var oprindeligt, at de indgik i ceremonielle sammenhænge med ganske bestemte effekter for øje. I magiens verden er der intet, der sker, uden at en eller anden ønsker, at det skal ske, *vil*, at det skal ske, og der findes så forskellige magiske formularer, der er beregnet på at kanalisere og dirigere viljens kraft. Kunstneren forsøger at få noget til at ske i beskuerens eller læserens bevidsthed. Dengang man malede græssende køer, var svaret på spørgsmålet 'Hvad er

formålet med sådan et billede?’ meget enkelt: at lade dét, der var på billedet, ske i beskuerens hoved; at få ham til at lugte køerne og græsset, og høre vindens susen.”

Burroughs malede ikke græssende køer. Men det gjorde i princippet ingen forskel, hvad angik relationen mellem værk og beskuer. Han anerkendte nemlig ikke billedkunstens traditionelle skelnen mellem abstrakt og figurativt maleri:

“All art is abstract, is an abstraction from something. And all art is ‘representational,’ whether it represents a mathematical formula or an arrangement of colors or a dream fantasy – it always depicts something, otherwise there wouldn’t be anything on the canvas, right?”

Omvendt havde han heller ikke noget forhold til kunst, der vitterlig forekom ham at være abstrakt. “The paintings write,” skrev han allerede i katalogteksten til den første udstilling hos Tony Shafrazi. “They tell and foretell stories.” Og når han ledte efter en *port of entry*, en indgang til billedet, handlede det netop om at få øje på en fortælling, et mere eller mindre skjult motiv, som kunne føre til andre motiver, og som igen kunne føre til et forløb. For, som han hen imod slutningen af sit liv skrev i sin drømmedagbog:

“The most deadly picture is a picture of nothing at all. The colors are there, and the contrasts, but there is no image. One searches desperately for some face, some tree, some house, and there is nothing.”

Burroughs forudsatte, at en beskuer via synsaktens var med til at skabe et billede – han talte om *the creative observer* – og forholdet mellem kunst og publikum, mellem billede og beskuer, var et tema, som allerede fra de tidlige tressere havde optaget ham. Samtidig talte han om, at den enkelte beskuer for at

kunne trænge ind i et billede måtte finde en indgang – *a port of entry* – en eller anden detalje, der kunne tjene til at åbne billedet, og hvorfra man så kunne bevæge sig videre rundt på billedfladen for til slut, om muligt, at tilegne sig billedet som helhed. I et essay fra 1973, skrevet til en folder til en Brion Gysin-

udstilling i Paris, opsummerer han sine tanker om disse forhold:

“Beskueren bør lære at springe frem og tilbage mellem et teleskopisk og et mikroskopisk blik, mens han det ene øjeblik fokuserer på et lille fascinerende billedfelt, der måske ikke er større end en fingernegl, og dernæst springer tilbage til et klart blik på billedets overordnede struktur. Det, som man rent faktisk ser i et givet øjeblik, er blot en lille del af en større visuel operation, der omfatter en endeløs serie af billeder. De



Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2008

indtryk, beskueren får, sporer ham eller hende ind på et bestemt mønster ... en serie af nervemønstre, der eksisterer i forvejen i den menneskelige hjerne.”

Gennemgående for de ovenstående statements er, at Burroughs principielt ikke skelnede mellem de forskellige kunstarter, når det handlede om mål, strategi og effekt. Der var dog ét punkt, hvor han for alvor mærkede en forskel mellem at skrive og at male, og det er måske i virkeligheden den afgørende grund til, at han netop helligede sig maleriet i sine sene alderdomsår. For, som han udtrykte det i forbindelse med åbningen af udstillingen i Tony Shafrazi Gallery i 1987:

“Painting is a hell of a lot easier than writing.”

Tre stikord til Burroughs' billeder kunne være: *collage*, *tilfældighed* og *found objects*.

