

Indhold

REDAKTIONELT FORORD	3
BEGRUNDELSE FOR DET PERFORMATIVES ÆSTETIK Erika Fischer-Lichte	5
»NÆRVÆR« IN ABSENTIA Amelia Jones	21
PERFORMATIVITET, ÆSTETIK, UDSIGELSE Morten Kyndrup	37
KROPPENS TAVSHED Falk Heinrich	47
RAMMENS UDKRÆNGNING Mads Thygesen	61
AT PERFORME ELLER IKKE AT PERFORME Kim Skjoldager-Nielsen	71
KRITISKE REFLEKSIONER: I SENG MED MADONNA Thierry de Duve	83
IT'S FUCKING 80 YEARS AFTER DUCHAMP Lene Øster Larsen	93

Anmeldelser

PERFORMATIVE REALISM Lene Tortzen Bager	102
HVORDAN MAN TALER MED DE DØDE Karen-Margrethe Simonsen	106
PERFORMANCE SOM VERDENSSKABELSE Lars Qvortrup	117
EN TRADITION AF OPBRUD Jan Løhmann Stephensen	122
LIVE(TS) ROLLESPIL Thomas Rosendal Nielsen	127
KULTURKANON OG KULTURKAMP Erik Exe Christoffersen	130
SELMORDSAKTIONEN Jens Christian Lauenstein Led	140

Peripeti

© Peripeti og forfatterne

TEMAREDAKTION

Erik Exe Christoffersen, Laura Schultz, Solveig Gade og Jens Christian Lauenstein Led

REDAKTION

Erik Exe Christoffersen (ansvarshavende), Janicke Branth, Falk Heinrich, Mads Thygesen, Thomas Rosendal Nielsen, Birgitte Hesselaar, Laura Schultz, Solveig Gade, Michael Eigtvad, Jens Christian Lauenstein Led og Jeppe Sejer Sørensen (PR).

Layout: Christian Brink Christensen og Mads Thygesen

Omslag: The Democracy (Foto: Das Beckwerk)

Tryk: Werks Offset

Oplag: 500

ISSN: 1604-0325

REDAKTIONSADRESSE

Peripeti

Afdeling for Dramaturgi

Institut for Æstetiske Fag,

Aarhus Universitet,

Langelandsgade 139,

DK – 8000 Århus C.

E-mail: aekexe@hum.au.dk

BESTILLING OG ABONNEMENT

peripeti@hum.au.dk

Abonnement (to numre): 120 kr.

Løssalg 75 kr.

Internet: <http://www.dramaturgi.au.dk/forskning/publikationer/peripeti>

Peripeti udgives af Afdeling for Dramaturgi (Aarhus Universitet) i samarbejde med Teatervidenskab (Københavns Universitet) og Dramatikeruddannelsen (Aarhus Teater). Tidsskriftet udgives med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation. Alle temaartikler gennemgår et peer review.

Peripeti udkommer to gange om året.

Planlagte udgivelser: Teatralitet (forår 2007), Teatertekster (efterår 2007).

Tidligere udgivelser: 1) Jon Fosse, 2) Why a Theatre Laboratory?, 3) Ny dansk dramatik, 4) Dogme og dramaturgi, 5) Henrik Ibsen.

Redaktionelt forord

Den performative peripeti

Kunst som handling og gøren, ikke som tegn og væren. Denne forståelse synes at være det, der knytter de eksisterende forestillinger om performativitet inden for kunstarterne sammen. I den forbindelse har man talt om »den performative vending« i kunsten – hvilket man også kunne betegne som en *peripeti* inden for kunstvidenskaberne. Det er denne vending, som dette nummer af *Peripeti* stiller skarpt på.

Selve begrebet »performativitet« stammer faktisk ikke fra kunstvidenskaben, men fra sprogvidenskaben. I 1950'erne opdagede J. L. Austin, at der findes ytringer, som hverken kan bestemmes som sande, som falske eller som nonsens. Sætningen »Jeg erklærer jer hermed for rette ægtefolk at være« er fx hverken sand, falsk eller nonsens, men derimod en sproghandling, som udfører det, den konstaterer: Nogen bliver til ægtefolk, idet præsten, eller en anden med den pågældende autoritet og under de rette omstændigheder, udtaler sætningen, som dermed er et performativ. Men ikke nok med det. Austin når gennem sine undersøgelser til det resultat, at hvis vi ønsker at kortlægge effekten af en hvilken som helst sproglig ytring, så er vi bedst tjent med at undersøge, *hvordan* ytringen betyder, og det får endvidere den konsekvens, at vi må iagttage alle ytringer som performativer. For Austin handler det altså ikke så meget om ordenes semantiske betydninger, men snarere om sprogbrugens virkninger. I den sidste forelæsning i *The William James' Lectures* (udgivet posthumt i 1962 under titlen *How to do things with Words*) undersøger Austin ordet »god« som et performativ og påpeger, at vi først kender ordets virkninger, når vi har kortlagt de handlinger, man kan udføre med det. Om rækkevidden af sin teori bemærker Austin til sidst: »Det er en af de måder hvorpå man kan bruge en almen teori som den vi har betragtet. Der er sikkert meget andet den kan bruges til« (J. L. Austin: *Ord der virker*, Gyldendal, København 1997, s. 182).

Det sidste fik Austin ret i, idet teorien om det performative ikke kun har været vigtig for lingvistikken. Inden for områder så forskellige som antropologi, sociologi, kønsstudier og æstetisk teori har »the performative turn« været en afgørende vending væk fra essentielle betydninger og udsagn hen imod transitoriske betydningstilblivelser og handlinger. Og når det »handler« om teater, turde det være indlysende, at en iagttagelsesmåde, der sætter fokus på fænomener som noget, der *bliver til og betyder* på en og samme tid, er særligt interessant. Men hvad betyder vendingen for teatervidenskaben, som jo ellers længe med udgangspunkt i semiotikken var optaget af kategoriseringen og afkodningen af teatertegnenes betydninger? Det er et spørgs-

mål, der optager en af teatersemiotikkens mest fremtrædende forskere, Erika Fischer-Lichte, som i 2004 udgav bogen *Ästhetik des Performativen*, hvorfra vi har oversat det indledende kapitel. Men hvis teater og performancekunst udelukkende virker gennem handlinger i et her-og-nu, er det så ikke altafgørende, at forskeren er til stede i det selv samme her-og-nu? Det mener den amerikanske forsker Amelia Jones ikke, og hun forklarer hvorfor i den ligeledes oversatte artikel »»Nærvær« in absentia«. Er forestillingen om det performative begrænset til de performative kunstarter, eller kan teorien bruges i forhold til al kunst? Og hvilke udviklinger i den æstetiske teori og analyse er performativiteten forbundet med? Morten Kyndrup leverer en oversigt over feltet i »Performativitet, æstetik, udsigelse«.

Herpå følger tre peer-reviewede temaartikler, som gennem analyser af konkrete eksempler fra samtidskunsten giver bud på, hvordan teorien om performativitet kan – og ikke kan – operationaliseres. Falk Heinrich forholder sig i »Kroppens tavshed« til Fischer-Lichtes teori, idet han sætter den i forhold til såvel filosofen Niklas Luhmanns systemteori som kunstneren David Rokebys kunstværk *Very Nervous System* (1982-1990). Mads Thygesens bidrag, »Rammens udkrængning«, medreflekterer Fischer-Lichtes begreber i en analyse af koreografen Sasha Waltz' teaterinstallation *Insideout* (2003). »At performe eller ikke at performe«, det er sagen, mener Kim Skjoldager, som undersøger deltager-involvering i Signa Sørensens performanceinstallationer *57 Beds* (2004) og *The Black Rose Trick* (2005). Herefter følger endnu en oversættelse, nemlig Thierry de Duves overvejelser omkring kritikerens rolle i essayet, »In bed with Madonna«. Temasektionen afsluttes af Lene Øster Larsens bidrag, som opholder sig ved den danske kunstner Jakob Boeskovs *My Doomsday Weapon* (2002) og hans udråb: »It's fucking 80 years after Duchamp«.

I anmeldersektionen lægger Lene Tortzen Bager ud med at se nærmere på antologien *Performative Realism* (2005), der i slægt med nærværende udgave af *Peripeti* har teorien om det performative som tema. Karen-Margrethe Simonsen fortsætter i »Hvordan man taler med de døde« med en diskussion af oversættelsesproblematikker i anledning af Otte Steen Dues nyoversættelse af Sofokles' tragedie *Antigone* (1995). I Lars Qvortrups »Performance som verdensskabelse« gælder det Hotel Pro Formas H. C. Andersen-forestilling: *Jeg er kun skindød* (2005), mens Jan Løhmann Stephensen ser på avantgardeforståelser i antologien *En tradition af opbrud* (2005). I »Live(ts) Rollespil« vurderer Thomas Rosendahl Nielsen antologien *Rollespil* (2006), og Erik Exe Christoffersen anmelder resultatet af en ministers initiativ og bestræbelser i »Kulturkanon og kulturkamp«. Endelig stiller Jens Christian Lauenstein Led skarpt på Das Beckværks håbløse kamp i »Selvmordsaktionen – den nødvendige naivitet«.

Rigtig god læselyst

Redaktionen

Begrundelse for det performatives æstetik

Af Erika Fischer-Lichte¹

Den 24. oktober i 1975 i Galerie Krinzinger i Innsbruck fandt en mærkværdig og tankevækkende begivenhed sted. Kunstneren Marina Abramović præsenterede sin performance *Lips of Thomas*. Hendes performance begyndte med, at kunstneren klædte sig helt af. Derefter gik hun ned til galleriets bagvæg, for her at hænge et fotografi af sig selv op og omkranse det med en femkantet stjerne. Herfra gik hun sig til et nærtstående bord, som var dækket med en hvid dug, en flaske rødvin, et glas honning, et vinglas, en sølvske og en pisk. Hun satte sig på stolen ved bordet, løftede glasset med honning og tog sølvskeen i hånden. Langsomt tømte hun glasset, indtil hun havde spist det hele kilo honning. Hun hældte rødvin i vinglasset og drak i langsomme drag. Hun gentog denne handling, indtil glas og flaske var tom. Så knuste hun vinglasset med højre hånd. Hånden begyndte at bløde. Abramović rejste sig og gik ned til væggen, hvor fotografiet af hende hang. Med ryggen mod muren og front mod tilskuerne snittede hun med et barberblad en femkantet stjerne i sin mave. Blod piblede frem. Så tog hun pisken, knælede med ryggen til publikum ned foran fotografiet og begyndte at piske sig selv heftigt på ryggen. Der kom blodige striber. Herefter lagde hun sig med armene vidt udstrakte på et kors af isblokke. Fra loftet hang et elektrisk varmeapparat, der var rettet mod hendes mave. Dets varme fik den snittede stjerne til at bløde på ny. Abramović blev liggende på isen uden at fortrække en mine, tilsyneladende med den hensigt at blive liggende til varmeapparatet havde smeltet isen. Da hun havde holdt ud på korset af is i tredive minutter uden at gøre antræk til at afbryde torturen, magtede enkelte tilskuere ikke længere at se på hendes lidelser. De ilede hen til isblokken, tog fat i kunstneren, trak hende ned fra korset og bar hende væk. Dermed gjorde de en ende på hendes performance.

Performancen havde varetaget to timer. I løbet af disse to timer gestaltede performeren og tilskuerne en begivenhed, som ikke kan omfattes eller blot legitimeres af hverken billed- eller scenekunstens traditioner, konventioner og standarder. Kunstneren fremstillede med de handlinger, hun udførte, intet artefakt, hun skabte ikke et værk, som ville kunne løsrydes fra hende selv og fikseres eller trades uafhængigt af hende selv. På den anden side forestillede hendes handlinger heller ikke noget. Hun agerede ikke som en skuespiller, der spiller rollen som en dramatisk figur, der spiser for meget honning, drikker for meget vin og påfører sig selv forskelligartede smerter. Hendes handlinger betød ikke, at en figur påfører sig selv smerte. Tværtimod påførte Abramović med sine handlinger rent faktisk sig selv smerte. Hun mishandlede sin

krop, idet hun beslutsomt lod hånt som om dens grænser. For det første tilførte hun den en overflod af substanser, som nok virker styrkende, når de nydes i små doser, men som i disse mængder utvivlsomt fremkalder kvalme og utilpashed. Så meget mærkværdigere forekommer det, at der hverken i kunstnerens ansigt eller bevægelser viste sig nogen symptomer herpå. For det andet påførte hun sig så svære ydre kvæstelser, at tilskueren måtte gå ud fra, at der var tale om stærke fysiske smerter. Men også i dette tilfælde frembragte kunstneren ingen tegn, der udtrykker smerte – hun hverken stønnede, skreg eller fortrak ansigtet i smerte. Hun undgik generelt at vise nogen af den type kropslige tegn, der gælder som udtryk for utilpashed eller smerte – tegn, der imidlertid ikke altid tillader iagttageren at afgøre med sikkerhed, hvorvidt der er tale om udtryk for en vitterlig følt smerte, eller om udtrykket skal forestille en smerte, som udelukkende er spillet. Kunstneren begrænsede til sig til at udføre de handlinger, som påførte hendes krop synlige og tydelige forandringer – lod den indtage honning og vin, påførte den synlige kvæstelser – uden at vise ydre tegn på de indre tilstande, som forandringerne forårsagede.

Dermed satte hun tilskueren i en irriterende, dybt foruroligende og i den forstand pinefuld situation, hvor hidtil ubetinget gyldige normer, regler og sikkerheder syntes at være sat ud af kraft. For et besøg i et galleri eller et teater bestod traditionelt den regel, at besøgers rolle var defineret som betragterens hhv. tilskuerens. Galleribesøgeren betragter de udstillede værker fra større eller mindre afstand dog uden nogensinde at berøre dem. Teatergængerens beskuer ved største indre deltagelse og bevægelse hændelserne på scenen, uden dog nogensinde at gribe ind, også når en figur (f.eks. Othello) gør sig klar til at dræbe en anden figur (i dette tilfælde Desdemona), eftersom tilskuerne er velvidende om, at mordet blot er spillet, og at skuespilleren, der spiller Desdemona, efter forestillingen vil træde frem foran tæppet, hvor hun sammen med skuespilleren, der spillede Othello, artigt vil bukke. I hverdagslivet derimod gælder den regel, at man straks skal gribe ind, når nogen truer med at gøre skade på andre eller på sig selv – medmindre man derved sætter eget liv og lemmer på spil. Hvilke regler skal tilskuerne til Abramović' performance anvende? Det var helt åbenlyst, at hun vitterligt kom til skade og var til sinds at lade sin selvfortur være ved. Havde hun gjort det på en eller anden offentlig plads, ville tilskueren næppe have tøvet længe med at gribe ind. Men her? Krævede respekten for kunstneren ikke, at man lod hende udføre, hvad der syntes at være hendes plan og kunstneriske hensigt? Ville man ikke risikere at ødelægge hendes »værk«? På den anden side: var det foreneligt med de humane love og den menneskelige medfølelse roligt at se til, mens hun påførte sig selv disse kvæstelser? Ville hun måske tvinge tilskueren ind i rollen som voyeur? Eller ville hun teste dem for at finde ud af, hvor langt hun skulle gå, før tilskuere ville gøre anstalter til at gøre en ende på hendes kvaler? Hvad skulle gælde her?

Abramović skabte i og med sin performance en situation, hvor tilskuerne var placeret mellem kunstens og hverdagslivets normer og regler, mellem æstetiske og etiske

fordringer. I den forstand kastede hun dem ud i en krise, hvis løsning ikke kunne findes ved at gribe tilbage til alment accepterede handlingsmønstre. Tilskuerne reagerede først med netop de kropslige tegn, som kunstneren afstod fra: tegn, som vidnede om indre tilstande så som vantro måben, der indfandt sig mens hun spiste og drak, og forfærdelse fremkaldt af hånden, der knuser glasset. Og da kunstneren begyndte at skære i sit eget kød med barberbladet, kunne man bogstaveligt talt høre, hvordan tilskuerne muligvis på grund af det chok, som denne handling udløste, holdt vejret. Hvad det end har været for transformationer, tilskuerne i løbet af de to timer gennemgik – transformationer, der til dels manifesterede sig i fuldt ud synlige, kropslige reaktioner – så udmøntede de sig påviseligt i udførelsen af synlige handlinger med synlige konsekvenser. De gjorde en ende på performerens lidelser og dermed også på performancen. De forvandlede de implicerede tilskuere til aktører.

Når man i tidligere tider talte om, at kunsten forvandler, at den er i stand til at transformere såvel kunstneren som recipienten, så mente man i reglen, at kunstneren bliver grebet af inspiration, eller at der i recipienten bliver fremkaldt en indre oplevelse, der som Rilkes Apollo råber: »Du må ændre dit liv!«².

Det er ganske vist alment kendt, at der til alle tider har været kunstnere, som har haft en ødelæggende omgang med egen krop. Kunstnerlegender såvel som de enkelte kunstners selvbiografier beretter igen og igen om afståen fra søvn, indtagelse af narkotiske stoffer, alkohol- og andre excesser og også om selvpåførte kvæstelser. Men den vold, som kunstnere i disse tilfælde udøvede mod egen krop, blev hverken af dem selv udgivet som kunst eller af andre opfattet som kunst³. Tilsvarende praksis blev, når den blev udøvet af det 19. og 20. århundredes kunstnere, fra hvem de pågældende kilder stammer, i bedste fald forstået og tålt som en mulig inspirationskilde til den kunstneriske skaben og nok billigt som det skabte kunstværks pris, men de blev aldrig regnet som en del af værket selv.

Der fandtes – og findes – derimod kulturelle områder, hvori den praksis, at mennesker påfører sig selv kvæstelser og udsætter sig for alvorlige farer, ikke kun anses for »normal«, men til dels som forbilledlig og efterlevelsseværdig. Det gælder navnlig området for religiøse ritualer og for markedspladsens optrin og spektakler. I mange religioner tilskrives asketen, eremitten, fakiren, yogien en særlig hellighed, netop fordi de ikke blot byder deres kroppe afsavn og farer, som er utænkelige for den normale dødelige, men også tilføjer den de utroligste kvæstelser. Så meget mere bemærkelsesværdigt er det, at der til visse tider fandtes massebevægelser, der havde tilegnet sig sådanne praksisser, sådan som det er tilfældet med traditionen for selvpiskning. Udviklet som en fælles eller individuel praksis blandt nonner og munke i det 11. århundrede blev tradition siden flittigt genanvendt: af optogene af flagellanter, som omkring midten af det 13. og i det 14. århundrede drog gennem Europa og offentligt, typisk foran et stort publikum, gennemførte deres ritual, og af bodsselskaber, som især var udbredt i de romanske lande, og hvis medlemmer ved bestemte lejligheder piskede sig selv og hinanden i fællesskab. I langfredagsprocessionerne i

Spanien og enkelte steder i Syditalien, og i *Semana Santas* liturgi og i processionerne ved Kristi Legemsfest er flagellanternes frivillige piskning af egen krop bevaret som levende praksis helt frem til i dag.

Af beskrivelserne af dominikanerindernes liv i klostret *Unterlinden* ved Kolmar udfærdiget af Katharina von Gebersweiler i begyndelsen af det 14. århundrede fremgår det, at selvpiskning var en væsentlig bestanddel af liturgien hvis ikke lige-frem dens højdepunkt:

Ved afslutningen på Matutin og Komplet⁴ blev søstrene stående sammen i koret og bad, indtil der blev givet tegn, hvorpå de begyndte den hengivenhedsfulde tilbedelse. Nogle pinte sig med knæbøjninger, mens de priste Guds herlighed. Andre kunne, martrede som de var af den guddommelige kærligheds ild, ikke holde tårerne tilbage, som de ledsagede af hengivenhedsfuldt klagende stemmer. De rørte sig ikke derfra, før de glødede af ny nåde og fandt den, »der Hans sjæl har kær« (Højsangen, 1,7). Andre igen pinte deres kød, idet de dagligt martrede det heftigt, nogle med rap af ris, andre med slag af en pisk besat med tre eller fire knuder af remme, de tredje med kæder af jern, de fjerde med svøber, der var besatte med torne. Til advent og i hele fastetiden begav søstrene sig efter Matutin i kapitel-salen eller mod andre egnede steder, hvor de med de forskellige torturinstrumenter på det skarpeste trakteredes deres kroppe til blodet flød, så klagen af piskesnert gjaldede gennem hele klostret og sødere end nogen melodi hævdede sig til Herren Sabaots ører.⁵

Den rituelle selvpiskning løftede nonnerne ud af deres klosterlige hverdagsliv og hensatte dem i en tilstand, der gemte et transformatorisk potentiale. Pinslen, som de påførte deres kød, volden, de udøvede mod deres kroppe, den synlige kropslige transformation udfoldede sig samtidig som en spirituel forvandlingsproces: »De, der på alle disse forskellige måder nærmede sig til Gud, fik deres hjerter oplyste, deres tanker blev rene, deres følelser flammede ud, deres samvittighed klarede op, og deres sjæl steg op til Gud«⁶.