Som kendere af Burroughs' forfatterskab vil vide, var han i slutningen af 1950'erne – inspireret af Brion Gysin – begyndt at eksperimentere med den såkaldte cut-up teknik i et forsøg på at overføre billedkunstens *collage*-princip til litteraturen. Samtidig var han stærkt optaget af kunsthistoriens forskellige eksempler på brug af collage og eksperimenterede selv – alene eller sammen med Gysin – med at lave collager, som han i

årene 1963-72 samlede i cirka tyve scrapbøger (allerede i tresserne diskuterede Burroughs og Ian Sommerville muligheden af at udstille Burroughs' collager, men det blev ikke til noget). Hertil kom, at han i tresserne var begyndt at omgås malere, som hver på deres måde skulle få



Rifemaker, London, 2008

indflydelse på hans kunstsyn – ikke

mindst David Budd, David Prentice, Jasper Johns og Robert Rauschenberg. Endelig vendte han i interviews gang på gang tilbage til erkendelsen af, at det ikke længere gav mening for maleriet at begrænse sig til en rent naturalistisk repræsentation, dels fordi fotografiet nu havde overtaget den funktion, dels fordi en 'fotografisk' afbildning af et givet udsnit af virkeligheden ikke kunne siges at være en rimelig afspejling af, hvordan den menneskelige perception fungerer.

I det ovenfor citerede essay fra bogen *Painting & Guns* formulerer Burroughs, hvorfor collagen – både i billedkunst og i litteratur – er det tætteste, man kan komme på den måde, vi oplever virkeligheden på:

“En eller anden går en tur rundt om en husblok og kommer så tilbage, og hvad har vedkommende set? Han har set et menneske, der er skåret midt over af en bil, han har set et ansigt i en forbigående bil, et billede på siden af en bus: et virvar af fragmenter. Det var denne erkendelse, der oprindeligt førte til montagen, som er langt tættere på den måde, vi oplever virkeligheden på, end det såkaldt naturalistiske maleri. Og det gælder også for skrift. Tilværelsen opleves ikke i klare mønstre eller kapitler. Det, der interesserer mig, er hvordan flygtige visuelle indtryk påvirker os.”

Han forklarer også, hvorfor billedet bedre end det skrevne ord kan fremstille oplevelsen af flere indtryk på én gang:

“Fordi man er nødt til at læse fortløbende, er det ikke muligt effektivt at skildre sideløbende begivenheder på skrift. Men dét er netop maleriets styrke: forskellige synsvinkler kan fremstilles samtidig. Man kan udvide bevidsthedens områder, og afsøge tilfældets grænseegne. Et geværskud kan udløse en eksplosion af farve, som netop tilnærmer sig denne basale tilfældighed.”

Ikke længe efter at collage-formen i starten af det tyvende århundrede var kommet ind i billedkunsten – via Picasso og Braque – var dadaisterne begyndt at eksperimentere med at indføre *tilfældet* i den kunstneriske proces. Under indtryk fra den storpolitiske galskab omkring Første Verdenskrig ville man rense sproglige udtryk for intentioner og oprindelige betydninger og pege på fornuftens og rationalitetens fallit. Tristan Tzara klippede avisartikler i stykker, smed stumperne i en hat, rystede dem godt rundt, trak dem op ét efter ét og satte dem sammen til ‘tilfældighedsdigte’. Marcel Duchamp opererede med tilfældighed så tidligt som i 1913-14 i værket *The Large Glass (The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even)*, hvor han blandt andet lod en snor falde ned på en vandret flade og dermed aftegne en ‘tilfældighedslinje’. Og – apropos Burroughs – udtalte André Breton engang, at den eneste ægte surrealistiske handling ville være at gå ud på gaden med et gevær og skyde vildt omkring sig. Senere – i 1950’erne – udfoldede John Cage en hel *tilfældets poetik*, og Burroughs har givet udtryk for, at han var bekendt med Cages idéer og strategier, allerede inden han begyndte at arbejde sammen med Gysin. Når Burroughs talte om tilfældighed, mente han dog langt fra, at enhver form for vilje, intention eller påvirkning var sat ud af spillet:

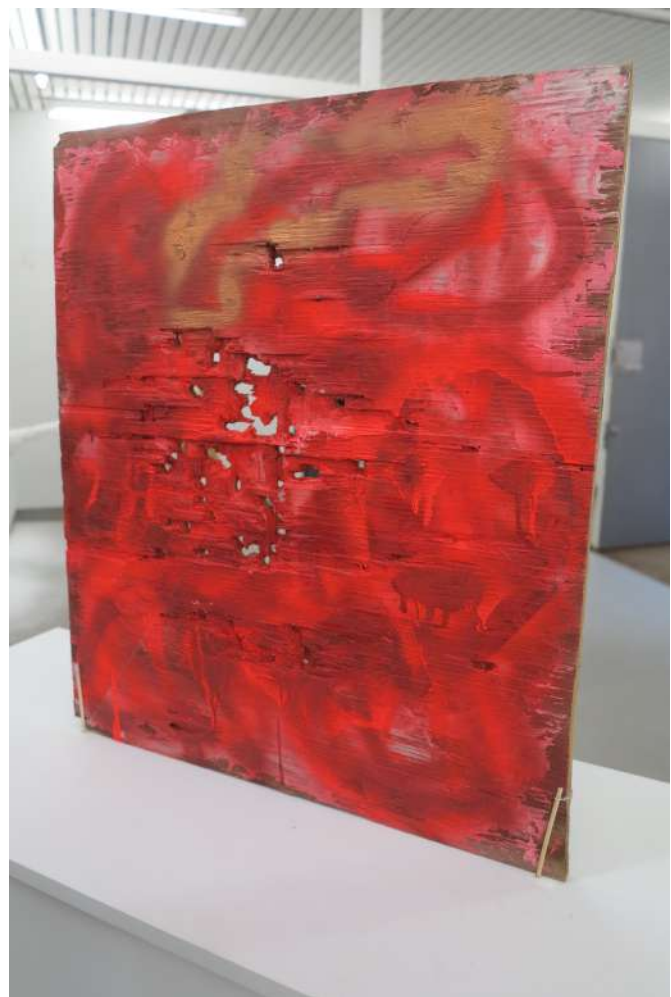
“How random is random?” spurgte han i det ofte citerede essay “It Belongs to the Cucumbers”. Og i et senere interview uddybede han: “Jeg tror ikke, at tilfældighed findes. Jeg tror ikke, at det, der ser tilfældigt ud, i virkeligheden er det. I den magiske verden findes ingen tilfældigheder, og jo mere man ser sig omkring, des mere bliver man *klar over*, at det, der ser tilfældigt ud, ikke er tilfældigt, men er en del af et nøje fastlagt mønster. Så jo mere man udforsker tilfældet, des mere bliver man opmærksom på lovmæssighederne bag tilfældet.”

Burroughs opererede altså med en praksis, hvor tilfældet kunne spille en vis rolle i processen, men hvor han efterfølgende ville evaluere, vurdere, justere og eventuelt tilføje, indtil han nåede et resultat, han fandt modent til at præsentere for omverdenen. Han omtalte selv sin billedkunst som *nagual art* – hvormed han refererede til Carlos Castanedas brug af begrebet ‘nagual’ i don Juan-bøgerne: som betegnelse for en person, der var i stand til at lede andre ind i hidtil ukendte sider af bevidstheden; eller i bredere betydning: noget abstrakt, de umiddelbart usynlige aspekter af en virkelighed med mange lag og facetter. I et lille essay fra 1989 forklarer Burroughs om Castanadas skelnen mellem “the *tonal* universe and the *nagual*”:

“The *tonal* universe is the everyday cause-and-effect universe, which is predictable because it is pre-recorded. The *nagual* is the unknown, the unpredictable, the uncontrollable. For the *nagual* to gain access, the door of chance must be open. There must be a random factor: drips of paint down the canvas, setting the paint on fire, squirting the paint. Perhaps the most basic random factor is the shotgun blast, producing an explosion of color into unpredictable, uncontrollable patterns and forms. Without this random factor, the painter can only copy the *tonal* universe, and his painting is as predictable as the universe he copies.”

Denne bevidste og kalkulerede kombination af intention og tilfældighed placerer rent kunsthistorisk Burroughs i en af hovedstrømmene i det tyvende århundredes avantgarde, hvor en sammenligning med eksempelvis Jackson Pollocks drypmalerier kunne ligge lige for. Men måske er slægtskabet med Torben Ulrichs tennismalerier endnu mere oplagt. Ligesom Ulrich på sin vej ind i billedkunsten valgte at udforske de redskaber, han kendte og var fortrolig med fra sin øvrige praksis, ketsjer og bold, valgte Burroughs som sin vej ind i maleriet at udforske et redskab, han var fortrolig med, haglgeværet; og ligesom Ulrich kunne hævde, at bolden, når den kom, nødvendigvis måtte være et udtryk for hele éns eksistens i det pågældende øjeblik, har Burroughs talt om, at det, han i øvrigt arbejdede med eller tænkte på i den pågældende periode, nødvendigvis måtte lade sig afspejle i haglbøssebilledernes tilsyneladende tilfældigt opståede motiver. (Pudsigt nok begyndte de begge for alvor at lave billeder i 1982, Burroughs i Kansas, Ulrich i det sydlige Californien).