Den frivillige selvpiskning, der udøver vold mod kroppen med henblik på en spirituel forvandling, hører den dag i dag til den katolske kirkes anerkendte bods-handlinger.⁷

Markedspladsens optrin og spektakler udgør et andet kulturelt område, hvor selvpåførte kvæstelser og farer er accepteret. Der bliver her for det første fremført kunster, som »normalt« fører til svære kvæstelser, men som på forunderlig vis ikke skader artisten, så som ild- og sabelslugning, gennemboring af tungen med en nål og meget andet. For det andet gennemføres højst risikable aktioner, som udsætter artisten for en vitterlig fare, ofte endda livsfare. Artistens mesterlighed består i hans evne til at trodse denne fare. Ved linedans uden net og ved dressur af rovdyr og slanger behøver artistens koncentration blot at svigte i en brøkdel af et sekund, for at den lurende fare bryder igennem: linedanseren styrter ned, domptøren bliver angrebet af tigreren, slangeræmmeren bliver bidt eller kvalt af slangen. Det er dette øjeblik,

publikum frygter mest, og som det alligevel samtidig ryster og bæver for og drages mod, dette øjeblik retter sig mod publikums dybeste angst og dets fascination af og trang til at beskue det sensationelle. Ved sådanne optrin handler det mindre om aktørernes eller sågar tilskuernes forvandling end om demonstrationen af artisternes usædvanlige kropslige og mentale kræfter, som skal sætte tilskuerne i en tilstand af forbavselse og forundring – altså i en affekt, som tydeligvis også greb Abramović' tilskuere.

Hvad angår det andet påfaldende træk ved den indledningsvis skildrede performance, transformationen af tilskueren til aktør, kan man ligeledes anføre eksempler fra forskellige kulturelle områder. Et for vores formål særligt interessant eksempel udgør afstraffelsesritualer i tiden omkring år 1500 og frem. Som Richard van Dülmen har vist, trængte tilskuerne sig efter gennemførelsen af en henrettelse frem til den henrettedes lig for at berøre hans krop, hans blod, hans lemmer eller det dødbringende reb. Deres håb var, at en sådan berøring ville helbrede dem fra bestemte sygdomme og i almindelighed garantere dem et legemligt velbefindende og en kropslig uskadelighed og integritet.⁸ Transformationen af tilskueren til aktør skete i håbet om en vedvarende forandring af dennes egen krop. Den rettede sig altså grundlæggende mod noget andet, end den transformation tilskueren til Abramović' performance gennemgik. Her handlede det ikke om tilskuerens eget kropslige velbefindende, men om kunstnerens. Når tilskueren udførte de handlinger, som forvandlede ham til aktør – når han rørte ved performeren – sigtede han på hendes kropslige integritet, som det gjaldt om at beskytte. Handlingerne var konsekvensen af en etisk beslutning rettet mod en anden, nemlig kunstneren.

I denne henseende adskiller disse handlinger sig også principielt fra dem, der i de futuristiske *serate*, dada-soiréer og »besigtigelsesture« i begyndelsen af det 20. århundrede forvandlede tilskuerne til aktører. For her blev tilskuerne provokeret til handling gennem målrettet serverede chok. Transformationen af tilskueren til aktør skete ud fra en vis automatik, som var givet i iscenesættelsen; den var langt fra at være et resultat af den pågældende tilskuers bevidste beslutning. Det kan man let slutte sig til ud fra beretninger om sådanne arrangementer, men også ud fra kunstnernes manifest. I sit manifest *Variététeatret* stiller Filippo Tommaso Marinetti for eksempel følgende forslag til provokation af tilskuerne:

Man må bringe overraskelsen og nødvendigheden af at handle helt ud til tilskuerne i parket, loger og galleri. Her blot et par forslag: der smøres lim på et par sæder, så tilskueren – herre eller dame – bliver klistret fast og dermed fremkalder et alment postyr; man sælger en og den samme plads til ti forskellige personer med masen, mundhuggeri og skænderi til følge. Herrer og damer, om hvem man ved, at de er lettere forrykte, pirrelige eller excentriske, tildeles gratis pladser, sådan at de med obskøn gestikuleren, ved at knibe damerne eller andre tossestreger forårsager virvar. På sæderne stryger man et pulver, der fremkalder kløe, nysen osv.⁹

Der var altså her tale om kunstneriske arrangementer, ved hvilke tilskuerne alene gennem chokkets kraft og provokationens styrke blev forvandlet til aktører, hvis aktioner de øvrige tilskuere og arrangørerne iagttog med irritation, ophidselse, harme eller med helt andre reaktioner. Også ved Abramović' performance vil transformationen af enkelte tilskuere til aktører have udløst modsatrettede følelser hos de øvrige tilskuere: skam over, at man selv var for fej til at gribe ind, ærgrelse eller endda vrede over, at performancen blev afbrudt før tid, så man blev forhindret i at iagttage, hvor langt performeren ville have været villig til at gå i sin selvtortur, eller også positive følelser som lettelse og tilfredshed med, at der endelig var tilskuere, som besluttede sig for at gøre en ende på performerens – og højst sandsynligvis også tilskuernes egne¹⁰ – lidelser.

Hvordan man end bedømmer lighederne og forskellene i enkeltheder, lader det sig ikke overse, at Abramović' performance udviste træk fra både ritualet og spektaklet, og at den permanent oscillerede mellem ritual- og spektakelkarakter. Som i ritual¹¹ fremkaldte den en transformation af kunstneren og enkelte tilskuere – dog uden at dette, som det er hyppigt for ritualet, førte til en offentligt anerkendt status- og identitetsforvandling – og som i et spektakel udløste den forbavelse og rædsel blandt tilskuerne, udsatte dem for chok og forførte dem til voyeurisme.

En sådan performance unddrager sig de overleverede æstetiske teories greb. Den modsætter sig hårdnakket den hermeneutiske æstetiks tilgang, som består i at ville forstå et kunstværk. For her handler det mindre om forståelsen af de handlinger, som kunstneren udførte, end om de erfaringer, hun derved gjorde sig og som hun fremkaldte hos tilskuerne, kort sagt: det handler om transformationen af dem, der deltog i performancen.

Det betyder ikke, at der ikke var noget at fortolke for tilskuerne, eller at de anvendte objekter og de handlinger, som blev udført på og med dem, ikke lod sig læse som tegn. For eksempel kunne den femkantede stjerne kalde på at blive læst i de forskellige mytiske, religiøse, kulturhistoriske og politiske kontekster – og ikke mindst fortolkes som et fast symbol på et socialistisk Jugoslavien. Da kunstneren indrammede sit fotografi med en femkantet stjerne og senere snittede en femkantet stjerne i sin mave, kan tilskueren have tolket det som et tegn på statens uomgængelighed, som omringer den enkelte med sine love, forordninger og uretmæssige gerninger, som et tegn på den vold, som staten begår mod enkeltindividet, og som skriver og skærer sig i indets liv og krop. Da performeren sad med sølvske og vinglas ved et bord dækket med hvid dug, kunne tilskueren opfatte det som en dagligdagshandling i borgerlige omgivelser – mens den overdrevne indtagelse af honning og vin måske kunne implicere en kritik af det borgerlig-kapitalistiske konsum- og overflodssamfund. Det kan dog også være, at tilskueren i disse handlinger så en hentydning til den sidste nadver. I denne kontekst ville tilskueren sandsynligvis have fortolket selvpiskningen – som i anden kontekst ville handle om statslige straf- og torturmetoder eller om sadomasochistisk seksuel praksis – som Kristi lidelser og de

kristne flagellanters samme. Da kunstneren lagde sig på et kors af is med udstrakte arme, vil tilskueren sandsynligvis have bragt det i sammenhæng med Kristi korsfæstelse. Og hans egen handling, da han trak hende ned fra korset, vil tilskueren måske endda have forstået som en forhindring af en historisk gentagelse af offerdøden eller som en gentagelse af Kristi nedtagelse fra korset. Performancen i sin helhed ville tilskueren kunne tolke som en analyse af begrebet vold, den vold, som begås mod den enkelte af staten og i statens og fællesskabets – ikke kun det politiske, men også det religiøse – navn, og den vold, som den enkelte ser sig tvunget til at påføre sig selv. Performancen ville da måske være blevet opfattet som en kritik af samfundsmæssige tilstande, der tillader staten at ofre den enkelte, og som tvinger den enkelte til at ofre sig selv.

Sådanne fortolkninger, hvor plausible de efterfølgende end måtte forekomme, forbliver imidlertid inkommensurable med performancen som begivenhed. Og tilskuerne vil under performancen kun i begrænset omfang have indladt sig på sådanne fortolkningsforsøg. For handlingerne, som performeren udførte, betød ikke udelukkende »at spise og drikke i overflod«, »at snitte en femkantet stjerne i sin mave«, »at pine sig selv«, etc.; langt snarere var handlingerne en fuldbyrdelse af det, de betød. De konstituerede såvel for kunstneren som for tilskuerne, dvs. for alle deltagere i performancen, en ny og egen virkelighed. Denne virkelighed blev af tilskuerne ikke kun fortolket, den blev først og fremmest erfaret i alt, hvad den gav sig udslag i. Den bevirkede undren, skræk, rædsel, afsky, kvalme, svimmelhed, fascination, nysgerrighed, medfølelse og pine hos tilskuerne og fik dem til på deres side at udføre virkelighedskonstituerende handlinger. Det må antages, at affektionerne, der blev udløst og tydeligvis var så stærke, at de til sidst bevægede enkelte tilskuere til at gribe ind, langt oversteg mulighederne og anstrengelserne for refleksion, for konstitution af betydning, for fortolkning af det skete. Det handlede ikke om at forstå performancen, men om at erfare den og have omgang med sine erfaringer, som ikke straks og på stedet lod sig takle gennem refleksion.

Performancen skabte således en situation, hvori to relationer, som er grundlæggende for såvel den hermeneutiske som den semiotiske æstetik, fik en ny bestemmelse: for det første forholdet mellem subjekt og objekt, betragter og det betragtede, tilskuer og skuepiller, og for det andet forholdet mellem elementernes kropslighed hhv. materialitet og elementernes tegnkarakter, mellem signifikant og signifikat.

For en hermeneutisk såvel som for en semiotisk æstetik er en klar adskillelse af subjekt og objekt fundamental. Kunstneren, subjekt (1), skaber kunstværket som et artefakt, der kan løsriveres fra ham selv, kan trades og fikseres, og som eksisterer uafhængigt af sin skaber. Heri ligger forudsætningerne for at en given recipient, subjekt (2), kan gøre værket til objekt for sin erkendelse og fortolkning. Det fikser- og traderbare artefakt, kunstværket i sin objekt-karakter, garanterer, at recipienten igen og igen kan forholde sig til det, til stadighed opdage nye strukturelementer ved det og permanent tilskrive det nye og andre betydninger.

Denne mulighed åbner Abramović' performance ikke for. Som det indledningsvis blev bemærket, fremstillede kunstneren intet artefakt, hun bearbejdede og forandrede derimod sin krop for øjnene af tilskuerne. I stedet for et kunstværk, som besidder en eksistens uafhængigt af hende selv og recipienterne, skabte hun en begivenhed, som alle de tilstedeværende var involveret i. Det betyder, at der heller ikke for tilskuerne fandtes et af dem uafhængigt objekt, som det gjaldt om at erkende og fortolke på stadigt nye måder, men langt snarere en situation *hic et nunc*, som de i samme rum og på samme tid tilstedeværende med-subjekter var placeret i. Deres handlinger udløste fysiologiske, affektive, volitive, energetiske og motoriske reaktioner, som udfordrede til yderligere handlinger. Gennem denne proces blev den dikotomiske subjekt-objekt-relation ført over i et nærmest oscillerende forhold, hvor subjekt- og objektpositionerne ikke kunne bestemmes klart og ikke tydeligt kunne skilles fra hinanden. Etablerede de tilskuere, som berørte kunstneren for at hive hende ned fra korset af is, et forhold mellem med-subjekter, eller gjorde deres handling at fjerne performeren fra isen uden opfordring fra hendes side og uden, at hun udtrykkeligt indvilgede i det, hende til objekt? Eller handlede de omvendt som marionetter, som kunstnerens objekter? Der findes intet klart, entydigt svar på disse spørgsmål.

Ændringen af subjekt-objekt-relationen står i nær sammenhæng med ændringen af forholdet mellem materialitet og tegn, signifikant og signifikat. For en hermeneutisk og en semiotisk æstetik gælder det, at alt i kunstværket er tegn. Derudfra må man ikke drage den konklusion, at de to æstetiske teorier overser kunstværkets materialitet. Tværtimod tildeles alle materialets detaljer stor opmærksomhed. Men alt, hvad der kan erkendes om materialiteten, forklares og fortolkes som tegn: penselstrøgenes tykkelse og de specifikke farvenuancer i maleriet, ligesom klang, rim og rytme i digtet. Derved bliver alle elementer til signifikanter, der kan tilskrives betydning. Der findes intet i kunstværket hinsides relationen signifikant-signifikat, mens én signifikant kan tilordnes de forskellige signifikater.

Det var ganske vist fuldt ud muligt for tilskueren til Abramović' performance at gennemføre en tilsvarende proces af betydningskonstitution og tillægge de enkelte objekter og handlinger betydning, sådan som en fiktiv tilskuers potentielle fortolkning skitseret tidligere viser det. Lige så evident er det imidlertid, at tilskuernes kropslige reaktioner udløst af iagttagelsen af Abramović' handlinger, ikke kan føres tilbage til de mulige betydninger, som tilskuerne måtte have tillagt handlingerne. Da Abramović skar en stjerne i sin hud, holdt tilskuerne vel næppe vejret eller blev dårlige, fordi de fortolkede det som statslig voldsanvendelse indskrevet i kroppen, men fordi de så blodet flyde og forestillede sig smerten på deres egen krop – fordi det, de iagttog, i den grad umiddelbart påvirkede tilskuernes kroppe. Handlingernes krops- hhv. materialitetskarakter dominerede altså her så klart deres tegnkarakter. Kropskarakteren er her ikke at betragte som et kropsligt overskud, så at sige en uforløst rest, »en rest af jord pinefuld at bære«¹², som ikke indgår i den betydning, som

handlingen tilskrives. Langt snarere går kropskarakteren forud for ethvert tolkningsforsøg, der rækker ud over handlingens selvreferentialitet. Den kropslige virkning, som udløser handlingen, synes her at have førsteprioritet. Forløbets materialitet bliver ikke overført til en status som tegn, materialiteten forsvinder ikke i en tegnstatus, men fremkalder sin egen virkning, som ikke er et resultat af en tegnstatus. Det kan netop være denne virkning – det tilbageholdte åndedræt, følelsen af kvalme og svimmelhed – som sætter en refleksion i gang. Men denne refleksion vil måske ikke rette sig så meget mod de mulige betydninger, handlingen kan tilskrives, som mod spørgsmålet om, hvorfor handlingen udløste sådanne reaktioner. Hvilket forhold består der her mellem virkning og betydning?

For det første synes de forskydninger i relationerne subjekt vs. objekt og materialitets- hhv. kropsstatus vs. signifikant-status, som Abramović' Performance *Lips of Thomas* foretog, at sætte følelse, tanke og handling i et nyt forhold til hinanden, et forhold som senere skal undersøges nøjere. I hvert fald tillades det her tilskuerne at være ikke blot følende og tænkende, men også handlende subjekter, aktører.

For det andet får disse forskydninger også den traditionelle skelnen mellem en produktions-, en værk- og en receptionsæstetik til – netop som en heuristisk skelnen – at fremstå som tvivlsom hvis ikke ligefrem forældet. For hvis der ikke længere er noget kunstværk, der eksisterer uafhængigt af producenten og recipienterne, når vi derimod har at gøre med en begivenhed, i hvilken alle – om end i forskelligt omfang og forskellig funktion – er involveret, og hvor »produktion« og »reception« i den forstand fuldføres i samme rum og på samme tid, forekommer det højst problematisk fortsat at operere med parametre, kategorier og kriterier, der blev udviklet i separate produktions-, værk- og receptionsæstetikker. Deres duelighed vil i det mindste skulle efterprøves på ny.

Dette synes så meget mere påtrængende, som *Lips of Thomas* naturligvis hverken er den eneste eller den første kunstbegivenhed ved hvilken de to relationer måtte bestemmes på ny. I de tidlige 60'ere gjorde en generel og uomgængelig performativ¹³ vending sig gældende i den vestlige kulturs kunst, og det bragte ikke blot en tiltagende vending mod det performative i de enkelte kunstformer med sig, men førte også til dannelsen af en ny kunstart, nemlig aktions- og performancekunsten. Grænserne mellem de forskellige kunstformer blev mere og mere flydende - de tenderede i stigende grad mod at skabe begivenheder frem for værker og blev påfaldende ofte realiseret som opførelser.

Billedkunsten havde i *action painting* og *body art*, og senere også i lysskulpturer, videoinstallationer o. lign., allerede overvejende karakter af opførelse. Enten oprådte kunstneren selv for et publikum - nemlig med aktionen 'at male' eller ved at stille sin specifikt istandgjorte og/eller agerende krop til skue; eller betragteren blev opfordret til at bevæge sig rundt omkring de udstillede objekter og interagere med dem, mens andre besøgende så til. Et besøg på en udstilling blev således hyp-

pigt til deltagelse i en opførelse. Hyppigt handlede det derudover om at mærke en særlig atmosfære i de forskellige rum, som omgav den enkelte besøger.

Det var frem for alt billedkunstnere som Joseph Beuys, Wolf Vostell, Fluxus-gruppen eller wiener aktionisterne, som i 60'erne skabte den nye aktions- og performancekunst. I de tidlige 60'ere udførte – og udfører endnu i dag – Hermann Nitsch sine lamme-sønderrivnings-aktioner, som bringer ikke blot aktørerne, men også deltagerne i berøring med ellers tabuiserede objekter og muliggør særlige sanseerfaringer. Tilskuerne til Nitsch' aktioner blev til stadighed også kropsligt involveret, ja de blev selv til aktører. De blev besprøjtet med blod, ekskrementer, sæbevand og andre væsker og fik lejlighed til selv at plaske rundt i dem, selv at tage indvoldene ud af lammet, spise kød og drikke vin.¹⁴

Ligeledes i 60'erne begyndte FLUXUS-kunstnerne deres aktioner. Ved deres tredje arrangement, som fandt sted den 20. juli 1964 – bemærk datoen – i *Auditorium Maximum* i *Die Technische Hochschule* i Aachen under titlen *Actions / Agit Pop / De-collage / Happening / Events / Antiart / L'autrisme / Art total / Refluxus - Festival der neuen Kunst* deltog FLUXUS-kunstnerne Eric Andersen, Joseph Beuys, Bazon Brock, Stanley Brouwn, Henning Christiansen, Robert Filliou, Ludwig Gosewitz, Arthur Koppke, Tomas Schmit, Ben Vautier, Wolf Vostell og Emmett Williams. I sin aktion *Kukei, akopee - Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken* udløste Beuys tumult enten på grund af de majestætiske fakter, hvormed han holdt en filtomviklet kobberstav vandret over sit hoved, eller fordi han spredte saltsyre omkring sig (efter udsagn fra den statslige anklagers undersøgelser 1964/65). Studenter stormede scenen. En af dem slog gentagne gange Beuys i ansigtet med knytnæver, så blodet flød i strømme fra hans næse og ned på hans hvide skjorte. Beuys, der nu var besudlet med blod fra top til tå og fortsat blødte fra næsen, reagerede ved at tage hele plader af chokolade op af en æske og kaste dem ud til publikum. Omgivet af et vanvittigt skrigeri og et tumultarisk mas af mennesker holdt Beuys i sin venstre hånd et krucifiks, som han ligesom besværgende og bandlysende holdt frem, mens han holdt sin højre hånd i vejret, som om han ville befale menneskemængden at standse tumul-ten¹⁵. Også her gik det på en genforhandling af forholdet mellem deltagerne; også her trængte krops- og materialitetsstatusen signifikantstatusen i baggrunden.