Med hensyn til det tredje stikord – *found objects* – så var Duchamp også et forbillede hér, idet han i 1917 forargede den etablerede kunstverden ved som den første at udstille en uforarbejdet hverdagsgenstand, et porcelæns-urinal, som et kunstværk med titlen *Fontæne*. Duchamps eneste gestus havde været at signere urinalet “R. Mutt” og derefter insistere på, at det var et kunstværk, og herved var han med til at bane vejen for en opfattelse af, at det ikke primært var materialet eller den håndværksmæssige forarbejdning, der var afgørende for, om noget var kunst, men snarere idéen og handlingen – ved at føre et hverdagsobjekt ind i kunstens sfære blev det kunst. I sine cut-up tekster anvendte Burroughs på tilsvarende vis en blanding af egne og fundne tekster. Og i sin billedkunst anvendte han hyppigt fundne billeder eller andre typer objekter.



Galleri Tom Christoffersen, København, 2015

Det gælder eksempelvis serien *Thick Pages*, der blev til i sommeren 1990 med henblik på en udstilling i Steven Lowes galleri i Santa Fe, New Mexico (sammen med Allen Ginsbergs fotografier). Billederne, eller objekterne, bestod blandt andet af sider fra Burroughs' bøger, der var 'støbt ind i' plader af tykt håndlavet papir sammen med forskellige andre objekter – fjer, stof, udklip – hvorefter de var bemalede i klare, næsten neonagtige, farver: primært orange/rød, gul og grøn. Afsluttende havde Burroughs skudt huller i de aflange assemblager for på den måde at skabe en forbindelse mellem indre og ydre, og mellem for- og bagside. Værkerne var beregnet på at hænge ned fra loftet i tynde wirer eller liner, så de kunne ses fra alle sider. Umiddelbart forinden, i foråret 1990, lavede Burroughs en serie med bemalede hængemapper med titlen *Paper Cloud* til en udstilling i Japan. Også disse var bemalede på begge sider og blev udstillet stående på et lavt bord, som hvis man forestiller sig et halvåbent ringbind, der står oprejst.

I Danmark nåede Burroughs at udstille to gange – begge gange dog uden hans personlige tilstedeværelse. Første gang var i 1991, hvor hans samarbejdsprojekt med Keith Haring, *Apocalypse*, blev vist i Galerie Patricia Asbæk i Boltens Gård i København. Og anden gang var i 1995, hvor Kunsthallen Brandts Klædefabrik i Odense viste serien *The Seven Deadly Sins*, skabt i foråret 1991 og siden udstillet en række forskellige steder, heriblandt i Tyskland, Holland og Schweiz samt adskillige steder i USA. *The Seven Deadly Sins* består af en række billeder, hvor Burroughs har anvendt forskellige trykmetoder, samt syv tavler med korte tekster skrevet med gotiske bogstaver. Teksterne har overskrifter som "Anger", "Lust" og "Envy", og, som seriens overordnede titel angiver, kredser de sig ind på de syv arketypiske dødssynder, én for én, samtidig med at de søger at afdække syndens natur. "Alle de syv dødssynder indbefatter en degradering af den menneskelige natur til et under-menneskeligt niveau", skriver Burroughs. Og: "Grimhed er skønhed, der er faldet i unåde. Synd er degradering af naturlige instinkter."