I musikken begyndte vendingen om det performative allerede i de tidlige 50'ere med John Cage' »Events« og »Pieces«.¹⁶ Her var det de forskellige handlinger og lyde – netop også lyde frembragt af tilhørerne selv – der blev til lyd-begivenheder, mens musikeren – som f.eks. pianisten David Tudor i 4'33" (1952) – ikke spillede en eneste tone på flyglet. I 60'erne gik flere og flere komponister over til allerede i partiturerne at give instrumentalisterne anvisninger på hvilke for tilskuerne synlige bevægelser, de skulle udføre. Koncertens (i forvejen givne) opførelseskarakter faldt i stadig højere grad i øjnene. Det vidner bl.a. nogle nye begreber præget af komponister om, så som »scenisk musik« (Karlheinz Stockhausen), »synlig musik« (Dieter

Schnebel) og »instrumentalt teater« (Mauricio Kagel). Dermed blev der samtidig fordret nye relationer mellem musikere og tilhørere.¹⁷

I litteraturen lader vendingen mod det performative sig ikke kun iagttage litteratur-internt, som f.eks. i de såkaldt labyrintiske romaner, der gør læseren til forfatter ved at tilbyde ham materialer, der kan kombineres efter behag.¹⁸ Den manifesterer sig også i det enorme antal forfatteroplæsninger, hvor publikum forsamles for at lytte til digterens/forfatterens stemme, som f.eks. ved Günter Grass' spektakulære oplæsning fra *Flynderen*, hvor han blev akkompagneret af en perkussionist (12. juni 1992 i *Thalia Theater* i Hamborg). Publikum strømmer imidlertid ikke kun til højtlesninger af »levende forfattere«: ligeså populære er højtlesninger fra længst afdøde forfatters værker. Særligt iøjnefaldende eksempler er Edit Clevers oplæsning af *Marquise von O.* (1989), Bernhard Minettis oplæsning af brødrene Grimm, *Bernhard Minetti fortæller eventyr* (1990) og også arrangementet *At læse Homer* udført af gruppen Angelus Novus i *Wiener Künstlerhaus* i 1986. Gruppens medlemmer læste på skift og i løbet af 22 timer uden afbrydelse de 18.000 vers af *Iliaden* højt. I andre rum var der lagt eksemplarer af *Iliaden* frem, som inviterede tilskuerne, der vandrede omkring til lyden af de højtlesende stemmer, til selv at læse. Derved markeredes tydeligt den særlige forskel mellem at læse og at lytte til højtlesning af litteratur – mellem læsning som dechifrerings af tekst og »læsning« som opførelse. Endelig blev tilhørernes opmærksomhed ikke mindst henledt på den enkelte højtlesende stemmes specifikke materialitet – dens klangfarve, dens lydstyrke o.a., som ikke var til at overhøre, hver gang de højtlesende afløste hinanden. Her blev litteratur emfatisk realiseret som opførelse. Litteraturen fik liv af de fysiske tilstedeværende højtlesendes stemmer og banede sig vej til de fysiske tilstedeværende tilhøreres forestillingskraft ved at appellere til forskellige sanser. Stemmen fungerede således ikke kun som et medie til formidling af teksten. Netop på grund af afvekslingen mellem stemmerne trådte de tydeligt frem i hver sin egenart og virkede umiddelbart – dvs. også uafhængigt af hvad de sagde – på tilskueren. Derudover spillede opførelsen på tidsfaktoren: det lange tidsrum på 22 timer ændrede ikke kun tilskuernes perception, det gjorde dem også bevidst om forandringen. Tidens gang stod klart i bevidstheden som betingelse for perception og frem for alt som betingelse for forandring. Deltagere gav senere udtryk for følelsen af at have forandret sig i løbet af denne begivenhed.¹⁹

Også teatret oplevede i 60'erne en tiltagende vending mod det performative. Her handlede det frem for alt om en ny bestemmelse af forholdet mellem skuespillere og tilskuere. På den første »Experimenta« (3.-10. juni 1966 i Frankfurt am Main) blev Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* uropført på *Theater am Turm* i Claus Peymanns iscenesættelse. Her fik teatret en ny bestemmelse ud fra forholdet mellem aktører og tilskuere. Teatret legitimerede sig ikke i kraft af gengivelsen af en »anden verden«. Det blev ikke længere begrebet som en repræsentation af en fiktiv verden, som tilskuerne skulle iagttage, tyde og forstå, men som fremstillingen af et særligt

forhold mellem aktører og tilskuere. Her konstituerede teater sig, idet der skete noget *mellem* aktører og tilskuere. Det var tydeligvis væsentligt, *at* der skete noget mellem dem, og – i det mindste ved første blik – ikke helt så vigtigt *hvad* der skete mellem dem. Det gjaldt i hvert fald ikke om gengivelsen af en fiktiv verden, om fremstillingen af en intern teatral kommunikation, dvs. en kommunikation mellem dramatiske figurer, som den eksterne teatrale kommunikation, kommunikationen mellem scene og sal, indretter sig efter. Det var i langt højere grad forholdet mellem aktører og tilskuere, der var i centrum. Skuespillerne tog initiativ til og testede dette forhold, idet de talte direkte til tilskuerne og angreb dem ved at kalde dem »torsk«, »flab«, »ateist«, »døgenigt«, »tyveknægt« og ved med deres gestik at skabe specifikke rumlige relationer til dem. Tilskuerne tog imod initiativet til disse relationer, idet de på deres side reagerede med handlinger: med klappende bifald, ved at rejse sig op, ved at forlade lokalet, kommentere, klatre op på scenen, komme i klammeri med skuespillerne m.m.

Alle deltagere lod til at have været enige om, at teater er karakteriseret ved en specifik form for processualitet, dvs. ved aktørernes handlinger, som sigter på at etablere et bestemt forhold til publikum, og ved tilskuernes handlinger, med hvilke de enten går ind på den definition af forholdet, som skuespillerne tilbyder, eller forsøger at modificere forholdet hhv. sågar at erstatte det med et andet. Det handlede altså om en forhandling af, hvilken relation der skulle gælde mellem aktører og tilskuere, for på den måde at konstituere teatrets virkelighed. Derved betød skuespillernes og tilskuernes handlinger i første omgang ikke andet end det, de udførte. De var i den forstand selvreferentielle. Som selvreferentielle og virkelighedskonstituerende kan de, som alle de hidtil beskrevne handlinger i de anførte eksempler, i Austins forstand kaldes »performative«²⁰.

Ved uropførelsen forløb forhandlingsprocessen i sidste ende konsensuelt. Tilskuerne overtog på deres side rollen som aktør, idet de gennem deres handlinger og kommentarer trak skuespillernes og de øvrige tilskueres blik over på sig. Enten afslog de en videre forhandling af forholdet, idet de forlod lokalet, eller de arrangerede sig sammen med skuespillerne, idet de på skuespillernes talrige opfordringer satte sig ned igen. Den anden aften derimod blev en opsigtsvækkende skandale. De tilskuere, der klatrede op på scene og ville »spille med«, ville ikke gå ind på de anderledes lydende forhandlingstilbud fra skuespillere og instruktør. Derpå afbrød instruktøren forhandlingerne og forsøgte at gennemtvinge sin definition af forholdet, idet han trængte tilskuerne ned fra scenen.²¹

Hvad skete der her? Tilskuerne, der stormede scenen, og instruktøren Claus Peymann handlede åbenbart ud fra forskellige forudsætninger. Peymann handlede ud fra den opfattelse, at han havde iscenesat en litterær tekst, som tematiserer forholdet mellem skuespillere og tilskuere. Heraf fulgte for ham ikke den mulighed, at opførelsen af denne tekst kunne forstås ikke som en spillet, men et alvorligt ment tilbud om at forhandle forholdet mellem aktører og tilskuere på ny. Derfor var han

ikke parat til at tage sådanne konsekvenser af sin iscenesættelse af denne særlige tekst. Idet han iscenesatte dette værk, skabte han efter hans mening et »værk«, som han præsenterede for publikum. De havde lov at give udtryk for deres bifald eller mishag ved at klappe, pifte, kommentere o. lign. Men han frasagde dem retten til at gribe ind i hans »værk« og ændre det gennem deres handlinger. Peymann opfattede overskridelsen af rampen som et brud på de af ham satte grænser og som et angreb på hans iscenesættelses værkarakter, et angreb, der satte spørgsmålstejn ved hans position som skaber af værket og hans magt til at definere det. I den sidste ende holdt han fast ved den traditionelle subjekt-objekt-relation.

Af den tilsyneladende konsensus, at teater konstitueres og defineres af forholdet mellem skuespillere og tilskuere, drog tilskuerne derimod den konklusion, at der med opførelsen ikke var tale om et værk – som kan bedømmes ud fra, hvordan det »omsætter« teksten hhv. hvordan det anvender de teatrale midler hertil – men om en begivenhed, som sigtede mod en grundlæggende ny definition af forholdet mellem skuespillere og tilskuere og derfor også åbnede muligheden for at bytte rollerne om. Opførelsen kunne fra deres synspunkt kun lykkes som begivenhed via tilskuerens ligeberettigede deltagelse. Den performativitet, som opførelsen fordrede, skulle på publikums side ikke virkeliggøres i form af konventionelle handlinger som at klappe, pifte og kommentere, men i form af en vitterlig nybestemmelse af forholdet, en bestemmelse, hvis resultat var tænkt som åbent, og derfor altså også måtte kunne føre til en ombytning af rollerne.

Mens Peymanns indgreb fra hans synspunkt skulle sikre og genskabe hans »værks« integritet, gjorde indgrebet fra de fra scenen fortrængte tilskueres synsvinkel opførelsen som begivenhed til en fiasko. I det amerikanske performanceteater derimod, i Julian Becks og Judith Malinas »Living Theatre« (fra og med *The Brig*, 1963) og i Richard Schechners »Environmental Theater« og hans Performance Group (grundlagt 1967) blev »audience participation« ophøjet til program. Her var tilskuerens deltagelse ikke blot tilladt, de blev udtrykkeligt opmuntret, ja ligefrem opfordret til berøring af skuespillerne såvel som gensidig berøring, for på den måde at udføre en art fællesskabsritual, som det især var tilfældet i Living Theatres *Paradise Now* (Avignon 1968) og Performance Groups *Dionysus in 69* (New York 1968).²² Den nye bestemmelse af forholdet mellem aktører og tilskuere var ledsaget af en forskydning væk fra dominansen af handlingernes tegnkarakter og de tilsvarende mulige betydninger, handlingerne kunne tilskrives, over mod deres specifikke kropslighed og de virkninger, som de måtte udøve på alle deltagere, dvs. deltagernes fysiologiske, affektive, energetiske og motoriske reaktioner såvel som de sanseerfaringer af stor intensitet, som handlingerne muliggjorde.

Den udvidelse af kunstens grænser, som kunstnere, kunstkritikere, kunstvidenskabsfolk og filosoffer siden det 20. århundredes 60'ere igen og igen har proklameret og iagttaget, lader sig altså beskrive som en performativ vending. Hvad enten det er billedkunst, musik, litteratur eller teater – alle tenderer mod at realiseres i og

som *opførelser*. I stedet for at skabe værker, frembringer kunstnerne i stigende grad begivenheder, hvori ikke blot de selv, men også recipienterne, betragterne, tilhørerne, tilskuerne er involveret. Dermed har betingelserne for kunstproduktion og -reception ændret sig i et afgørende aspekt. Hoved- og omdrejningspunkt for disse processer er ikke længere kunstværket som noget fra producenten og recipienten løsrevet og uafhængigt eksisterende, som er udgået fra kunstnersubjektets kreative virksomhed og betroet recipientsubjektets erkendelse og tydning. I stedet har vi at gøre med en begivenhed, som indstiftes, holdes i gang og afsluttes af forskellige subjekters aktioner – kunsternes og tilhørernes/tilskuernes. Dermed ændres samtidig forholdet mellem materialitets- og tegnkarakter for de objekter og udførte handlinger, der anvendes i opførelsen. Materialets status falder ikke sammen med signifikantens status, langt snarere løsriver den sig herfra og gør krav på et eget liv. Det vil sige, at objekternes og handlingernes umiddelbare *virkning* ikke er afhængig af de betydninger, man kan tillægge dem, men indfinder sig helt uafhængigt heraf, til dels endda før, men i hvert fald hinsides ethvert forsøg på betydningstilskrivning. Som begivenheder, der besidder disses særlige egenarter, åbner opførelser indenfor de forskellige kunstarter for alle deltagende – dvs. kunstnere og tilskuere – muligheden for at erfare transformationer i forløbet – at forvandle sig.

Den performative vending i kunsten kan dårligt bemægtiges på passende måde med de overleverede æstetiske teorier – også selvom disse i mange henseender fortsat kan anvendes på den. De formår dog ikke at begribe det afgørende moment ved vendingen, nemlig skiftet fra værket, med dets fastsættelse af relationerne subjekt vs. objekt og materialitets- vs. tegnstatus, til begivenheden. For at kunne tage det i øjesyn i dets særlige egenart, for at kunne undersøge og klarlægge det, er der behov for udviklingen af en ny æstetik: det performatives æstetisk.

Oversat af Jens Christian Lauenstein Led

Noter

- 1 Tekstens originaltitel er »Begründung einer Ästhetik des Performativen«, som er første kapitel i Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 2004. Teksten oversættes og genoptrykkes her med forfatterens tilladelse.
- 2 O.a.: *Ästhetik des Performativen* åbner med en sonet af Rainer Maria Rilke (*Die Sonette an Orpheus*, Anden del, 12. sonet), som omhandler viljen til forandring, og det er den sonet, der refereres til her.
- 3 Antonin Artaud er en undtagelse. Det var nemlig ikke på scenen, Artaud realiserede sine forestillinger om et grusomhedens teater, et teater som pest, der bringer død eller helbredelse, men på sin egen af elektrochok og narkotika ud-

- pinte krop.
- 4 O.a.: Matutin og komplet er i den romersk-katolske liturgi to tide-bønner, der begge har den forestående nat og syndsforladelsen som motiv, og den i citatet beskrevne scene har følgelig udspillet sig sent om aftenen.
 - 5 Jeanne Ancelet-Hustache: »Les 'Vitae sororum' d'Unterlinden. Edition critique du manuscrit 508 de la bibliothèque de Colmar«, in: *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* (1930), s. 317-509. Jeg skylder for dette eksempel tak til Nikulaus Largiers *Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung*, München 2001, s. 29f.
 - 6 Ancelet-Hustache: »Les 'Vitae sororum' d'Unterlinden«, s. 341 citeret efter Largier: *Lob der Peitsche*, s. 30.
 - 7 Se hertil E. Bertaud, *Discipline: Dictionnaire de spiritualité* 3, Paris 1957, hvor det forklares, at selvpiskning, hvis det praktiseres med måde, tillader »dem, der praktiserer det, i ydmyghed at nærme sig Kristi lidelser, da han blev pisket og tortureret [...] Selvpiskningen hører på ingen måde til den primitive monistiske spiritualitet eller til den tidlige kristendom, hvor de egentlige bodshandlinger var at faste, at være kysk og at våge i bøn. Selvpiskningen må ses som en agtværdig øvelse, da den siden sin udbredelse er blevet udøvet af hellige og i dag hører til grundbestanddelene i det religiøse liv.« (s. 1319), citeret efter Largier 2001, *Lob der Peitsche*, s. 40.
 - 8 Se hertil Richard Dülmen, *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale der frühen Neuzeit*. München 1988, navnlig s. 161ff.
 - 9 Filippo Tommaso Marinetti: »Das Varietétheater«, in: Umbro Apollonio: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution. 1909-1918*, Köln 1972, s. 175f.
 - 10 Det er netop, hvad performancekunstneren Rachel Rosenthal sigter på, når hun fastslår: »I performancekunst bliver tilskuerne fra deres rolle som sadist lige så langsomt forvandlet til ofre. De er tvunget til emfatisk at udholde kunstnerens tilstand eller undersøge deres egne reaktioner i form af voyeuristisk nydelse eller selvbehagelig overlegenhedsfølelse. [...] Under alle omstændigheder er det performeren, der har fat i den lange ende. [...] Publikum plejer at 'give op' for performeren«. Rachel Rosenthal: »Performance and the Masochist Tradition« in: *High Performance*, Winter 1981/2, s. 24.
 - 11 Vedr. ritualbegrebet, se sjette kapitel, afsnit 3: Liminalitet og transformation.
 - 12 O.a.: min oversættelse af »ein Erdenrest zu tragen peinlich«, som stammer fra Goethes *Faust*, anden del, vers 11954/11955.
 - 13 Performativitetsbegrebet uddybes nærmere i det andet kapitel.
 - 14 Se også Erika Fischer-Lichte: »Verwandlung als Ästhetischer Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen«, in: id. et al. (red.) *Theater seit den Sechziger Jahren*, Tübingen/Basel 1998, s. 21-91, og især s. 25ff
 - 15 Se hertil Uwe M. Schneede: *Joseph Beuys – Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit 1994.

- En kommenteret oversigt over værkerne med fotografisk dokumentation, især s. 42-67
- 16 Se hertil *Untitled Event*, der fandt sted på Black Mountain College i 1952, Erika Fischer-Lichte: »Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur«, in: id. et al. (red.), *Theater seit den sechziger Jahren*, Tübingen/Basel 1998, s. 1-20.
 - 17 Se hertil Christa Brüstle: »Performance/Performativität in der neuen Musik«, in: Erika Fischer-Lichte og Christoph Wulf (red.): *Theorien des Performativen* (= *Paragrana*, bind 10), Berlin 2001, s. 271-283.
 - 18 Se hertil Monika Schmitz-Emans: »Labyrinthbücher als Spielanleitungen«, in: Erika Fischer-Lichte og Gertrud Lehnert (red.): *[(v)er]SPIEL[en] Felder – Figuren – Regeln* (= *Paragrana* Bind 11), Berlin 2002, s. 179-207.
 - 19 Se hertil Reiner Steinweg: »Ein Theater der Zukunft. Über die Arbeit von Angelus Novus am Beispiel von Brecht und Homer«, in: *Falter*, udgave 23, 1986.
 - 20 Se hertil andet kapitel.
 - 21 Se hertil Henning Rischbieter: »EXPERIMENTA. Theater und Publikum neu definiert«, in: *Theater heute*, nr. 7, juli 1966, s. 8-17.
 - 22 Se hertil Julian Beck: *The Life of the Theatre*, San Francisco 1972, id. og Julia Malina: *Paradise Now*, New York 1971, Richard Schechner: *Enviromantal Theater.*, New York 1973, id. *Dionysus in 69*, New York 1970.

Erika Fischer-Lichte, Professor v. Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin. Leder af det tyske særforskningsprogram »Kulturen des Performativen«. Æresdoktor ved Københavns Universitet. Forfatter til adskillige artikler og bøger om teatervidenskab og performativitetsteori.

»Nærvær« in absentia

At opleve performance som dokumentation

Af Amelia Jones¹

Jeg var knap tre år gammel og boede i North Carolina, da Carolee Schneemann opførte *Meat Joy* på Festival of Free Expression i Paris i 1964, jeg var tre da Yoko Ono opførte *Cut Piece* i Kyoto, otte da Vito Acconci lavede sine *Push Ups* i sandet på Jones Beach og Barbara T. Smith begyndte sin udforskning af kropslige erfaringer i sin performance *Ritual Meat* i Los Angeles, ni år da Adrian Piper i forbindelse med *Catalysis*-serien vandrede gennem New Yorks gader og stillede sig frastødende an, ti da Valie Export rullede hen over glas i *Eros/Ion* i Frankfurt, tolv i 1973, da Gina Pane i Milano skar i sin arm for at lade blodroser flyde (*Sentimental Action*), femten (og stadig i North Carolina, fuldkommen uvidende om nogen begivenheder i kunstverdenen) da Marina Abramovic og Ulay kolliderede mod hinanden i *Relation in Space* på Venedig Biennalen i 1976. Jeg var tredive år gammel, da jeg – i 1991 – begyndte at studere performancekunst eller body art² fra denne eksplosive og væsentlige periode, udelukkende gennem den eksisterende dokumentation.

Jeg befinder mig i den lettere umage, men også misundelsesværdige situation at være blevet inviteret til at bidrage til dette særnummer.³ Med redaktørens ord præsenteret som en slags mundtlig historie er nummeret baseret på den præmis, at man skal have været der – i kød og blod – for at kunne have det rette greb om historien. Jeg er blevet bedt om at levere modfortællingen til denne forestilling ved at skrive om »den problematik, som rejser sig for en person på min alder, som arbejder med performances, man ikke har set (i egen person).« Denne dagsorden tvinger mig til at slå fast med det samme, at jeg, fordi jeg ikke selv var der, forholder mig til body art-værker gennem de fotografiske, tekstlige, mundtlige eller (video-) filmiske spor, de har efterladt sig. Jeg vil imidlertid hævde, at de problemer, som mit fravær (min ikke-haven-været der) stiller mig over for, i det store og hele er af logistisk og ikke af etisk eller hermeneutisk art. Det vil sige, at selvom oplevelsen af at betragte et fotografi og læse en tekst åbenlyst er anderledes end oplevelsen af at sidde i et lille lokale og se en kunstner optræde, så har ingen af de to oplevelser en privilegeret adgang til den historiske »sandhed« om denne performance (mere om dette nedenfor).

Jeg er på den ene side blevet beskyldt for (af kunsthistorikere) ikke at bekymre mig tilstrækkeligt om »arkiverne« og den kunstneriske intentionaltet (hvorfor forsøgte jeg ikke at »lære Acconci at kende«, før jeg skrev om hans arbejde, så jeg kunne have fået en »privilegeret« adgang til hans intentioner), og på den anden side er jeg blevet beskyldt for (af kunstnere) ikke at placere deres behov eller oplevede intentioner over mine egne intuitioner og reaktioner på værkerne. For i hvert fald mig

personligt er det, så snart jeg har lært en person at kende, umuligt at have nogen som helst form for klarhed om hendes eller hans arbejde historisk set (det vil sige om hvilken betydning det måtte have opnået i dets oprindelige og i dets efterfølgende kontekster). Når jeg kender kunstneren godt, kan jeg skrive om hendes eller hans arbejde på (håber jeg) måder, der kan være med til at belyse det, men det er måder der (måske på gavnlig vis, måske ikke) er ladede med personlige følelser og konflikter, som involverer kunstneren som ven (eller ej, hvilket jo også kan forekomme). Derudover forstærker sådanne relationer – særligt hvis de ikke er positive – de logistiske vanskeligheder, som er forbundet med at skrive om dette kunstneriske arbejde og med at publicere denne forskning. De logistiske problemer er talrige: At få fat på den dokumentation som eksisterer, at skaffe sig billeder man kan studere og ikke mindst reproducere uden at sprænge sin spinkle bankkonto, at skrive om værkerne uden at blive fanget i kunstnernes egne – som oftest fascinerende, men af og til også intellektuelt og følelsesmæssigt afledende – ideer om hvad deres arbejde handler (eller handlede) om og så videre.

Det er min præmis her, som det har det været i andre sammenhænge, at det ikke er muligt at opnå en ikke-medieret adgang til noget kulturelt produkt og således heller ikke til body art. Selvom jeg respekterer særegenheden af de indsigter, der kan opnås ved at deltage i en live performancesituation, vil jeg her hævde, at denne særegenhed ikke skal privilegeres i forhold til særegenheden af de indsigter, som udvikles i forhold til de dokumentariske spor efter sådan en begivenhed. Mens live-situationen måske muliggør fænomenologiske relationer i form af hud-mod-hud indlevelse, er den dokumentariske udveksling (beskuer/læser – dokument) faktisk ligeså intersubjektiv. I begge tilfælde kan værkets publikum vide en hel masse, eller de kan vide nærmest ingenting, om hvem kunstneren er, om hvorfor hun performer og således også om, hvad det er hendes »intention«, at den pågældende performance skal betyde. I begge tilfælde kan publikum have en dybt funderet forståelse af den historiske, politiske, sociale og personlige kontekst for en given performance. Mens tilskueren til en live performance kan synes at have visse fordele i forhold til at forstå en sådan kontekst, kan hun på et andet plan måske finde det vanskeligt at forstå de historier/fortællinger/processer, hun oplever, indtil også hun på et senere tidspunkt kan se tilbage på dem og evaluere dem i bagklogskabens lys (og det samme kan siges om performancekunstneren selv). Det er min egen erfaring med »virkeligheden« i almindelighed, og med de live performances, som jeg har overværet de seneste år i særdeleshed, at disse oplevelser ofte bliver mere meningsfulde, når de efter nogen tid tages op til vurdering igen; det er vanskeligt at identificere historiens mønstre, når man er nedsænket i dem. Vi »opfinder« disse mønstre, idet vi – retrospektivt – trækker fortiden sammen til et medgørligt billede.

I det følgende vil jeg opridsse problemstillingen omkring den historisk forsinkede oplevelse af performancekunst eller body art gennem en serie af case studies, som vil blive vævet sammen med en diskussion af ontologien for performancekunst eller

body art. Dette materiale danner også rygraden i min bog *Body Art / Performing the Subject*⁴, hvori jeg hævder, at body art indstifter et radikalt subjektivitetsskift fra en modernistisk til en postmodernistisk modus. Idet jeg trækker på feministisk post-strukturalisme kombineret med fænomenologi, når jeg frem til dette ved at fremlæse denne omfigurerede subjektivitet gennem værkerne selv (eller mere nøjagtigt gennem værkerne som dokumentariske spor, og dette gælder ligeledes for de værker, som jeg selv har bevidnet »i kød og blod«; disse betragter jeg gennem erindringens skærm, og de bliver dokumenterede i deres egen ret). Jeg betragter body art-performances som udspillende den senkapitalistiske, postkoloniale og postmoderne æras splittede, mangedoblede, specifikke subjektiviteter; subjektiviteter, hvis eksistens skal begribes, som altid allerede værende i relation til en verden af andre subjekter og objekter; og subjektiviteter, der altid allerede er intersubjektive såvel som interobjektive.⁵ Det er en central pointe for mig, at det netop er relationen mellem kroppe/subjekter og dokumentation (eller mere præcist re-præsentation), som mest insisterende peger på forvridningen af fantasien om det fikserede, normative, centrerede modernistiske subjekt, og som udgør den mest radikale udfordring af den maskulinisme, racisme, kolonialisme, klassicisme og heterosexisme, som er indbygget i denne fantasi.

Case study 1: Carolee Schneemanns *Interior Scroll*, 1975

I Interior Scroll, opført første gang i 1975, performer Schneemann sig selv i en erotisk ladet fortælling om nydelse, som stryger det fetichistiske og scopofile mandlige blik kraftigt mod hårene. Efter at have dækket sin krop og sit ansigt med brede strøg af maling trak Schneemann en lang tynd rulle papir ud fra sin vagina (»som en telegrafstrimmel [...] lodline [...] navlestrengen og tungen«)⁶, som hun rullede ud for at læse en fortælling højt for publikum. En del af denne tekst lyder som følger: »Jeg mødte en glad mand, / en strukturalistisk filminstruktør [...] han sagde, vi synes godt om dig / du er charmerende / men bed os ikke om at se dine film / [...] vi kan ikke holde ud at se på / denne personlige rodebunke / denne fremturen med følelser / denne følsomhed, som fra en hånds berøring«.⁷ I kraft af denne handling, som udspænder en »heftig følelse i bevægelse« og »stammer fra [...] linjens skrøbelige, vedvarende bevægelse i rum«, integrerede Schneemann den kvindelige krops ekskluderede indre (med vaginaen som »et gennemskinneligt kammer«) med dens mobile ydre, og fornægtede den fetischerende proces, som forudsætter, at kvinden undlader at afsløre det faktum, at hun ikke mangler, men derimod besidder kønsorganer, og at de er ikke-mandlige.⁸

Bevægelse sikrer Schneemanns momentane opnåelse af subjektivitet (som forstyrrende sameksisterer med hendes samtidige status som billede og begærsobjekt). Den performative krop har, som Schneemann bemærker, »en værdi som statisk afbildning ... repræsentation ikke kan bære«; hun arbejder, som hun har sagt, på at nedbryde den distancerende effekt af en modernistisk praksis.⁹ Og dog, hvordan kan jeg – som første gang oplevede dette værk gennem en serie af sort-hvide fotografier trykt i Schneemanns *More Than*

Meat Joy og siden gennem et utilfredsstillende kort videoklip i en samlet videoudgivelse af hendes værker¹⁰ – hvordan kan jeg tale om dets forstyrrelse af den statiske afbildnings feticherende effekter? Jeg »kender« udelukkende denne bevægelse gennem den stammende sekvens af billeder, gennem det minimale fragment af performancen på videobåndet. Jeg sidder stille og roligt og føler bevægelsens puls fra billede til billede langs det magnetiske båndets glatte overflade.

Det kvindelige subjekt er i Schneemanns scenarium ikke blot et »billede«, men en dybt konstitueret (og aldrig fuldstændig sammenhængende) subjektivitet i den fænomenologiske betydning, dynamisk artikuleret i relation til andre (inklusive mig selv her og nu siddende i min stol), i en konstant forhandlet udveksling af begær og identifikation. Schneemann udspiller den vibrerende udveksling mellem subjektivitet og objektivitet, mellem den maskuline, udtalende position og den feminine omtalte position. Ved at »udtale« sin »omtalthed« og integrere billedet af sin krop (som objekt) med dens selvskabende handling gennemspiller Schneemann ambivalensen i den kønnede identitet – omskifteligheden i positionerne »mandlig« og »kvindelig«, subjekt og objekt, sådan som vi udlever kønnet i den postfreudianske kultur.

Har der eksisteret (eller eksisterer der for den sags skyld) noget mere »nærværende« end Schneemann i hendes tilsyneladende fuldkomment afdækkede seksuelle subjektivitet i Interior Scroll? Ville jeg have været i stand til at erfare hendes kønnede subjektivitet »sandere«, hvis jeg selv havde været der (så jeg kunne lugte hende og føle varmen fra hendes krop)?

Et af de væsentligste konceptuelle og teoretiske spørgsmål, som body art som performance sætter fokus på (og herved er den nært forbundet med dens samtidige bevægelser minimalisme og konceptkunst), er spørgsmålet om ontologien for kunstværket som »objekt«. Størstedelen af de tidlige beretninger om disse nye praksisformer gør heroiske fordringer på performancekunstens status som den eneste kunstform, der garanterer kunstnerens tilstedeværelse. Således proklamerede Ira Licht i 1975 triumferende, at body art gør op med maleriets og skulpturens »medierende« udtryksformer for i stedet at »videregive information direkte gennem transformation«.¹¹ Og i starten af 1970'erne hævdede Rosemary Mayer, at body art var en direkte refleksion af kunstnerens livserfaringer, mens Cindy Nemser beskrev »body arts primære mål« som »at bringe det subjektive og det objektive selv sammen i et integreret hele«, som så angiveligt kunne opleves direkte af publikum.¹² Argumentationen kan imidlertid også genfindes i nyere forskning. Således hævder Catherine Elwes, at performancekunst »tilbyder kvinder et unikt redskab til at opnå direkte, umedieret adgang [til publikum]. Performance handler om kunstnerens nærvær her og nu – ... Hun er både den, der betegner og det, der betegnes. Intet står imellem performeren og beskueren«.¹³

Jeg har allerede givet udtryk for, at jeg tager skarpt afstand fra sådanne koncep-

tioner af body art eller performance som kunstformer, der ganske umedieret skulle kunne give beskueren direkte adgang til kunstnerens krop (og hermed implicit til kunstnerens selv). Kunsthistorikeren Kathy O'Dell har slående hævdet, at præcis ved at bruge deres kroppe som primært materiale understreger krops- eller performance-kunstnere den »repræsentationelle status« ved sådanne værker frem for at bekræfte deres ontologiske prioritet. De repræsentationelle aspekter ved dette kunstneriske arbejde – dets »spil inden for det symbolskes felt«, og, vil jeg tilføje, dets afhængighed af dokumentation i forhold til at opnå symbolsk status inden for kulturens område – udstiller umuligheden af at opnå fuld viden om selvet gennem kropslig nærhed. Body art viser, at kroppen aldrig kan begribes »rent« som et totaliserbart, kødeligt hele, der hviler uden for det symbolskes felt.¹⁴ At have direkte kontakt med en kunstner, der trækker en papirstrimmel ud fra sit underliv, garanterer ikke kendskab til hendes subjektivitet eller intentionalitet i nogen højere grad end det gør at betragte et fotografi eller en filmsekvens af denne aktivitet eller at betragte et maleri, som er blevet skabt som følge af en sådan handling.

Netop i kraft af sin performativitet og sin afsløring af kunstnerens krop bringer body art utilstrækkeligheden og inkonsistensen af forestillingen om kroppen-som-subjekt helt op til overfladen. Body art afdækker denne forestillings manglende evne til at forløses fuldt ud (både for det performende subjekt selv og for den som involverer sig i denne performance med sin kropslige tilstedeværelse). Peggy Phelans beskrivelse af den måde, hvorpå den performende krop bringer sin egen mangel frem i lyset, bringer os måske nærmere sagens kerne, end O'Dells mere antydningssvige observationer:

Performance bruger kunstnerens krop til at stille spørgsmål om umuligheden af at sikre relationen mellem subjektiviteten og kroppen per se; performance bruger kroppen til at indramme Værens mangel, som den etableres af og gennem kroppen – det som ikke kan optræde uden et supplement [...] performance markerer kroppen selv som et tab [...] for tilskueren bliver selve performanceskuespillet en projektion af det scenarium, hvori hendes eget begær udspiller sig.¹⁵

Body art kan således siges at forvride den modernistiske forestilling om autorial fylde (hvor kunstneren, hvis krop er tilsløret, men ikke desto mindre implicit mandlig, tænkes som indstiftet af kunstværket og vice versa).¹⁶ Body art stiller kroppen selv til skue som tab eller mangel, som fundamentalt manglende den selvtilstrækkelighed (som Elwes m.fl. agiterer for) der kunne garantere dens fylde som et ikke-medieret hjemsted for selvet. Kunstnerens »enestående« krop i body art-værket har kun betydning i kraft af dens kontekstualisering inden for de identitetskoder, som tilfalder kunstnerens krop og navn. Således er denne krop ikke selvtilstrækkelig i sin meningsfylde, men afhængig af ikke alene »signaturens« autorial kontekst, men

også af en receptions kontekst, hvori fortolkeren eller beskueren kan interagere med denne krop.

Forstået i sin fulde åbenhed og kompleksitet gør live-performance denne kontingens, som hidrører fra den fortolkningsmæssige intersubjektivitet, helt udtalt og tydelig, eftersom kroppens handlinger kan gribe ind i – og blive omorganiserede i overensstemmelse med – de beskuende kroppe/subjekter inden for handlingens eget register. Dokumentation af denne krop-i-performance er lige så tydeligt kontingente, men her på den måde at den betydning, som tilfalder denne handling- og kroppen-i-performance, er fuldstændig afhængig af de måder, hvorpå dette billede (eller dokument) bliver kontekstualiseret og fortolket.

Mens det tilsyneladende optræder som et »supplement« til den »virkelige« krop, kunstnerens krop-i-performance, kan fotografiet af et body art-værk eller af en performance faktisk siges at afsløre kroppen selv som supplerende, som på en og samme tid det visuelle »bevis« på selvet og på dets endeløse udsættelse. Dette supplement er, som Jacques Derrida provokerende har argumenteret for, på samme tid en »rædselsvækkende trussel« i dets indikation af fravær og mangel, men også den »første og sikreste beskyttelse [...] mod netop denne trussel. Det er derfor, det aldrig kan opgives«. ¹⁷ Sekvensen af supplementer igangsæt af body art-projektet – kroppen »selv«, den mundtlige fortælling, videomaterialet og de øvrige visuelle effekter i selve værket samt videoen, filmen, fotografiet og teksten, som skal dokumentere det for eftertiden – vidner om nødvendigheden af »en uendelig kæde, som uundgåeligt mangedobler de supplementære mediationer, som producerer betydningen af præcis den ting, som de udsætter: illusionen om tingen i sig selv, om det umiddelbare nærvær eller den oprindelige perception. Umiddelbarhed er afledt [...] Substitutionens spil udfylder og markerer en forudbestemt mangel.« Derrida bemærker, at »supplementets ubestemte proces har altid allerede infiltreret nærværet, har altid allerede indskrevet gentagelsens rum og det splittede selv i nærværet«. ¹⁸

Derridas indsigter forklarer kroppens tvetydige position i modernistisk og postmodernistisk kunstdiskurs. Inden for modernismens formalistiske logik må kunstnerens og beskuerens kroppe forblive tilslørede i deres urenhed, deres supplementaritet må holdes ude af syne. Formalisten insisterer på sine tolkninger »interesseløshed« og en sådan interesseløshed kræver en ren relation mellem kunstobjektet og dets formentlig iboende mening (indlejret i »formen« og klar til at blive udgravet af den skarpsindige fortolker). Kroppens supplementaritet ødelægger denne logik. For spirende postmodernister som Nemser og Elwes, der ønsker at privilegere performance eller body art som antiformalistisk i kraft af disse kunstarters sammensmeltning af kunst og liv og deres direkte overlevering af kunstnerens krop/subjekt til tilskueren, må kroppen betragtes som en ikke-medieret refleksion af selvet, hvis blotte tilstedeværelse garanterer den »frelsende« kvalitet ved kunst som aktivisme. Ikke desto mindre argumenterer jeg i min bog om body art for, at body art-praksisser aldrig er entydigt anti- eller postmodernistiske, og at de bestemt ikke er garanter for nærvær.

I modsætning til den formalistiske modernisme, som tilslører kunstnerens krop for at udelukke dens supplementaritet (således at dens gennemsigthed – dens maskulinitet – synes åbenlys og naturlig),¹⁹ skærper body art-performances kroppens supplementaritet og repræsentationens rolle ved momentant at sikre dens betydninger gennem synlige koder, der signalerer køn, race og andre sociale markører.

Case Study 2: Yayoi Kusamas Selvportrætfotografier, ca. 1960

*Der er hun, i færd med at opføre sig selv som pin-up på et af sine svimlende landskaber af falliske knuder (kvinden-som-fallos møder fallos-som-tegn-på-det-mandlige-privilegium): Nøgen, med kraftig make-up i 60'er-stil, hun giver den med høje hæle, langt sort hår og polkaprikker malet over alt på sin nøgne hud. Som Kris Kuramitsu har påpeget, er dette foto »blot et af de mange som fremhæver [Kusamas] nøgne, asiatiske kvindekrop. Disse billeder, og den persona som opdyrkede og blev opdyrket af dem, er det, der afstedkommer den almindelige koncise vurdering [i kunstkritikken] af Kusama som »problematiske«.*²⁰

Kusama spiller på sin »fordoblede andethed«²¹ i forhold til amerikansk kultur: Hun er racemæssigt og kønsmæssigt i uoverensstemmelse med den normative opfattelse af kunstneren som euro-amerikansk (hvid) mand. Frem for at tilsløre sine »faktiske« forskelligheder (som tilsyneladende uigenkaldeligt bekræftes af det synlige bevis, som hendes krop markerer), forstørrede Kusama dem. (Med vilje? Ville jeg have »vidst« dette, hvis jeg selv havde været til stede under hendes offentlige »selv-performances«?) På et portræt af de kunstnere, som deltog i udstillingen Nul på Stedelijk Museum i Amsterdam i 1965, står Kusama tydeligt frem i sin anderledeshed; der står hun – forrest, midt for – blandt en forudsigelig, borgerligt udseende gruppe af hvide, næsten udelukkende mandlige euro-amerikanske kunstnere (i jakkesæt) – med sin lille krop indsvøbt i en strålende hvid silkekimono.²²

Er jeg et objekt? Er jeg et subjekt? Kusama fortsætter med at performe disse spørgsmål på den mest foruroligende direkte facon, når hun i 1993 ikklædt polkaprikket stof poserer på et polkaprikket gulv foran et spejl, som reflekterer en polkaprikket væg (i installationen Mirror Room and Self Obliteration). Nu fjerner hendes posering og hendes drapering hende fra os, camouflageeffekten bevæger hende mod potentiel usynlighed (»selvudslettelse«). Hun kan stadig ikke helt beslutte sig for, om hun vil forkynde sig selv som celebritet, som pin-up (begærsobjekt) eller som kunstner (intentionalitetens mester). Hvordan det så end forholder sig, så finder hendes »performance« sted som repræsentation (i Warhols tempo er hun på sporet af dokumentationens rolle i forhold til at sikre kunstneren som det højtelskede objekt for kunstverdenens begær); hun forstår »poseringens retorik« og dens særlige resonans for kvinder og farvede mennesker. Billederne af Kusama er dybt indvævede i den diskursive struktur af ideer, der præger hendes arbejde, som for sin del er hendes »forfatter-funktion«.²³

Frem for at bekræfte den ontologiske sammenhængskraft af kroppen-som-nærvær afhænger body art af dokumentation og bekræfter således – eller radikaliserer sågar – kroppens egen supplementaritet. Selvom mange i tidens løb har stolet på navnlig fotografiet som et »bevis« på at en given handling har fundet sted, eller som et salgbart objekt hævet op til formalistiske højder som »kunstfotografi«, er det forudsigeligt, at en sådan afhængighed er funderet i tankesystemer, som ligner dem, der underbygger troen på »nærværet« af kunstnerens krop i performancen. Kristine Stiles har i sin kritik af Henry M. Sayre's bog *The Object of Performance* på fornemste vis afdækket farerne ved at benytte et fotografi af en bestemt performativ begivenhed som »bevis«. Sayre åbner sit første kapitel med den nu nærmest mytologiske historie om Rudolf Schwarzkoglers suidale selvlemlæstelse af sin penis i 1966. Historien udspandt sig fra en række cirkulerende »fotodokumenter«, som viste en mandlig torso med en forbundet penis (og et barberblad liggende ved siden af). Stiles, som har forsket indgående i denne kunstners virke, påpeger, at fotografiet rent faktisk slet ikke forestiller Schwarzkogler, men derimod en anden kunstner (Heinz Cibulka) som poserede for Schwarzkogler under hans arbejde med denne fuldstændig opdigtede, rituelle kastration.²⁴

Sayres brændende ønske om at dette fotografi skulle indebære en tidligere »virkelig« begivenhed (i barthesianske termer et bestemt subjekt og en bestemt handling *haven været der*),²⁵ får ham til at ignorere det, som Stiles kalder »dokumentets kontingens, ikke blot i forhold til en tidligere handling, men også i forhold til konstruktionen af et fuldkomment fiktivt rum«.²⁶ Det er netop denne kontingens, som Sayres bog ønsker at adressere ved at argumentere for, at den omvæltning, som markeres med performancekunst og body art, vedrører »nærværets sted«, som bevæger sig fra kunstobjektet til kunstpublikummet, fra det tekstuelle og plastiske til det erfaringsmæssige.²⁷ Det er Sayres fiksering på »nærvær«, der – på trods af at han anerkender dets nye destabiliserede placering i receptionens sfære – bestyrker ham i hans ukritiske tillid til performance-fotografiet som »sandhed«.