I et interview i 1987 talte Burroughs om, at han fandt nogle farver langt lettere at arbejde med end andre: "I have a lot of trouble with blue, my easiest colour is red, russet, sepia, brown, yellow, that whole spectrum. Blues and green I find very hard. Black, I find good, black and white backgrounds, gold and silver backgrounds." Og de gennemgående ret mørke og dystre billeder i *The Seven Deadly Sins* er da også fortrinsvis holdt i farver som sort, lilla og guld. Motivisk fremstår de som en slags tåge- eller skyformationer i flere lag, der ligesom drager beskueren ind i et univers, hvor grænsen mellem fantasi, drøm og virkelighed får lov til at flyde. Et sted kigger en gruppe hvide spøgelsesansigter ud gennem en tåge af guld, rødt og sort. På et andet billede er silhouetten af en slange sprayet med sort ned over formationer af rød, hvid og lilla, der vidner om japansk inspiration. På flere af billederne skinner den gamle interesse for arabisk kalligrafi igennem. Værkerne er blevet til uden brug af skydevåben, men på forsiden af hvert eneste eksemplar af den eksklusive publikation, som Lococo Mulder udgav i 1991, er klæbet et originalt *Shotgun Painting*, en tynd, rødbrun krydsfinerplade, gennemhullet af et skud hagl.

Når det ovenfor hævdes, at Burroughs' billeder fra starten af hans officielle karriere som billedkunstner i sidste halvdel af firserne var manifestationer af et projekt, som dybest set havde været undervejs gennem det meste af et langt liv, var tanken naturligvis først og fremmest på de mange eksperimenter med billedkunst, som han havde foretaget fra slutningen af halvtredserne og frem. Men en nok så stor betydning i den forbindelse havde det også, at Burroughs livet igennem havde et nært forhold til

skydevåben. En hurtig formulering i den forbindelse kunne være, at Burroughs' praksis som billedkunstner ganske enkelt ikke kunne adskilles fra hans interesse for våben. Men tænker vi tilbage på Burroughs' liv og værk i et større perspektiv, helt tilbage til vådeskudsdrabet på hustruen Joan Vollmer i Mexico City i 1951, må konklusionen være, at Burroughs' praksis som kunstner i en bred betydning ikke kunne adskilles fra hans forhold til våben, og at det i en vis forstand var den farlige cocktail af alkohol, stoffer, skarpladte pistoler og rastløshed, der tændte den gnist, som sendte ham ind i en kunstnerisk løbebane.

Således kunne Burroughs i 1985, i et forord til romanen *Queer*, løfte sløret for følgende erkendelse vedrørende det fatale Wilhelm Tell-nummer mere end tredive år forinden:

“Jeg er nødt til at drage den afskyvækkende konklusion, at jeg aldrig ville være blevet forfatter, hvis ikke det var for Joans død, og til at indse, i hvor høj grad denne hændelse har foranlediget og formet mit forfatterskab. Jeg lever under besættelsens konstante åg og er altid på flugt fra besættelse, fra Kontrol. Joans død gav mig øjenkontakt med fremmedlegemet, den Onde Ånd, og åbnede herved en livslang kamp, hvor der ikke fandtes anden udvej end at skrive mig ud.”

Hvis drabet på hustruen var den katalysator, der gjorde Burroughs til forfatter, er det også samtidig en hændelse, der altid vil ligge som en klangbund for oplevelsen af Burroughs' arbejde, ikke mindst de værker, naturligvis, som eksplicit omhandler, refererer til eller ligefrem er blevet til ved brug af skydevåben. Kunsthistorikere har peget på, at Burroughs' *Gunshot Paintings* indskrives sig i en tradition med navne som den italienske maler Alberto Burri, som i 1950'erne havde skudt på malerbøtter placeret foran et lærred; Niki de Saint Phalle, som i begyndelsen af tresserne 'likviderede' billeder i sin *Tir*-serie med skud, dels som en hyldest til forbilleder som Jasper Johns og Robert Rauschenberg, dels som et 'faderopgør'; intermedia/Fluxus-kunstneren Dick Higgins, som i 1968 i værket *1000 Symphonies* skabte 'tilfældighedsmusik' ved at gennemhulle nodepapir med et maskingevær; den amerikanske kunstner David Bradshaw,



Semiose Galerie, Paris, 2016

som i slutningen af tresserne arbejdede med våben og eksplosioner (og som Burroughs senere skulle samarbejde med); eller Chris Burden, som i 1971 ved en performance, *Shoot*, lod sig skyde gennem armen med et gevær. Men for det første er det langt fra sikkert, at Burroughs var fortrolig med disse kunstners arbejde. Og for det andet er det spørgsmålet, om impulserne til hans billeder ikke snarere skal findes i en kombination af hans personlige historie med våben, hans optagethed af tilfældighedsprincipper og hans aldrig svigtende nysgerrighed.