Rosalind Krauss har identificeret fotografiets og performancens filosofiske gensidighed og situeret de to som forskellige typer af indeksikalitet. Som indekser arbejder de begge på »at substituere registreringen af den rene fysiske tilstedeværelse med de æstetiske koders mere formfuldendte vokabularium«.²⁸ Og alligevel, vil jeg understrege, annoncerer både performance og fotografi med deres manglende evne til at overskride de æstetiske koders kontingens indeksets egen supplementaritet. Fremstillingen af selvet – i performance, i fotografi, på film eller på video – peger på kroppens og subjektets gensidige supplementaritet (kroppen som et materielt »objekt« i verden synes at bekræfte subjektets »nærvær«; subjektet giver kroppen dens betydning som »menneskelig«) og også på performancens, body art-værkets og det fotografiske dokumentets gensidige supplementaritet. (Body art-begivenheden behøver fotografiet til at bekræfte, at det har fundet sted; fotografiet behøver body art-begivenheden til ontologisk at »forankre« dets indeksikalitet.)

Case Study 3: Annie Sprinkles *Post Post Porn Modernist*, 1990-1993

Her er en performance, jeg selv har bevidnet i kød og blod. Har jeg nu en særlig adgang til dens betydning, eller er jeg omvendt distanceret fra den eller forført af dens kropslig-gjorte effekter, præcis som jeg kunne have været det af dokumentationen af den? (Note: Jeg har også rodfæstet andre versioner af denne performance i min erindring ved at se på fotografier, lysbilleder, videooptagelser af den og ved at tale med kunstneren.)

Med sin deltagelse i performancen *Deep Inside Porn Stars i Franklin Furnace i New York* bevægede sexarbejderen Annie Sprinkle sig ind i kunstverdenen.²⁹ Siden da har hun optrådt på kunststeder som luder/performer forvandlet til kunstner/performer, der stadig har »kunder« hun skal forføre og behage. En af effekterne af Sprinkles sammensmeltning af »sexarbejde« og »kunstnerisk arbejde« er sammenbruddet af klasseopdelinger (fra underklasse luder/pornostjerne til den kulturelt blåstemplede titel af kunstner).

Hun har også transformeret sin pornografiske filmkarriere, idet hun har bevæget sig ind i produktionen af selvhjælps- / »kunst«- videoer om kvindelig og transseksuel tilfredsstillelse.³⁰ Sprinkles arbejde handler i den grad om mediation (hvilket måske er at forvente fra en person, som jævnligt udbyder sin krop på kunst- og pornografimarkederne; kroppen/selvet bliver på den mest direkte måde »givet« og er alligevel aldrig rigtig »til stede«)

Sprinkles mest ophidsende performative handling indgår i hendes *Post Post Porn Modernist* performance; udviklet og opført gennem de sidste mange år indeholder værket adskillige narrative segmenter. Det mest eksplosive øjeblik opstår, når Sprinkle fremviser sit kønsorgan til publikum: hun åbner sin skede med et spekulum og opfordrer publikum til at defilere forbi og se nærmere på det, samtidig med hun opmuntrer folk til at fotografere og videofilme. (Det er, fornemmer man, netop gennem sådanne techno-voyeristiske handlinger, at Sprinkle selv kan opleve sin egen selvfremvisning.) Idet hun rækker hver tilskuer en lommelygte til at oplyse det kvindelige køns mørke kontinenter med, interagerer Sprinkle med hver enkelt, efterhånden som de defilerer forbi.

Idet det trækker forbindelser tilbage til Schneemanns selv-eksponering af det kvindelige køn, forårsager dette øjeblik fremvisning en eksplosion af den konventionelle voyeristiske forbindelse, som gennemsyrrer det æstetiske (hvor den kvindelige krop, karakteriseret ved sin »mangel«, bliver objekt for mandens visuelle begær). Ikke alene bliver det kvindelige kønsorgan stillet til skue i generel forstand og dets »mangel« benægtet – hvad der også bliver fremvist er de indre feminine kønsorganer, inklusiv det paradoksalt usynlige, ikke-lokaliserbare G-punkt (et primært sted for kvindelig nydelse). Den vagina-beskuende del af Sprinkles performance nedbryder også, med Lynda Neads termer, det æstetiskes indsluttende mekanisme: som obscenitet »bevæger og ophidser [Sprinkles præsentation] beskueren frem for at skænke ro og helhed«.³¹

Men »ophidser« den rent faktisk? Sprinkle ved tydeligvis, hvordan hun skal bibringe sit publikum/klientel nydelse og velbehag. Hun er professionelt skolet i netop det. Imidlertid

er det vanskeligt at betragte Sprinkles åbne skede på utvetydigt bemægtigende vis (at lade som om man besidder et umedieret, dominerende begærs blik). Sprinkles køn kigger tilbage på beskueren: det betragtede subjekt bliver konfronteret med det kvindelige køns eget »øje« / »jeg« [»eye« / »I«].

Dette »øje« / »jeg« [»eye« / »I«] er fuldkommen kontingent, uanset om jeg betragter det »i kød og blod« eller »på en bogs sider«. Det opererer gennem/som repræsentation. For Sprinkles krop, som i denne specifikke scene er kogt ned til hendes kønsorganer, er billedet af Sprinkle som handlende subjekt. Jeg er ingenlunde tættere på at »kende sandheden« om Sprinkle ved at have set hende og talt med hende, end jeg ellers ville have været det: Hun (re)præsenterer sig selv for mig, samtidig med at jeg fastholder mig selv i en begærsfunktion.³² Mens Sprinkle ikke kan illustrere sig selv som et fuldendt nydelses- og begærssubjekt, kan hun placere sig selv i en relation til beskueren, hvori hun kræver sit eget »blik« (sin kusses stirren) tilbage fra den voyeristiske relation, selvom det så blot er for et øjeblik. Sprinkles performance af selvet udpeger den kropsliggjorte subjektivitets altid allerede medierede natur, ligesom den peger på den seksuelle nydelse, som giver denne subjektivitet »liv«. I det afsluttende segment af *Post Post Porn Modernist*, antager Sprinkle den arkaiske gudinde »Anyas« persona for at give sig selv en tyve minutter lang spirituell/seksuel orgasme på scenen. Da jeg overværede denne udførligt orkestrerede performance af jouissance var min første reaktion at bemærke til min partner, at Sprinkle simulerede. Min efterfølgende reaktion var at spørge mig selv, hvorfor jeg havde behov for at tro, at hun simulerede. Som Chris Straayer har udtrykt det: »Hvorvidt Annie Sprinkle simulerer og/eller oplever orgasmer i sine performances kan ikke afgøres af os« – og, vil jeg tilføje, dette gælder, uanset om vi er til stede ved hendes live performance i kød og blod eller ej.³³

I 1938 udgav den surrealistiske filmskuespiller, instruktør og dramatiker Antonin Artaud den forbløffende essaysamling om performance *Det dobbelte teater*. I manifestet »Grusomhedens teater«, som blev optrykt i denne samling, formulerer han en passioneret kritik af det realistiske teater og dets afhængighed af den skrevne tekst samt dets »psykologiske og menneskelige trippen på stedet«.³⁴ I stedet skal teatret trække på sit eget »konkrete sprog« for således at »få rummet til at tale«:

*Vi afskaffer scenen og salen og erstatter dem med en slags ud-i-ét-rum, uden skillevæg eller barriere af nogen art, og som i sig selv bliver teatret hvor handlingen sker. En direkte kontakt etableres atter mellem tilskueren og forestillingen, mellem skuespilleren og tilskueren, i kraft af at tilskueren, der er placeret i handlingens midte, indkredses og bearbejdes af handlingen.*³⁵

Jeg vender tilbage til Artauds spillevende tekst, som var så radikal på sin tid, i min afslutning for at understrege pointen at en sådan længsel efter umiddelbarhed netop

er en modernistisk drøm (selvom den i dette tilfælde tydeligvis også er avantgarde). I denne fin-de-millennium-tidsalder af multinational kapitalisme, virtuelle virkeligheder, postkolonialisme og cyborg-identitetspolitik (en tidsalder, som netop er kendetegnet ved og i nogle aspekter drevet frem af de radikale body art-værker, jeg her har beskrevet) må en sådan drøm betragtes som historisk specifik snarere end som epistemologisk sikker. Body art og performancekunst udstiller præcis kroppens/jegets kontingens ikke alene i forhold den kommunikative udvekslings anden (publikum, kunsthistorikeren), men også i forhold til egne (re)præsentationsformer.

Oversat af Solveig Daugaard

Noter

- 1 Teksten blev oprindeligt publiceret af College Art Association i Art Journal, vinteren 1997, Copyright © Amelia Jones. Teksten oversættes og genoptrykkes her med forfatterens tilladelse.
- 2 Jeg foretrækker udtrykket body art frem for performancekunst af flere grunde. Min indgangsvinkel til dette kunstneriske arbejde går gennem en kropsliggjort fænomenologisk model for intersubjektivitet. Desuden blev den kunst der opstod mellem 1960'erne og midten af 1970'erne (før performance blev teatraliseret og flyttede til de større scener) benævnt »body art« eller »bodyworks« af adskillige samtidige skribenter, som ønskede at afgrænse den fra begrebet om »performancekunst« der på samme tid var bredere (idet det rakte tilbage til Dada og dækkede enhver form for teatraliseret produktion frembragt af en billedkunstner) og smallere (idet det implicerede at en performance (forestilling) rent faktisk skulle finde sted foran et publikum). Jeg beskæftiger mig både med værker, som oprindeligt er blevet opført foran et publikum og med værker som ikke er: med værker som Ana Mendieta, Carolee Schneemanns, Vito Acconcis, Yves Kleins eller Hannah Wilkes, som er blevet skabt gennem en handling der involverede kunstnerens krop, hvad enten det foregik indenfor en egentlig »performance-ramme« eller inden for atelierets mere private rammer, og som dernæst blev dokumenteret således at det efterfølgende kunne opleves gennem fotografier, film, video og/eller tekst.
- 3 O.a.: Jones refererer her til det nummer af Art Journal, som udkom vinteren 1997.
- 4 O.a.: Amelia Jones: *Body Art / Performing the Subject* (University of Minnesota Press, 1998).
- 5 Mark Poster diskuterer subjektets mangfoldighed i multinationalismens og cyborg-identitetspolitikens tidsalder i *The Mode of Information: Poststructuralism*

- and Social Context* (Cambridge: Polity Press og Chicago: University of Chicago Press, 1990), og *The Second Media Age* (Cambridge: Polity Press, 1995). Om kroppen/selvet som på én gang subjekt og objekt, se Vivian Sobchack, »The Passion of the Material: Prologomena to Phenomenology of Interobjectivity«, manuskript til en artikel under udgivelse i Sobchacks *Carnal Thoughts: Bodies, Texts, Scenes, and Screens* (Berkeley: University of California Press); publiceret på tysk i *Ethik der Ästhetik*, red. Christoph Wulf, Dietmar Kamper, og Hans Ulrich Gumbrecht (Berlin: Akademie Verlag, 1994), s. 195-205. O.a.: Sobchacks bog udkom først nogle år senere med en revideret titel: Vivian Sobchack: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley: University of California Press, 2004).
- 6 Carolee Schneemann: *More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*, red. Bruce McPherson (New Paltz, N.Y.: Documentext, 1979), s. 234. Carolee Schneemann har opført *Interior Scroll* tre gange: I 1975 på Women Here and Now i East Hampton, Long Island; i 1977 på Telluride Film Festival i Colorado; og i 1995 i en grotte under titlen *Interior Scroll – the Cave* (sammen med seks andre kvinder). Denne læsning af Schneemanns værk er modificeret i forhold til mit essay »Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art« i *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, red. Joannah Frueh, Cassandra Langer og Arlene Raven (New York: HarperCollins, 1994), s. 30-32.
 - 7 Schneemann: *More Than Meat Joy*, 238. Til den oprindelige opførelse bestod publikum næsten udelukkende af kvinder; se Moira Roth »The Amazing Decade« i *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America, 1970-1980* (Los Angeles: Astro Artz, 1983), s. 14.
 - 8 De indledende poetiske beskrivelser i dette afsnit stammer fra et brev fra Schneemann til mig (dateret 22. november 1992), som foranledigede mig til at revidere mine tidligere, mindre nuancerede læsninger af hendes kunstneriske arbejde. Her er et eksempel på min modtagelighed over for personlig kontakt: jeg er blevet revet med af hendes stærke selvlæsninger og har ændret mine egne perceptioner af værket. Udtrykket »gennemskinneligt kammer« optræder i *More Than Meat Joy*, s. 234.
 - 9 Schneemann udtaler: »Mit arbejde drejer sig om at bryde igennem den idealiserede (især mandlige) mytologi om det »abstraherede selv« eller det »opfundne selv« – altså kunst [hvor den mandlige kunstner] bibeholder magt over og distance til situationen«; i *Angry Women*, red. Andrea Juno og V. Vale (San Francisco: Re/Search Publications, 1991), s. 72 og 69.
 - 10 Videoen *Imaging Her Erotics* er produceret af Schneemann og Maria Beatty i 1995-96; det klip som vises heri er fra opførelsen i 1995. Schneemann har oplyst mig om, at al videodokumentation fra de tidligere opførelser er i dokumentatorens private eje, og at vedkommende ikke ønsker at frigive materialet til publikation eller forskning.

- 11 Ira Licht: *Bodyworks*, udstillingskatalog (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1975), ingen paginering.
- 12 Rosemary Mayer: »Performance and Experience« i *Arts Magazine* 47, no. 3 (december 1972- januar 1973), s. 33-36; Nemser, »Subject-Object Body Art« i *Arts Magazine* 46, no.1 (september-oktober 1971), s.42.
- 13 Catherine Elwes: »Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women« i *Women's Images of Men*, red. Sarah Kent og Jacqueline Moreau (London: Writers and Readers Publishing, 1985), s. 165.
- 14 Kathy O'Dell: »Toward a Theory of Performance Art: An Investigation of Its Sites« (Ph.d. afhandling, City University of New York, 1992), s. 43-44.
- 15 Peggy Phelan: *Unmarked: The Politics of Performance* (New York: Routledge, 1993), s. 151-52.
- 16 Denne markering af kroppens fravær eksemplificeres også i den fotografiske dokumentation af Ana Mendieta senere *Silhueta*-serie, hvor hendes krop fremstilles som *spor* (en flænge, som sårer jordens overfode).
- 17 Jacques Derrida: »That Dangerous Supplement« i *Of Grammatology*, oversat af Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: John Hopkins University Press, 1976), s. 154. O.a.: Oprindeligt, *De la grammatologie*, Paris: Les éditions de minuit 1969 (1967).
- 18 Ibid. s. 157 og 163.
- 19 Det er Simone de Beauvoir, som i sin monumentale bog fra 1949, *Det andet køn*, knytter drømmen om »transcendens« i vestlig æstetik og filosofi til den maskuline subjektivitet. Her omarbejder hun den dialektik mellem selvet og den anden som blev udformet af hendes livsledsager Jean-Paul Sartre (og mere subtilt transformeret af Maurice Merleau-Ponty og Jacques Lacan), med opmærksomhed på den udøvelse af magt som sker gennem kønnene i det patriarkalske samfund. Beauvoir genlæser Sartres eksistentielle argument (fra *Væren og intet*) om at subjektet har kapaciteten til at projicere sig selv ind i transcendensten (*pour-soi*), ud af den fundamentale immanens i *en-soi*, idet hun påpeger at *pour-soi* er en privilegeret potentialitet, som i patriarkatet kun er åben for mandlige subjekter. Beauvoir: *Det andet køn* (1949), på dansk v. Karen Stougaard Hansen og Svend Johansen (København: Gyldendal 1986). (Oprindeligt, *Le deuxième sexe* (Paris: Editions Gallimard, 1949).
- 20 Kris Kuramitsu: »Yayoi Kusama: Exotic Bodies in the Avant-Garde«, upubliceret paper indleveret til Amelia Jones' og Donald Preziosis seminar Essentialism and Representation, University of California Riverside/University of California Los Angeles, forår 1996, 1. Kuramitsu diskuterer dette foto af Kusama ganske indgående. Jeg skylder Kuramitsu tak, fordi han har introduceret mig for denne del af Kusamas værk, og desuden har ført mig frem til de bedste kilder til kunstnerens arbejde (se også Bhupendra Karia, red: *Yayoi Kusama: A Retrospective*, udstillingsskatalog, [New York: Center for International Contemporary Arts, 1989]). Her

bør jeg også anføre, at det var det store antal fotos som disse, der blev trykt som reklamer i magasiner som *Artforum* fra midten af 1960'erne og frem, som først vakte min interesse for body art. Jeg er særligt optaget af den rolle, som denne type af billeder spiller i etableringen af kunstneren som en offentlig person: De er performative dokumenter. Det eneste publikum til den »originale« performance har været fotografen og eventuelle andre tilstedeværende i rummet.

- 21 Kuramitsu: »Yayoi Kusama«, s. 2.
- 22 De øvrige kunstnere på fotografiet tæller bl.a. Jiro Yoshihara, stifter af Gutai, Hans Haacke, Lucio Fontana og Günther Uecker. Se fotografiet m. navne i *Nul negentienhonderd vijf en zestig, deel 2 fotos*, [Nul Nittenhundredefemogtres, del 2 fotos, red] udstillingskatalog (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1965), ingen paginering.
- 23 Angående poseringens retorik, se Craig Owens: »The Medusa Effect, or the Specular Ruse« i *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, red. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman og Jane Weinstock (Berkeley: University of California Press, 1992), s. 191-200. Begrebet om forfatterfunktionen er hentet fra Michel Foucaults »What is An Author?« (1969), i *Language, Counter Memory, Practice*, oversættelse Donald Bouchard and Sherry Simon. (Ithaca: Cornell University Press, 1977), s. 113-38.
- 24 Kristine Stiles: »Performance and Its Objects« i *Arts Magazine* 65, no.3 (november 1990), s. 35; Henry Sayres læsning af Schwarzkoglers værker kan findes i *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), s. 2.
- 25 Se Roland Barthes: »Rhetoric of the Image« i *Image-Music-Text*, oversættelse Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), s. 44.
- 26 Stiles: »Performance and Its Objects« s. 37.
- 27 Sayre: *The Object of Performance*, s. 5.
- 28 Krauss: »Notes on the Index« i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985), s. 209.
- 29 Se Elinor Fuchs: »Staging the Obscene Body« i *TDR (The Drama Review)* 33, no.1 (forår 1989), s. 38-39. Chris Straayer betoner i højere grad Sprinkles forbindelser til 1970'ernes feministiske performancekunstnere som Schneemann og Linda Montano, som er Sprinkles performancementor, end hendes baggrund som sexarbejder. Se Straayer: »The Seduction of Boundaries: Feminist Fluidity in Annie Sprinkle's Art/Education/Sex« i *Dirty Looks: Women Pornography, Power*, red. Pamela Church Gibson og Roma Gibson (London: British Film Institute, 1993), s. 157.
- 30 Hendes film tæller bl.a. Linda/Les and Annie – the First Female to Male Transsexual Love Story (1990), skabt i samarbejde med Albert Jaccoma og John Armstrong og The Sluts and Goddesses Video Workshop, or How to Be a Sex Goddess in 101 Easy Steps (1992), skabt af Sprinkle og Maria Beatty. Se Linda Williams

diskussion af hvorledes Sprinkle i sine pornografiske videoer (og, vil jeg tilføje, i sine kunstvideoer) bevarer den »intime tiltaleform« til »kunden« som er karakteristisk for luderens »performance«. Williams: »A Provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle« i *Dirty Looks*, s. 181.

- 31 Lynda Nead: *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality* (London: Routledge Press, 1992), s. 2.
- 32 Dette parafraserer Jacques Lacan, der skriver om subjektet, som fastholder sig selv i en begærsfunktion i »Anamorphosis« i *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (New York: W.W. Norton and Co., 1978), s. 85.
- 33 Straayer: »The Seduction of Boundaries« 174. Se også Alexandra Juhasz's diskussion af Sprinkles udvidede orgasme performance i hendes essay »Our Auto-Bodies, Ourselves: Representing Real Women in Video« i *Afterimage* 21, no. 7 (februar 1994), s.11.
- 34 Antonin Artaud, *Det dobbelte teater*, på dansk ved Klaus Hoffmeyer (Fredensborg: Arena, 1967), s. 92.
- 35 Ibid., s. 98.

Amelia Jones, Pilkington Professor i Kunsthistorie v. University of Manchester. Performanceteoretiker og forfatter til adskillige artikler og bøger om performance og body art, bl.a.: *Body Art/Performing the Subject* (1998).



57 Beds (Signa Sørensen, Kanonhallen 2004)

Performativitet, æstetik, udsigelse

Lille note om det performatives æstetik

Af Morten Kyndrup

I

Begrebet om det performative er i løbet af de seneste ganske få år kommet til at indtage en hovedrolle inden for de æstetiske og kulturteoretiske fag og discipliner, specielt i Tyskland og Skandinavien. Centralt i denne proces har stået teaterforskeren Erika Fischer-Lichte og miljøet omkring hende på Freie Universität, Berlin. Siden 1999 har der under ledelse af Fischer-Lichte kørt et omfattende, vidt forgrenet eksternt finansieret forskningsprogram under titlen »Kulturen des Performativen«, hvad der har resulteret i en omfattende arrangements- og publikationsvirksomhed, for Fischer-Lichtes eget vedkommende samlet i den programmatisk-principielle monografi *Ästhetik des Performativen*, »Det performatives æstetik« fra 2004.

Det er klart at eksistensen af et så dygtigt ledet, professionelt opbygget, ressourcestærkt og videnskabeligt seriøst arbejdende forskningsprogram har haft og kontinuerligt har betydning for udbredelsen af begrebet om det performative i det videnskabelige samfund. På den anden side skal der mere til end det for at skabe en så hastig udbredelse af et »nyt« begreb som tilfældet har været med det performative. Eller sagt på en anden måde: der må have eksisteret et behov, en tingenes tilstand, både i den videnskabelige genstandsverden og (sandsynligvis som følge deraf) for den videnskabelige tilgang, som har kunnet indfries af dette begreb. Endda et ganske udtalt behov, efter udbredeshastigheden at dømme.

Spørgsmålet er nu hvad dette behov egentlig er gået ud på – herunder om der i grunden er tale om ét overordnet eller om flere forskellige. Når et »nyt« begreb vinder indpas, er der ofte en form for selvforstærkende acceleratoreffekt i dets udbredelse. Det fører i visse tilfælde til at begreber så at sige bliver overopfyldt med (divergerende) indhold, og så pludselig er de slidt op, alt bliver til intet, blandt andet fordi det overopfyldte er analytisk helt ubrugeligt på grund af manglende præcision. En grund til disse genkommende processer af heftig blomstring og pludselig død skal sikkert søges i at man i den befriende fornemmelse af noget omsider nyt – i hvad der inden for humanistisk videnskabelighed ofte kan tage sig ud som en evindelig gentagelse af de samme problemstillinger – forsømmer at få forbundet dette nye med eksisterende begrebsdannelser, problemer og processer.

Det følgende er et forsøg på at skitsere hvorledes det performative (med udgangssignatur Fischer-Lichte; der flourer allerede en sværm af forskellige begreber under samme navn) kan forbindes med forskydningerne i det landskab begrebet befinder

sig i. For selv om Fischer-Lichte og konsorter vedkender sig arven fra Austin (der opfandt begrebet om det performative i forbindelse med talehandlingsteorien) og bl.a. Judith Butler (der videreudvikler det »omfangslogisk« over mod en bredere kulturkarakteristik), så er det i begrebets aktuelle, brede (stadig bredere, ser det ud til) udgave, ikke helt klart hvilken status og dermed bevægelsesinteresse og genstands-område, det i grunden har. Eller anderledes formuleret: på hvilken måde er begrebet distinktivt? Hvad kan det og vil det, og hvad kan det og vil det ikke?

Dette overordnede spørgsmål kan let omsættes til en række mere specifikke og dermed præcise. Der er for det første spørgsmålet om *kunstarter*. Er det performative knyttet til særlige kunstarter frem for andre? Det er velkendt at det i den aktuelle tradition har sin rod i teaterforskningen og dermed den specifikke udvikling inden for teatret. I dag benyttes det nærmest i flæng hen over alle kunstarter. Men har det en særlig affinitet til teatret, eller bare til de performerende kunstarter? Og er der i givet fald tale om en modificerende applikation i den udstrækning det kan bruges over for andre kunstarter? For det andet kunne man spørge til det performatives forhold til *objektkarakteren* som sådan. Er det sådan at det er bestemte æstetiske artefakter (kunststartsspecifikt eller ej), som er »performative«, mens andre ikke er? Eller er alle det, men i varierende grad? Eller i samme grad? I forlængelse deraf kan man for det tredje spørge om hvor i forhold til perceptionen det performative i grunden befinder sig – vedrører det primært opfattelsesmåden eller artefaktet, er det performative perceptuelt eller objektuelt, eller måske begge dele og da på hvilken måde? For det fjerde kunne man spørge om det performatives status i relation til mulighedsspektret af teoretiske tilgange. Er en fokusering på det performatives aspekt i virkeligheden frem for alt en bestemt type teoretisk, analysemetodisk tilgang, som da er forskellig og afgrænselig fra andre tilgange – eller subsumerer den sådanne andre tilgange under sig? Og endelig for det femte: hvad er det performatives historiske status? Det synes klart nok (og er også beskrevet af blandt andre Fischer-Lichte) at dets indtog er fremkaldt af nogle bestemte historiske forskydninger, bl.a. i kunsten. Men betyder det at det performatives æstetik da kun har relevans for artefakter i/efter en sådan »performativ vending«, og altså slet ikke med fordel kan benyttes produktivt på tidligere tiders kunstværker? Eller åbner erkendelsen af nutidige betydningshandlingers performative karakter tværtimod for en forståelse af også hele det historiske arsenal i dette lys, på en måde så erkendelsen af det performative i virkeligheden er en slags irreversibel og herefter uundslippelig tilgang?

Enhver der har fulgt med i det performatives fremmarch over de senere år vil vide at der for øjeblikket er begreber og forestillinger i omløb som repræsenterer/krydser alle ovenstående forsøg på at indlægge distinktioner. Og desuden at iveren efter at oprette distinktioner i almindelighed ikke har været overvældende – det gælder også Fisher-Lichtes eget forskningsprogram, der tværtimod breder sig i ganske mange retninger. Man kan med baggrund i det empirisk foreliggende med andre ord ikke svare præcist på ovennævnte forslag til distinktionsakser – eller sagt på en anden

måde: man vil på forskellige måder skulle svare »både/og« til de stillede spørgsmål. Selvom vi altså her allerede tør røbe at sådan vil svaret også blive her, så er det ikke det samme som at sige at alt er lige godt eller indgår med lige vægt. Det interessante er at se *hvordan* dette både/og er konstitueret, og det er livsnødvendigt for begrebet om det performative at få sig situeret i det teoretiske landskab og dets forskydningsprocesser. Sker det ikke, risikerer begrebsdannelsen at briste som en boble, subsidiært at leve som et tomt overbegreb uden hverken distinktiv kraft eller analytisk potentiale. Fischer-Lichte er selv opmærksom på denne fare.¹

Formålet med det følgende vil være at skitsere en placering af det performative i forhold til en række af de andre forskydninger, som begrebet kan siges at være en del af. For at holde kortene ude fra hinanden, vil det ske ad en lille omvej. Først vil vi i tre afsnit beskrive beslægtede forskydninger inden for henholdsvis kunsten, æstetikken og analytikken. I denne sammenhæng kan der naturligvis kun være tale om forholdsvis firkantede opmålinger. Men forhåbentlig tilstrækkelige til at de i et afsluttende afsnit kan danne baggrund for en placering af det performative i forhold til de tre områder.

II

Fischer-Lichte tager selv udgangspunkt i opgøret med det tekstbaserede teater. Teaterforestillingen er her ikke længere at forstå som repræsentation af en foreliggende tekst, men bliver til i og med sig selv, og den eksisterer kun som den betydningshandling den er, i og med det nærvær den da udspiller sig i over for sit publikum. Fischer-Lichte peger også bl.a. på de såkaldte happenings som eksempler på det samme: på noget der ikke kan reduceres til en bagvedliggende mening, og som kun har sin betydning i selve handlingen. I de nævnte eksempler er det tydeligt at en traditionel hermeneutisk forståelse af kunstværket som transportør eller iklædning af et bagvedliggende indhold ikke rigtig giver mening, og i hvert fald ikke er i stand til at fange hvad der sker i selve opførelsessituationen. Derfor er der heller ikke blot og bart tale om at man kan flytte værkets betydning fra »bagved« til »foran« værket, fra substans til effekt. Nej, det er i selve værkets *bliven-betydning* interessen ligger.

De eksempler, som Fischer-Lichte nævner, er naturligvis slående. Men det er ikke svært at se at de på ingen måde står for sig selv, og at de heller ikke er begrænset til en udvikling inden for kunsten de seneste ti år. Bevægelsen væk fra hvad man kunne kalde kunstværkers objektkarakter som distinktivt træk, går betydeligt længere tilbage. Den har i det hele taget at gøre med den gradvise afvikling af kunstværkets *tilvirkethed* som kriterium for kunstnerisk kvalitet, der i virkeligheden tager sin begyndelse allerede med dannelsen af det Modernes autonome kunst. Før da var objektkarakteren i alle tilfælde afgørende; kunstnerens mesterskab bestod frem for alt i en bestemt kunnen udi bearbejdelse af materien. Kunstneren kunne – om det nu gjaldt tilvirkning af sølvkar, fresker eller vers – noget som andre teknisk set ikke kunne.

Denne *homo faber* afvikles som bekendt gradvist til fordel for kunstneren som en *homo significans*, det vil sige kunstneren som én der i kraft af sin særlige indsigt kan se noget andre ikke kan se, og videregive det gennem sin kunst. Transformationen foregår selvfølgelig i en vældig langvarig og meget gradvis proces, men afkoblingen er i hvert fald helt evident fra *readymaden* og frem. I vore dage er det alment accepteret at en bestemt objektkarakter hverken er et nødvendigt eller tilstrækkeligt kriterium for om noget kan henregnes til kunsten eller ej. »Betydningen« ligger et andet sted. Der er ikke noget odiøst i at anerkendte kunstnere som Anselm Kiefer eller Jeff Koons lader deres »værker« tilvirke i værksteder uden selv at deltage i processen som andet end instruktører. En Joseph Beuys' kopi af en kolonialhandel fra DDR i 50'erne, en Piero Manzoni's kunstnerfæces på dåse eller en Guillaume Bijls opstilling af udstoppede fugle på strategiske steder i en belgisk provinsby – ingen af delene vurderes efter kolonialvareattrappernes materielle udførelse, lortedåsens materielle fremtrædelse eller udstopningskvaliteten af fuglene. Betydningen er i stigende grad dermed blevet knyttet til hvad man kunne kalde artefakternes *handlingskarakter*. Og det gælder ikke kun de såkaldte »indiscernibles«, også eksempelvis fortællende/repræsentationelle værker inden for litteratur, billedkunst og film udviser i stigende grad et udtrykkeliggjort selvrefleksivt niveau, på hvilket de tematiserer deres egen frembringelse af fx fabula eller motiv på en måde, så igen deres egen karakter af betydningshandling udtrykkeliggøres.

Det er ikke ethvert nutidigt kunstværk, som *udelukkende* kan begribes hvis man anskuer det som en handling. Men omvendt kan man konstatere at betydelige dele af værkerne inden for alle kunstarter ikke længere kan begribes bare nogenlunde fyldestgørende inden for et traditionelt hermeneutisk paradigme, endsige i det tidligt modernes idealtypiske dybdemodeltænkning. Man kan formulere det på den måde at det ser ud som om kunsten generelt helt fra de første avantgarder forandrer sine distinktive træk: fra overvejende at have vedrørt artefakternes tilvirkningskarakter til at dreje sig om at de som handlinger eller begivenheder tilskrives kunsten, og gør dette gennem selve den betydningshandling, hvori de findes: altså performativt.

III

Forskydningerne inden for æstetikken siden disciplinens opfindelse midt i 1700-tallet er en lang og broget historie i flere spor, bl.a. fordi flere forskellige sideløbende traditioner har været indbyrdes divergerende i opfattelsen af hvad overhovedet æstetikens genstandsområde og dens diskursive modus i grunden skulle være. Som bekendt tænkes disciplinen af sine tidlige grundlæggere – Baumgarten og siden Kant – som noget der omfatter bestemte typer af relationer, og som ikke kun kan finde sted i relation til kunst. Fra romantikken og frem formæles imidlertid kunsten og æstetikken, i hvert fald i den betydningsfulde kontinentale tradition der fra Hegel

skal føre op i det 20. århundrede til eksempelvis figurer som Adorno og Marcuse. Æstetik bliver her til kunstfilosofi, og det er kunstens kognitive potentialer der står i centrum, samtidig med at æstetikken uskrømtet opfatter sig selv som en evaluativ disciplin, rettet mod artefakternes bidrag til kunstens kognitive potentiale – i Hegels system forstået som bidrag til afskaffelse af sig selv til fordel for den indsigt der på sit højeste trin ikke længere behøver en sanselig ikklædning.

Heller ikke æstetikens divergerende traditions historier kan vi i nogen forstand gå i detaljer med her,² men man kan konstatere at der i løbet af sidste halvdel af det tyvende århundrede i en række teoretiske miljøer og med forskellige afsæt opstår bevægelser, der kaster sig ud i en kritisk gentænkning af æstetikens eksisterende hovedveje. Mange af disse bestræbelser kan man sammenfatte under en overskrift der lyder »fra objekter til relationer«. Dvs. bevægelsen går fra at ville forstå æstetiske kvaliteter som værkeres egne til at se dem som genererede i relationerne mellem værkerne og os. En af de vigtige bestræbelser i den henseende aftegnes af den såkaldte receptionsæstetik der med rødder i fænomenologien forsøger at anskue værkerne med henblik på det virkningspotentiale, den »implicitte modtager«, de aftegner. Wolfgang Iser er her en hovedskikkelse, men han inspirerer og efterfølges af nye generationer, også uden for det tyske sprogområde. Det er i øvrigt symptomatisk at man ligefrem er nødt til at opfinde den løjerligt pleonastiske betegnelse »receptionsæstetik« (set i lyset af den oprindelige definition af æstetikken) for at finde konceptuel »plads« i det filosofisk-æstetiske landskab.

Men også det filosofiske landskab – receptionsæstetikken havde som bekendt kunstvidenskabelige aner – begynder at røre på sig. Med inspiration bl.a. fra socialisations- og mediekritiske miljøer i 1970'erne udvikler der sig i 1980'erne og 1990'erne i Tyskland en række bestræbelser på at udvikle et bredere defineret begreb om det æstetiske – bredere både i relation til spørgsmålet om æstetiske fænomener også uden for kunsten, og i forhold til objektkvalitet over for relationskvalitet. Man kan nævne skikkelser som Rüdiger Bubner, Wolfgang Iser, Gernot Böhme, Martin Heidegger – Heideggers kernebegreb om *Erscheinen* (til forskel fra det traditionelle *Erscheinung*) er symptomatisk for bevægelsen hen mod vægten på det relationelle.³ Selvom mange også i den yngste tyske generation af filosofiske æstetikere fortsat sætter spørgsmålstegn ved et æstetikbegreb som går ud over kunstens grænser så er overgangen til fokus på det relationelle i forbindelse med det æstetiske efterhånden indiskutabel.

Man finder tilsvarende kritiske gentænkninger fra forskellige vinkler i den franske debat om det æstetiske. Jacques Rancière sætter en helt ny dagsorden med en alternativ opfattelse af æstetikens forhold til det politiske, Yves Michaud og Luc Ferry diskuterer i hver sit register bredere æstetikbegreber. Mest symptomatisk er måske Gérard Genettes arbejde. Genette, med rette berømt for sine banebrydende udviklinger af narratologien fra 1960'erne og frem, bevæger sig i 1990'erne over mod æstetikken og udsender blandt andet *La relation esthétique* i 1997. Her gør han op med den kontinentale traditions evaluative tilgang og slår fast at det æstetiske

ikke er dis-positionelt, men resultativt: det er, hedder det, ikke objektet der gør relationen æstetisk, men relationen der gør objektet æstetisk.⁴ Fra den franske debat bør også nævnes Jean-Marie Schaeffer der i en række bøger kaster sig ud i et iltet opgør med hele den kontinentale (især tyske) tradition, som han ligefrem anser for at have været til skade for kunsten gennem dens »ekstatiske kognitivitet« og »epistemologiske sammenblanding af evaluative og deskriptive tilgange«.⁵

I den internationale æstetiske diskussion er der selvfølgelig mange spor og positioner. Men der er overordnet set en tydelig tendens i retning af anskuelsen af æstetisk kvalitet som noget der i-værk-sættes i en bestemt type af relationer mellem subjekt og objekt. Dermed kommer det æstetiske til at ligge i relationens modus (måske ligefrem i form af en »modellerende operation«, med Isers udtryk⁶). Men – fortsat eller igen i overensstemmelse med Kant – *som om* den æstetiske kvalitet var knyttet til objektet. Og da indbefattende en særlig form for værd-sættelse af denne kvalitet gennem relationen. Set fra objektets »side« vil en således opfattet æstetisk relationalitet være både selvreferentiel og virkelighedskonstituerende, dvs. sat som sådan netop i og gennem sig selv. Med andre ord går hovedtendensen i retning af at opfatte æstetisk relationalitet som performativ.

IV

Bevæger vi os endelig til det betydningsanalytiske niveau, der jo primært – men ikke kun – tegnes af bestræbelser inden for kunstvidenskaberne, oplever vi også her en generel forskydning i retning af at forstå betydningsbærende artefakter i deres fulde kommunikative aktkarakter, dvs. i relation til den handling de lægger op til at være en del af.

En stor rolle i denne proces har igen fænomenologien spillet, især gennem den omtalte receptionsæstetiske tradition. Et afgørende træk her var at foretage en analytisk udskillelse af værkernes »receptionsforlæg« (det der også blev kaldt implicit modtager, konceptuel læser etc.). Her fik man for første gang udskilt kommunikationskarakterens instanser, også i form af forestillingen om en indre differentiering i artefaktkonstruktionerne selv, og hermed var der givet anledning til udskillelse af produktive, analytiske iagttagelser af eksempelvis »tomsteder«, »ubestemthedsrum« og lignende.

Et vigtigt supplement til receptionsæstetikens instansudskillelser leverede narratologien. Da den med Wayne C. Booths skelsættende *The Rhetoric of Fiction* fra 1960 endegyldigt forlod sine poetologiske aner, blev der også her leveret et vigtigt udviklingsarbejde med hensyn til indre differentieringer af kommunikative instanser i artefakterne. Booth lagde grunden ved at begribe den afsendende fortællerposition som indbefattet i værket, og dette arbejde blev siden, af ikke mindst Gérard Genette, fortsat i en lang række yderligere differentieringer i forhold til tid, syn, indsigt etc.

Selvom narratologien var udviklet på først og fremmest fortællende litteratur, så havde og har dens resultater relevans, ikke bare for alle andre fortællende genrer i eksempelvis filmen, men også for både temporalt og ikke-temporalt organiserede kunstarter i øvrigt, fra musik til billedkunst, fra performance-teater til arkitektur.

Disse landvindinger har naturligvis i en overordnet forstand haft deres grundlag i opdagelserne i og resultaterne af den mere generelle »sproglige vending« som især hele strukturalismen står for. Det er også fra rent sprogvidenskabelig side at det begrebsligt-analytiske belæg for forståelsen af betydning som handling kommer (selvom også eksempelvis den engelske talehandlingsteori leverer sit bidrag, jf. igen opfindelsen af det performative). Det sker frem for alt med Émile Benvenistes indførelse af begrebet om *udsigelse*, *énonciation*, som betegnelse for den handling hvori et udsagn fremføres. Det er Benvenistes (uimodsigelige) påstand at det semiotiske system af forskelle jo ikke i sig selv kan frembringe nogen som helst form for betydning; først gennem en konkret handling opstår der et egentligt semantisk niveau. Benveniste supplerer derved Saussure afgørende uden at modsige hans grundlæggende antagelser.

Med begrebet om udsigelse åbnes der endelig for – efter forslag fra bl.a. Greimas – at kombinere grundopfattelsen af at betydning kun kan opstå i og med en handling (udsigelse), med det forhold at man kan anskue betydningsartefakter som indbefattende et sæt kommunikative instanser, jf. narratologien og receptionsæstetikken. Dette får betegnelsen »udsagt udsigelse« og åbner mulighed for analytisk at udskille ikke bare artefakternes »reale« udsigelseshandlingskarakter, men tillige deres indfældede eller implicitte handlingskarakter som kan gøres til genstand for en real udsigelseshandling. Dvs. at det vi ser i mødet med et betydningsartefakt er vores eget møde med den udpegede model af en modtager som en indfældet repræsentant for en afsender udskiller. For en sådan udsigelsesanalytisk tilgang, hvori al betydning anskues som effekter af den handling (der kan anskues på to niveauer: implicit og realt) artefaktet lader finde sted, er artefaktet dermed altid allerede selvreferentielt og i sin betydningshandling virkelighedskonstituerende. Det vil sige: performativt.