Netop denne kombination førte i 1992 Burroughs til at tage endnu et skridt som billedkunstner. Når han ikke skød for at lave billeder, øvede han sig flittigt i at skyde til måls, enten efter almindelige skydeskiver eller efter billeder af personer, han ikke brød sig om. En dag, hvor han sammen med vennen og assistenten Steven Lowe øvede sig ude på Freds farm, blev Lowe træt af konstant at skulle skaffe nye skydeskiver og foreslog, at Burroughs selv kunne tegne sine mål. Idéen var oplagt, og selv om Burroughs aldrig tidligere havde begivet sig af med figurativ tegning, idet han ikke mente at have talent for det, blev han snart opslugt af at fremstille et helt persongalleri af sinistre skikkelser, som kunne være sprunget ud af Den Sidste Trilogi. Resultatet blev serien *Shot Sheriffs* (eller: *The Most Wanted Series*), bestående af et antal primitive tuschtegninger af forskellige typer, som Burroughs har gennemhullet med sin Smith and Wesson .38 Special.

Serien blev i mange år liggende i Burroughs Communications' arkiv i Lawrence og blev først i 2005 udstillet i London, meget passende på det lille galleri Riflemaker. I kataloget til udstillingen beskriver Steven Lowe processen med at fremstille billederne:

“William ville forsøge at komme i den rette stemning og begynde at spankulere omkring med fingrene

anbragt i sit bælte. Han ville støve rundt som en gammel cowboy. Så ville han pludselig blive inspireret og, hurtigt og resolut, tegne sit mål. Dette var en meget interaktiv proces, hvor der hele tiden kørte en 'dialog' med figuren: 'Okay, sir, så er det dig! DIG! Du er den næste ...' hvorefter han ville tegne løs og give mig tegningen for at jeg kunne placere den som mål, og så 'Pop' 'Pop!' 'Bang, Bang, Du er død!'”

Tilbage var bare at signere de gennemhullede billeder, hvilket faldt Burroughs ganske naturligt, dels fordi der i skydekredse er en tradition for at signere egne eller andres gennemhullede skydeskiver som en



Riflemaker, London, 2005

gestus, der bevidner, at alt er gået reelt til, dels fordi han jo var vant til at signere sine andre skydebilleder som værker.

Ved udstillingen i London blev beskueren konfronteret med et galleri af mærkværdige skikkelser, der stirrede ud fra det hvide papir som gespenster sprunget ud af Burroughs' betændte fantasi. De fleste af de næsten tegneserieagtige tegninger fremstod som en slags ikoner på autoritetsfigurer, altså typer, som Burroughs livet igennem havde et mellemværende med. Titler som *Nasty Young Cop*, *Whiskey Priest* eller *Jack the Ripper* siger det meste. Indimellem var der en *Mr Friendly* og en *Bystander (she should know better)* (typisk at det eneste uskyldige offer skulle være en kvinde). Men uanset om titlerne havde aggressive undertoner eller ej, var der noget dødningsklamt og uhyggeligt over de krøllede figurer, som syntes at stirre tilbage på beskueren med spøgelsesagtige, fortinnede blikke.

Burroughs var langt fra den typiske våbenejer. For eksempel gik han kun sjældent på jagt, og hvis han endelig gjorde, ville han kun skyde dyr, han ikke brød sig om – hvilket indsnævrede mulighederne ganske betragteligt. I hans billedkunstneriske eksperimenter havde brugen af våben imidlertid en frisættende energi. Ved brug af våben markerede Burroughs sine billeder med tilfældets fingeraftryk på en måde, som det aldrig helt var lykkedes ham at opnå med cut-up teknikken i de litterære værker. Det var ikke mindst dét, der tiltrak ham ved billedkunsten: At han her i højere grad end i skrift kunne sætte sig ud over intention og ego; at han kunne frigøre sig fra Kontrol. I billedkunsten kunne Burroughs med andre ord omsider leve op til den målsætning, som han formulerede i slutningen af sit efterord til den bog, der i sin tid blev udgivet i forbindelse med udstillingen *Ports of Entry*:

“I am as much surprised as the observer by anything I have created.”



ZKM, Karlsruhe, 2012