V

Ovenstående grove skitse viser at »det performative« kan siges at dække dominerende bestræbelser og forskydninger både inden for kunsten, inden for refleksionen af det æstetiske, og inden for det artefaktanalytiske. Forskydninger og bestræbelser, som finder sted under forskellige overskrifter og i varierende grader af gensidig forbundethed – men som ikke desto mindre er parallelle og utvetydige. Det er på den baggrund under alle omstændigheder højst forståeligt at »det performative« i den grad har kunnet udvikle sig til et samlebegreb, til en overordnet etiket – og det er ligeså forståeligt at begrebet dermed kan stå i fare for at lide overopfyldthedens

skæbne. Set fra et videnskabeligt synspunkt er der derfor god grund til at plædere for overgang til en fase hvori det i relation til det performative mere drejer sig om at differentiere end om at samle.

For selvom om man som påvist finder tydeligt performativt orienterede træk både i tiltagende grad i nutidige kunstværker, i de aktuelle forskydninger i forståelsen af det æstetiske og i højtudviklede metodisk/analytiske tilgange – selvfølgelig gensidigt fremkaldt af og fremkaldende hverandre – så betyder det jo ikke at alt er ét fedt, at alt er lige performativt eller bare performativt på den samme måde. Kunstarterne har qua deres mediale forskelle divergerende udfoldelsesbetingelser og de er derfor performative på forskellige måder og måske i forskelligt omfang – under alle omstændigheder gælder disse distinktioner enkeltværker uanset kunstart. Tilsvarende er visse forståelser af det æstetiske følsomme over for denne »performativitet« i højere grad end andre. Diskussionen om det æstetiskes forhold eller overgang til/afgrænsning fra kunsten bliver særlig interessant i relation til spørgsmålet om det performative, og det samme gælder det æstetiskes placering i forholdet mellem singular relation og objektuel kvalitet. På tilsvarende vis må man om de analytisk-metodiske tilgange og grundforståelser af artefakterne konstatere at selvom mange bestræbelser »passer« med en grundopfattelse af artefaktet som performativt, så gør de det på forskellig måde og med forskellige perspektiver.

Hvad der – igen ud fra et betydningsvidenskabeligt synspunkt – bør sættes på dagsordenen nu, er derfor en kritisk differentiering af de forskellige teoretiske og begrebslige bestræbelser. Den må gøre sig klart at der ikke findes noget givet grundforhold i denne bestræbelse, og at den nødvendigvis må gå begge veje. »Det performative« må forsøge at definere sig positivt og negativt ind i forhold til de bestræbelser og fænomener der findes i forvejen. Frem for alt skal en »det performatives æstetik« selvfølgelig ikke forsøge at genopfinde noget der allerede er opfundet, og som måske findes i avancerede udgaver i form af værktøjer og forståelsesnøgler inden for traditioner der blot prædicerer sig som noget andet. Det kunne eksempelvis gælde det analysemetodologiske: udsigelsesanalyse *er* simpelthen en analyse af artefaktens performativitet, både implicit og eksplicit betragtet. Parallelt, men i den modsatte grøft: »Performativ æstetik!« som feltråb for hvad kunsten skal og bør, ville være at rende åbne døre ind.

Så meget vigtigere er det måske at indkredse og undersøge de bevægelser og bestræbelser, som *ikke* lader sig indordne under de samme overbegreber. Eller mere præcist: at bruge afdækningen af forskelle til at gøre overbegreberne mere specifikke, mere præcise, mere distinktive, frem for bestandigt at udvide dem. Her er der eksempelvis – jf. alle de distinktive spørgsmål i indledningen ovenfor – i anledning af en »det performatives æstetik« grund til at spørge om hvad en »æstetik« så i grunden er, og det med henvisning til den filosofiske og videnskabelige diskussion herom der pågår. Det er i hvert fald vigtigt – uanset hvilken figurforestilling man nu nærmer sig med – at afgrænse sig i forhold til spørgsmålene om filosofi kontra videnskab, om

placeringen af det evaluative i forhold til henholdsvis disciplinen og dens genstandsfelt, om disciplinens genstandsfelt i forholdet singulært kontra alment osv.

I forhold til kunssystemet som helhed er der endvidere grund til at være opmærksom på niveauerne, typerne og kadencerne for historisk forandring. Udtrykkeligt performative kunstværker, en forståelse af det æstetiske der begriber æstetisk værdi som singulær og performativ, og en analytisk grundtilgang der anskuer alle artefakters betydningskonstruktioner i deres karakter af – forlæg for eller gennemførelse af – betydningshandlinger: disse artefakter og disse forståelser vil også bagudgribende forandre forståelsen, eksempelvis af artefakter, som ikke eksplicit forstod sig eller kunne forstå sig som »performative« i nutidig forstand. På den måde kan paradigmatiske forskydninger af denne type indebære en irreversibel forandringsproces, selvom den er historisk bagudgående. Der foreligger med andre ord en *gøren-performativ*- eller *bliven-performativ*-bevægelse, som ikke bare peger ind i nutiden eller fremtiden, men også tilbage i arkivet. Denne proces er uafvendelig, og den er endda videnskabeligt produktiv i den forstand at hvis der er tale om en erkendelsesudvidende, inklusiv forståelse af hvad betydning er og hvordan den bliver til, ja så gælder den naturligvis også bagud. Under alle omstændigheder er denne historisk erhvervede og betingede indsigt ikke sådan til at slippe af med, selvom man måtte ønske det. På den måde får også den historiske indsigt mindst to dimensioner som ikke kan eller bør falde sammen.⁷

Største fare, også her, er det pletoriske, det kronisk forskelsløse, varmedøden. At alt tænkes ind i ét og det samme, som derfor ikke længere kan tænkes, og som i hvert fald slet ikke kan bruges til at tænke med. Eller sagt på en anden måde: faren er at de konkrete behov, læs videnskabelige problemer, efterlades uopfyldt. For nu på den måde at vende helt tilbage til udgangspunktet: teatrets udsigelsesproblematik mangler eksempelvis stadig sin solide, videnskabelige undersøgelse. Sådan én ville burde rumme (a) en medialt reflekteret afgrænsning af teatret som kunstart, (b) en historisk-typologisk afgrænsning af teatral performativitet i bestemte værker, (c) de typer af æstetiske relationer et således differentieret landkort over teatral udsigelse aftegner.

For sådan er der faktisk så meget, der *også* er sit eget. Og medens lighed bliver desto mere uinteressant, jo mere overordnet den er, så er det modsatte gældende for forskellene.

Noter

- 1 Se fx hendes leksikonartikel »Performativität/performativ«, in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Stuttgart: Metzler 2005), p. 241.
- 2 Se hertil fx min »Art Theory Versus Aesthetics. The Story of a Marriage and Its Decline and Fall«, in *Perspectives on Aesthetics, Art and Culture*, ed. by Claes Entzenberg and Simo Säätelä (Sthm.: Thales) 2005. Jeg udfolder yderligere denne historie i et igangværende arbejde om *Den æstetiske relation* til publikation i 2007.
- 3 Se Martin Seel *Ästhetik des Erscheinens* (Frankfurt: Suhrkamp 2003)
- 4 Se Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art ***. *La relation esthétique*, (Paris: Seuil 1997), p. 18.
- 5 Jean-Marie Schaeffer har om denne problemstilling skrevet bøgerne *Adieu à l'esthétique* (2001; puf), *Les celibataires de l'art* (1996) og *L'Art de l'âge moderne* (1992, begge Gallimard). Sidstnævnte er oversat til engelsk som *Art of the Modern Age. Philosophy of Art from Kant to Heidegger* (Princeton, Princeton UP 2000); heri fx pp. 276; 273.
- 6 Se hertil Wolfgang Iser »Von der Gegenwärtigkeit des Ästhetischen«, in *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, hrsg. von Joachim Küpper und Christoph Menke (Frankfurt; Suhrkamp 2003).
- 7 Det er denne problemstilling, jeg gennemspiller i min *Framing and fiction. Studies in the Rhetoric of Novel, Interpretation, and History* (Århus: Aarhus UP 1992).

Morten Kyndrup (f. 1952), dr.phil., professor i Æstetik og Kultur ved Aarhus Universitet. Har bl.a. skrevet *Framing and Fiction* (1992), *Riften og sløret – essays over kunstens betingelser* (1998), *Kunstværk og udsigelse* (2003). Er ved at færdiggøre *Den æstetiske relation* (udkommer 2007).

Kroppens tavshed

Refleksioner over performativitet

Af Falk Heinrich

I sin bog *Ästhetik des Performativen* (2004) benytter Erika Fischer-Lichte sig gentagne gange af det engelske udtryk »between and betwixt«. Dette gør hun i forsøget på at beskrive kernen i den performative æstetik, der skulle have præget især den sceniske kunst efter det »performative turn«, som Fischer-Lichte tidsfæster til 1960'ernes neoavantgardistiske eksperimenter. Et af hendes foretrukne eksempler er Marina Abramovics *Lips of Thomas* fra 1975 (som er beskrevet i Fischer-Lichtes artikel i herværende publikation). Med »between and betwixt« beskriver hun en liminal tilstand, hvor traditionelle distinktioner mellem subjekt/objekt, aktør/recipient eller værk-, produktions- og receptionsæstetik kollapser og ikke længere er egnede til at beskrive performativitetens essens. Ja, kollapset bliver til selve essensen; »between and betwixt« er i Fischer-Lichtes fremstilling en forskelsløs begivenhed af absolut nærvær: »die Differenz in der Differenz« (forskellen i forskellen), »die »Spur« ohne Spur« (»sporet« uden spor), som Dieter Mersch udtrykker det i artiklen *Das Ereignis der Setzung* (Mersch 2001).

Det centrale omdrejningspunkt i hele Fischer-Lichtes argumentation er den menneskelige krop. Performernes og tilskuernes kropslige »Ko-Präsenz« (samtidige nærvær) er grunden til, at enhver scenisk opførelse uundgåeligt gestalter et såkaldt »autopoietisk »feedback-loop« ¹ mellem performerne og recipienterne. Pga. dette selv-genererende feedback-loop bliver enhver opførelse til en singular begivenhed, der synes at være i stand til at opløse det traditionelle repræsentationsskel. De deltagende kroppe reagerer på hinanden uden mellemkomst af et hermeneutisk filter, der eo ipso peger hinsides selve begivenheden. I Fischer-Lichtes teorifremskrivning synes kroppen at blive til en »joker«, det unævnelige tredje. Kroppen synes at kunne perforere de klassiske dikotomier performer/tilskuer, scene/sal, ja endda kunst/ikke-kunst. Performativitet bliver stadfæstet i et emergent »mellemrum«, hvor forskellene bliver opløst til fordel for den fænomenale krops absolutte nærværsoplevelse. For Fischer-Lichte og hendes forskerteam er den fænomenale krop karakteriseret ved »ekstasis«², der indeholder og åbenbarer et utilregneligt tillæg: »en urørlighed«³ (Mersch, 2001 s. 42; Fischer-Lichte, 2004, s. 158), som netop ikke kan fanges med tankens distinktioner og dikotomier. Alle disse beskrivelser indeholder en oprindelsesretorik: tilbage til en formodet »oprindelig oprindelse«. Fischer-Lichtes performativitetslæsning er åbenlyst inspireret af Heideggers fundamentalontologi, der søger eksistensen i en umiddelbart perciperet stemnings- og betydningsdannelse.

En af implikationerne ved denne optik er, at den performative kunst ikke længere kan anskues som værende et værk, da et værk er karakteriseret ved konstans og distance. Ifølge Fischer-Lichte fravrister den performative kunst sig værkets objekt-hed og er kun begivenhed. For det andet er den performative kunst selv-referentiel som udstillet emfase af fx performernes kroppe og deres aktioner. Derfor kan selvreferentialitet kun beskrives på tautologisk vis, som fx: »... handlingerne var en fuldbyrdelse af det, de betød« (Fischer-Lichte 2004, s.18, oversættelse Jens Christian Led). Fordi Abramovics aktioner er reduceret til deres blotte (selvreferentielle) materialitet, åbner de – ifølge Fischer-Lichte – for en umedieret og umiddelbar kommunikation, som ikke allerede er overlejret af en semiotisk instrueret hermeneutik.

Men selvom recipientens fænomenale krop og performer kroppens materialitet stilles i centrum, siges der forbavsende lidt om selve kroppen. Min artikels ærinde er dog ikke at kritisere denne mangel, men snarere at spørge efter grundene dertil: hvorfor kan kroppen og dens sansninger kun italesættes som negation, som »tom plads« (»Leerstelle«, Mersch 2001) og hvorfor fremstår denne tomme plads alligevel (eller måske derfor!) som performativitetens koncentriske punkt?

Min teses præmis er ganske simpel: kroppe kan ikke tale for sig selv. Min tilgang er inspireret af den luhmannske systemteori skelnen mellem menneskets forskellige systemer og deres strukturelle koblinger. Mennesket opererer som et levende system (heriblandt det neurale system) og som psykisk system, der genererer bevidsthed i form af stemninger, følelser og tanker. Den tyske sociolog Niklas Luhmann (1927-1998) udviklede teorien om sociale, autopoietiske systemer, hvis elementer er kommunikation. Hans teori tager udgangspunkt i den antagelse, at mennesker (både som biologiske kroppe og bevidstheder) ikke kan kommunikere, hvorfor det er sociale systemer, der muliggør kommunikation. Dog kan kommunikation ikke finde sted foruden sociale systemers strukturelle koblinger med kroppen og bevidstheden. Sagt på en anden måde er mennesket altid allerede spundet ind i sociale systemer.

Min intention er at vise, at performativitet i kunsten er resultat af flere (system) operationer. Min tese implicerer altså en differentiering af kunstrecipienten og performeren i forskellige funktionssystemer. Differentieringen negerer således den såkaldt fænomenale krops mulighed for et umiddelbart erkendende nærvær i forhold til en anden person og sig selv, men fremhæver bevidsthedssystemets og kommunikationssystemets simultane iagttagelse af den tavse, men opererende krop. Dermed tager jeg også Fischer-Lichtes kollaps af traditionelle dikotomier alvorligt, men foreslår samtidig andre distinktioner (simpelthen fordi vi ikke kan iagttage og konceptualisere uden forskelsdannelser).

Artificielt interaktionssystem

Lad mig begynde min argumentation med et værk fra den interaktive, digitale kunst. Mit eksempel er David Rokebys interaktive system *Very Nervous System* (herefter

VNS). Den interaktive kunst må siges at tage performativiteten alvorligt, idet den positionerer kunstrecipienten som aktør. Mit eksempel er dog fra det elektroniske hjørne. Deltageren i *VNS* interagerer med en digital, kybernetisk maskine, der (indtil videre?) ikke er i stand til at opbygge et autopoetisk feedback-loop. Et autopoi-etisk feedback loop er dog Fischer-Lichtes grundlag for et performativetsbegreb.

Bag titlen *VNS* (1982-90) gemmer sig en værkrække og et computersystem, hvis simple grundidé er, at installationsdeltagerens fysiske bevægelser genererer lyd⁴. Til dette formål anvender Rokeby »video-grabbing«-teknologi, der registrerer deltagerens bevægelser og transformerer dem til digitale data. Disse data bruges af et computerprogram til at beregne og generere lyd, idet bevægelsesdata selekterer, modificerer og eksekverer prædefinerede lydsamples, harmonier og rytmer, der ligger lagret som digitale beskrivelser i computersystemet. Konkret betyder det, at deltagerne i *VNS* anvender deres kroppe (positurer og bevægelser) som en slags instrument til at fremkalde lyde og musik. Forholdet mellem bevægelse og lyd kan dog ikke beskrives som et én-til-én forhold, da deltagerens krop ikke er en producent af analog lyd. Selvom *VNS*'s algoritmiske system beregner ud fra kropsaktioner og deres dynamik et auditivt dynamisk udtryk, så skal den syntetiserede lyd snarere betragtes som svar på deltagerens aktioner i rummet.

Rokeby har arbejdet med vidt forskellige rum og lyduniverser, der spænder fra næsten musikalske arrangementer til rene reallyd-kompositioner (dyrelyde, kropsrelaterede lyde, et urs tikken)⁵.

VNS udsprang af Rokebys ønske om at bekæmpe det gængse kontrol-interface mellem menneske og digital maskine, som er baseret på en kausal input/output-logik. Kontrol forudsætter, at maskinen bliver betragtet som værende ekstern i forhold til brugeren. Rokeby vil interaktion, ikke determination. Alligevel er afkodning af kontrolmekanisme det nødvendige første skridt for deltageren i *VNS*. Rokeby kalder denne fase for »First Test of Interactivity« (Rokeby, 1998), hvor deltageren afkoder systemets funktionalitet, idet han/hun undersøger forholdet mellem kortere bevægelsesmønstre og den genererede lyd. Denne initiale fase er altafgørende for installationen, fordi der her etableres et artificielt interaktionssystem mellem maskine og deltager. Her determineres, hvilke meddelelsesformer det algoritmiske system kan registrere og forvandle til information (data) og hvilke meddelelsesformer maskinen genererer, nemlig auditivt output. »Installationen iagttager og synger; personen lytter og danser«, skriver Rokeby.⁶ Efter denne fase på ca. 10 minutter, skulle deltageren i *VNS* gerne have accepteret installationens funktionalitet. Kontrolpauserne mellem de enkelte bevægelser bliver færre og kortere. Optimalt set overgiver deltageren sig nu til installationens dynamik.

Fortættet interaktion

Dynamikken opnås ifølge Rokeby via en kropsliggørelse af forholdet mellem men-

neske og maskine. Kontrollen bliver afløst af et kropscentreret møde. For Rokeby står interaktivitet nemlig i et modsætningsforhold til kontrol:

Fordi computeren er udelukkende logisk, skal interaktionens sprog tangere det intuitive. Fordi computeren fjerner dig fra din krop, skal kroppen aktiveres (...). Værket eksisterer kun i denne tilstand af gensidig influens.⁷

For at opnå denne kropsnære interaktion er Rokeby paradoksalt nok nødt til at komme udover det artificielle, dialogiske interaktionssystem, som systemet etablerer. En dialog, siger han, vil altid være baseret på en funktionel separation mellem modtagelse (at opleve) og svar (at handle). Han vælger altså at fortætte dialogen mellem menneske og maskine til det punkt, hvor dialogen synes at være ophævet, hvor perception og udtryk sker simultant.⁸ For at opnå dette, arbejder *VNS* med en respons- og opdateringshastighed på under en 1/30 sek. – en hastighed, der kommer det menneskelige bevidsthedssystem i forkøbet. Rokeby skriver, at "... ved etableringen af et feedback-loop, der er hurtigere end vores selviagttagelse, udelukker »Very Nervous System« effektivt vores bevidsthed, (...)»⁹ *VNS* giver altså ikke bevidstheden den nødvendige tid til at foretage den for dialogen nødvendige differentiering mellem oplevelse og handling, og det selvom det drejer sig om to forskellige sansedatatyper (kinæstetiske og auditive).

Sammenfaldet mellem deltagerens bevægelse i rummet og det akustiske udtryk fra det digitale systems side, gør, at bevidstheden ikke har tid til at registrere det digitale akustiske output som værende en respons på recipientens veldefinerede handling. Konkret betyder det, at deltageren iagttager sine bevægelser simultant som lyde og som bevægelser. Dermed registreres lyden som bevægelsens auditive udtryk, selvom det ikke er kroppen, der producerer lyden. Bevidstheden kobler det lydige udtryk sammen med selve bevægelsen i et og samme udtryk. Det førhen eksterne udtryk (lyden) bliver derved internaliseret. Kroppens auditive sansninger fører direkte til bevægelser, som øjeblikkeligt udløser lyd (og kinæstetiske sansninger), der fører til nye auditive sansninger. Det lydige udtryk synes at være en umiddelbar konkretisering af kroppens affekter.

Elimineringen af bevidstheden via kollapset af distinktionen mellem den menneskelige deltager og maskinen skal fungere som katapult ind i en anderledes, efemer værensform. Denne oplevelse betegner Rokeby som en næsten shamanistisk tilstand: »Selvet ekspanderer (og mister sig selv) ved at fylde installationens rum, og derfra verden.«¹⁰ Rokeby beretter også om »efter-effekter«: Efter timelange afprøvninger af sit eget system erfarede han en direkte kontakt med den materielle omverden, idet det forekom ham, at hans bevægelse aktiverede og aktiveredes af de omkringliggende objekter. Fischer-Lichtes direkte autopoietiske feedback-loop synes at være en realitet.

Eksplícitte aktører og implícitte tilskuere

Den hurtige opdateringshastighed vil eller kan naturligvis ikke eliminere bevidsthedssystemet som sådan. Rokebys intention er snarere at underminere (selv-) bevidstheden som styrende faktor og reducere den til en udelukkende registrerende instans (perception). Men ser man efter, etableres flow'et heller ikke ved en sammen-smeltning, men ved en paradoks al enhed bestående af én og samme lyd som værende frembragt af computersystemet og som værende frembragt realtime af deltagerens bevægelser. Selvom deltageren genererer lyd via bevægelser, så er det ikke deltagerens, men det algoritmiske systems lyd, der bliver genereret. Bevidsthedssystemet befinder sig i et dilemma, da hverken selektionen mellem alter og ego eller selektionen mellem meddelelser og informationer længere er entydig. Dilemmaet viser sig som undren, som vedvarende spørgsmål: Oplever deltageren eller handler han?

Denne strategi (sammen med andre, som jeg her ikke vil komme ind på) genererer altså en dobbelteffekt, som består i simultan konvergens og divergens mellem deltagerens og computerprogrammets udtryk og dynamik. Simultaniteten af konvergens og divergens mellem lyd og bevægelse kan kun opleves som antinomi. Deltageren kan ikke smelte sammen med computersystemet. Det er en illusion. VNS, som jo er et interaktionssystem, kan pr. definition ikke aflyse kommunikationens grundvilkår, nemlig at kommunikation bliver tilskrevet to involverede parter (ego og alter). VNS kan bare tidsligt fortætte denne attribution.

Deltagerens dilemma finder dog også et andet udtryk, som har med kunstens rammesætning at gøre. Rokebys intenderede shamanistiske overskridelse af installationsrummet er også en overskridelse af selve kunstrummet. Samtidig er der dog stadigvæk tale om en kunstbegivenhed, der finder sted indenfor institutionelle eller kunstkonceptionelle rammer. Dette paradoks opleves af deltageren som en bifurkation (splittelse). På den ene side forsøger VNS at transportere deltageren ind i et ubestemmeligt rum, hvor hans eller hendes bevægelse og computerens lyd træder i et gensidigt, men uafgørligt aktiveringsforhold. Her skal deltageren »miste sig selv« via en underminering af bevidsthedens styring. På den anden side er deltageren den drivende aktør, der initierer installationens konkrete æstetiske udtryk. Deltageren ved, at han/hun befinder sig i et iscenesat rum, hvor der er eller kan være tilskuere tilstede. Deltageren bliver til en performer, der fremstiller en imaginær realitet overfor tilskuerne (det være sig aktuelle eller imaginære).

VNS udspiller sig dermed i forskellen mellem en dynamisk transformation af kroppens bevægelser til lydens modulationer, hvor bevidstheden altid er et skridt bagud, og deltagerens præsentationstrang (eller -tvang), der vil standse og kontrollere udtrykket via selv samme bevægelser. Forskellen afføder bevidsthedens permanente selektionskrav mellem kontrol og overgivelse. Dette enten-eller fremtvinger en anden ordens iagttagelse, som er den implícitte tilskuers iagttagelsesposition. Først denne iagttagelsesposition tillader deltageren at betragte både det digitale systems og

egne handlinger som værket. Derfra (be-)gribes *VNS* på et konceptuelt niveau, og installationen fortolkes nu som kunstnerens udsigelse, der i dette tilfælde netop er ambitionen om at gestalte det ukontrollable forhold mellem deltageren og den digitale maskine, som resulterer i et dynamisk, æstetisk oplevelsesrum. Pointen er dog, at den anden ordens iagttagelse indføres, dvs. medsvinger i deltagerens efterfølgende handlinger (som er en første ordens iagttagelse). Derfra fortsætter cirklen: handlingen (re-)genererer ovennævnte paradoksale forskel mellem styring og hengivelse, der afføder en anden ordens iagttagelse osv.

Kunstnotation

Både Rokebys installationssystem og Fischer-Lichtes performativitetsbegreb synes at abonnere på et nærværsparadigme, som baseres på en kropslighed, der synes at være i stand til at transcendere kunstens adskillende artificialitet og gestaltethed i en sidste metafysisk instans. Dermed står begges ambition i direkte forlængelse af det 20. århundredes avantgardistiske drøm om en grænseoverskridelse mellem kunst og liv; den ene som udøvende kunstner, den anden som teoretiker. Alligevel mener jeg, at en analyse af Rokebys *VNS* kan bidrage til en mere pragmatisk forståelse af performativitet, netop fordi han anvender en digital maskine, der udfører programmer.

Også Amelia Jones påpeger i sin artikel »«Presence» in Absentia« (ligeledes del af dette Peripeti-nummer), at kulturprodukter ikke tillader umedierede, umiddelbare forhold mellem performer og recipient, inklusiv body-art. I Jones' optik var performance og body art endog en afgørende faktor i overgangen fra et modernistisk præsentationsparadigme til et postmodernistisk medieparadigme, fordi det viste sig, at performance og body-art var/er afhængige af kunstbegivenhedens dokumentation. Mange nutidige performancekunstværker bliver sågar udelukkende konciperet som videodokumentation. Dokumentation er dog ikke kun en økonomisk nødvendighed i vort informationssamfund. Ethvert kunstværk, også indenfor performance art, opererer med immanente dokumentariske¹¹ elementer. Bagved enhver performance ligger et koncept, der kan betragtes som værende værkets notation. Kunstrecipienten vil altid forsøge at forstå værkets konceptuelle dimensioner (også hvis konceptet beskriver et forsøg på at transcendere sig selv med henblik på at etablere et performativt nærvær).

Endvidere er dokumentation af et værk altid en kommunikation af dets konceptuelle aspekter via mediale registreringer af faktiske aktioner, fx video, lydoptagelser, fotos og/eller tekstuelle beskrivelser. Derfor min påstand: Ethvert koncept eksekverer en altid medsvingende selvdokumentation, som ikke er andet end kommunikation. Dette bibringer kunstbegivenheden en form for dobbelt skriftlighed, som dokumentation og operationel notation. Kun via denne skriftlighed kan begivenheden blive anskuet som kunst-værk. Derfor er konceptet afgørende for ethvert singulært kunstværks kommunikationsgreb, især for den performative kunst.

Konceptet genererer altid en anden ordens iagttagelse (både for kunstneren og recipienten) og dermed også en eksplicit indskrivning i kunstsystemet og dets (historisk kontingente) kommunikationsformer. Uden denne indskrivning ville hverken Rokebys installation eller Abramovic' performanceværker fungere. Var Abramovic' aktioner ikke rammesat og »eksekveret« af et kunst-koncept, så var hun utvivlsomt blevet anset som en mentalt forstyrret person, der burde have haft psykiatrisk hjælp. Det konceptuelle niveau transformerer præsentation til repræsentation (uden at opgive præsentation) for at bruge en ældre terminologi. Derfor kan Jones sige, at der ikke findes absolut umiddelbarhed i kulturprodukter.

Affekt

Den performative kunst iscenesætter altså performerens og recipienternes kroppe. Kroppen bliver til et kommunikationsmedium, der baseres på den uløselige sammenhæng mellem kroppens sansninger og perceptionens mentale billeder. Ifølge Fischer-Lichte skal et performativitetsbegreb baseres på »nærværets radikale koncept«, som end ikke tillader en heuristisk distinktion mellem krop og ånd/bevidsthed. Krop og bevidsthed bliver her til en uadskillelig enhed. I kølvandet på fænomenologien og den moderne neurovidenskab vil ingen bestride en uløselig, symbiotisk sammenhæng mellem krop og bevidsthed. Alligevel kan – fænomenologisk set – kroppens kemiske og elektroniske operationer ikke være bevidsthed.¹² Lige så lidt som det levende system eller bevidstheder kan kommunikere, hvilket jo er den luhmannianske systemteoris præmis og argument. Men præcis disse distinktioner er forudsætningen for, at kunstens performativitet overhovedet kan iagttages, både af deltageren og af analytikeren – hver på sin måde.

Ifølge Luhmann er bevidsthedssystemer og kommunikationssystemer interpenetrerende systemer. Men for at kommunikationssystemer kan iagttage mentale billeder og psykiske systemer kommunikationer, behøves kroppen. I mine betragtninger får kroppen en slags interfacefunktion; ikke som permeabel hinde, men som fælles iagttagelsesobjekt for både kommunikation og bevidsthed. I mellemmenneskelige interaktioner iagttager både det deltagende bevidsthedssystem og kommunikationssystem kropslige operationer. I det ene tilfælde bliver de iagttaget som kommunikative handlinger og i det andet tilfælde som mentale forestillinger. Det afgørende for min konceptualisering er dog, at det levende system naturligvis også er et autopoietisk system, der ligeledes iagttager sin omverden (der bl.a. består af både kommunikationer og bevidsthed) på sin fysiologiske måde. Naturligvis er det levende system det fysiologiske grundlag for både bevidsthed og kommunikation, men bevidsthed og kommunikation »irriterer« også det levende system. Der kan ikke være et én-til-én eller et ensrettet forhold mellem kommunikation og krop eller mellem bevidsthed og krop, hverken i den ene eller den anden retning.

Kroppens funktion i forhold til performativitet kan bedst beskrives ved hjælp af

affekt-begrebet. Med affekt menes her hverken emotionelle reaktioner eller affekteret skuespil. Ifølge Brian Massumi¹³ beskriver affekt derimod et før-perceptionelt stadie; affekt er sansningens intensitet. Massumi bruger en metafor: affekt er for-doblinger af sansedata, der bliver kastet frem og tilbage i kroppen som et internt ekko. Det neuronale ekko i kroppens lukkede rum afstedkommer interferenser, som ikke er andet end en latent spænding eller potentialitet. Affekt er intensitet og »kan kun beskrives som en tredje tilstand, en udgrænset midte, før distinktionen mellem aktivitet og passivitet ...« (Brian Massumi, 2002, min oversættelse). Affekt er »det kritiske punkt« som værende kroppens reaktions- og refleksionspotentiale, der muliggør både psykiske selektioner og kommunikative selektioner¹⁴. Fordelen ved Massumis affektbegreb er, at kroppen får en aktiv rolle i forhold til handling og tænkning via selve sansningen. Sansningen er et potentialitets- og intensitetsrum, der altid er aktuelt. Ifølge min teoretiske optik kan selve sansningen aldrig afstedkomme kommunikative handlinger, men – på fysiologisk vis – forberede mulige kommunikationer, som bliver effektueret af kommunikationen selv¹⁵.

I forhold til Fischer-Lichte er min tilgang altså anderledes radikal: eftersom den performative kunst iscenesætter et artificielt interaktionssystem, handler kunstværket selv – via kroppe. Det performative kunstværk instruerer deltagernes og performerens kroppe, som udfører tegnhandlinger. På den anden side perciperes naturligvis også udførte kommunikationshandlinger. Men perceptioner genererer forestillinger, stemninger, tanker – ikke kommunikationer. Det levende system, kroppen, manifesterer sig sådan set kun som enten kommunikationens iagttagelser eller bevidsthedens iagttagelser. Kroppens egne iagttagelser har hverken »jeg« eller »vi« adgang til.

Konceptuelle og percipere(n)de kroppe

Tilbage til begrebet koncept som værende værk-intrinsisk dokumentation: Kun via en konceptionel rammesætning kan Abramovic' aktioner altså blive til kunstkommunikative meddelelser og informationer, som recipienten kan forstå. Men fordi der jo åbenlyst ikke kan være tale om et cartesiansk forståelsesbegreb, men snarere ét, der opererer med affekt og stemning, ligger nøglen til en undersøgelse af kroppens funktion i forhold til performativitet i indkredsningen af disse værkers forståelsesbegreber.

Både *VNS* og *Lips of Thomas* meddeler sig ved at etablere et artificielt interaktionssystem¹⁶, der inkluderer recipienten på hver sin måde. Fischer-Lichte taler om et autopoietisk feedback-loop og indikerer dermed et operationelt lukket interaktionssystem. Abramovic taler endda om et kommunikationssystem (Rico 1998). Både Rokeby og Abramovic lænker desuden eksplicit recipientens opmærksomhed mod deres værkers interaktionelle aspekter i modsætning til eller i opgør med et kunstsystem, der dengang stadigvæk overvejende opererede med den handlende kunstner og den oplevende tilskuer¹⁷. Abramovic udfordrer tilskuerne ved frivilligt

at bringe sin egen krop og sit eget liv i fare. Derved tager hun afsæt i tilskuernes traditionelle modtagerrolle, som hun samtidig tematiserer. Hvis værket ikke havde udpeget sig selv som værende et kunstværk, ville de tilstedeværende have skredet ind længe før, fordi vores moralkodeks (i fredstid) forpligter os til at forhindre andres selvlemlæstelser¹⁸. Abramovic' performance kommunikerer ved at bringe tilskuerne i en tilstand af sublimering; en etisk påbudt indskriden bliver i første omgang suspenderet. Med andre ord, *Lips of Thomas'* kommunikationsstrategi fokuserer på og benytter sig af tilskuernes affekt. Ved at bringe etiske og æstetiske regler i spil, rettes recipientens opmærksomhed mod Abramovic' krop i aktion. Først nu fremstår og virker den som selvreferentiel materialitet, som det, det øjensynligt er. Præcis derfor kan den ikke udelukkende iagttages som det, den foregiver at være; den fremstår nemlig også som udsagt krop. Kropsaktionen bliver nu alligevel til tegn, fx til et tegn på kunstnerens kamp mod kroppens »tegnagtighed« indenfor den vestlige verdens kunsts system. Eller som Peggy Phelan siger: »performance udpeger selve kroppen som tabserfaring...« (i Jones, 1997, min oversættelse), som tom plads (»Leerstelle«, Mersch 2001).

Kommunikationen af performer kroppens selvreferentialitet afføder dog på den anden side også en meget virkelig fornemmelse og en fornemmelse af virkelighed. Tilskuernes opmærksomhed rettes nemlig mod en empatisk perception af Abramovic' kropsaktioner, der naturligvis foregår via tilskuer kroppens egne sansninger. Bevidstheden iagttager (perciperer) disse sansninger som stemninger og følelser, der naturligvis opleves som reale. Men Abramovic' skæren-en-stjerne-i-eget-kød indeholder også symbolske, politiske konnotationer, som recipienten sætter sammen med egne empathiske smertefornemmelser. Denne sammensætning (og ikke sammensmeltning) udgør værkets virkelighed.

Som beskrevet, forfølger VNS en anden strategi; VNS fortætter deltagerens og systemets (re-) aktioner i en sådan grad, at deltagerens bevidsthed bliver tilskuer til simultaniteten af kropsaktioner og lydens dynamik. Recipient kroppens selvreferentialitet, dvs. bevidsthedens perception af samme, er et resultat af kropsaktionernes lydlige iscenesættelse. Dette kan dog kun opnås via et artificielt interaktionssystem, hvor maskinen reagerer på deltageren og vice versa.

Ifølge Fischer-Lichte tvinger det performative kunstværk recipienten ind i en oscillation mellem iagttagelse af kropsaktioner som tegn (»den semiotiske krop«) og kropsaktioner som materialitet (»den fænomenale krop«). Også deltageren i VNS genfinder sig i en oscillerende situation, hvor den styrer, men også bliver styret. Også her kan deltageren percipere egne handlinger som fænomenale, sensomotoriske begivenheder og som tegnmæssige meddelelser til computersystemet. Denne oscillation afstedkommer dog ikke, som Fischer-Lichte vil have os til at tro, en emergent, liminal tilstand (Fischer-Lichte 2004, s. 151). En bevægelse kan ikke hypostaseres i en standsning. Oscillationen pointerer snarere et af kunstens grundvilkår, nemlig at kunsten kommunikerer vha. perceptioner (Luhmann 1999). Hvert

kunstværk opererer ved hjælp af en produktiv distinktion mellem perception (som jo er et element i bevidsthedssystemet!) og kommunikation – på hver sin måde og med forskellig vægtning. Deleuzes og Guattaris begreber affekter og perceiver komprimerer distinktionen i et ord. Perceptioner bliver fravristet kunstneren og recipienten og bliver i form af »en væren af sansninger« (Deleuze og Guattari, 1996) til kunstværkets byggeblokke – affekter og perceiver. Disse »blokke af sansninger« (Deleuze/Guattari, 1996) genererer recipientens tilsyneladende paradoksale distancering fra sin egen perception, som ikke er andet end en anden ordens iagttagelse, en iagttagelse af egne perceptioner. Denne anden ordens iagttagelse er en forudsætning for, at perceptioner overhovedet kan kommunikeres og forstås som kommunikation (Luhmann 1999). Forståelsen i værker som *Lips of Thomas* og *VNS* er en fortløbende række af selektioner mellem forskellige iagttagelser af en iscenesat krop: som tegn på enten sig selv (eller noget andet) og som perception.

Medium

Set ud fra dette perspektiv er den, for et performativitetsbegreb så centrale, krop stadigvæk det unævnelige tredje, men nu ikke længere som egentlighed (tysk: »Eigentlichkeit«) og absolut nærvær, eftersom disse kunstværker ikke bare inddrager kroppen som kommunikationsmedium, men også som et objekt, der kommunikerer om. Når *VNS* fordrer deltagerens fysiske aktioner, så får deltageren mulighed for at anskue disse som 1) kommunikative handlinger, der 2) stimulerer bevidsthedens frembringelse af stemninger. Når Abramovic udfører selvmutilationer, så er det en konceptuelt noteret, kommunikativ akt, der inddrager performerens krop ved at pege på samme krop. Beskuerens reaktion er ligeledes en kommunikativ selektion, nemlig en sublimering, der fremprovokerer iagttagelser i form af stemninger (og tanker). M. Dufrenne (1989) bemærker, at betragterens ellers flygtige perception skal styres og fastholdes ved og af (kunst-)objektet, for at kunne være en æstetisk perception. Styringen kan dog kun ske kommunikativt, idet kunstværket udpeger sig selv som æstetisk objekt.

Selvreferentialitetens tautologiske gevandter er nu ikke længere den performative kunsts sidste instans, men snarere en heuristisk beskrivelse af koblinger mellem bevidsthed, krop og kommunikation. I og med at Abramovic' krop er element i en kommunikation, der understreger dens objekthed som æstetisk faktum, kan den af tilskuerkroppen sansede performer krop blive iagttaget som stemninger (af tilskuerens bevidsthed). På den måde skjuler kommunikationen sig selv for at kunne proklamere et absolut nærvær. Kun en teoretisk tilgang, der opererer med differentieringer mellem (kunst-) kommunikation, bevidsthed og krop kan få øje på de mekanismer og gensidige koblinger, der åbner for en begrebslighed, der ikke er nødt til standse ved et »kollaps« eller en liminal »between og betwixt«. Det performative er ikke længere endepunkt for al teoretisk diskurs og er således ikke længere af nærmest myto-

logisk oprindelse. En systemisk differentiering påpeger også, at neoavantgardistiske nærværsbesværgelser er historiske og mediale fænomener (Jones 1997). Forholdet mellem krop og selvbevidsthed er kontingent og under indflydelse af samfundets mediale og dermed også epistemologiske betingelser, som McLuhan allerede 1964 beskrev i *Understanding Media* (McLuhan 1964). Performativitetsbegrebet i kunsten skal tage udgangspunkt i, at kroppen er medium for dens fremstilling, uanset om der fokuseres på performernes eller tilskuernes krop, eller om det drejer sig om en live event eller en transmitteret og dokumenteret begivenhed.

Noter

- 1 Begrebet »autopoiesis« betyder selvgenererende og blev første gang anvendt af biologerne Maturana og Varela, der beskriver organismer og deres subsystemer som selvgenererende processer. Siden da er begrebet blevet til en forståelsesramme indenfor især kybernetikken og konstruktivismen. Sociologen N. Luhmann benytter sig ekstensivt af begrebet i sine beskrivelser af sociale systemer.
- 2 (»Ud-af-sig-selv-fremstående«, »Aus-sich-selbst-Herausstehendes«).
- 3 tysk: »eine Unverfügbarkeit« (urørlighed, som der ikke kan disponeres over).
- 4 VNS blev i Europa vist på fx Biennale di Venecia (1986), Erstes European Software Festival i München (1991), Europäisches Medienkunst Festival i Osnabrück (1990) og på Foro Artistica i Hannover (1992).
- 5 For en udførlig beskrivelse og tilbundsgående analyse henviser jeg til min phd-afhandling (Heinrich, 2005).
- 6 <http://homepage.mac.com/davidrokeby/harm.html>
- 7 <http://homepage.mac.com/davidrokeby/vns.html>. Min oversættelse.
- 8 <http://homepage.mac.com/davidrokeby/harm.html>
- 9 Rokeby, David *Lecture for »Info Art«, Kwangju Biennale*, <http://homepage.mac.com/davidrokeby/install.html>
- 10 <http://homepage.mac.com/davidrokeby/vns.html>
- 11 etymologi: lat. *documentum*: 'bevis', 'belærende eksempel', afl. af *docere* 'lære', 'undervise'.
- 12 Allerede Henri Bergson gjorde opmærksom på dette forhold.
- 13 Brian Massumi er især kendt for sine bøger og artikler, hvori han beskæftiger sig med elektronisk kunst med fokus på forholdet mellem sansning, perception og tænkning. Desuden har han oversat nogle af G. Deleuzes skrifter til engelsk.
- 14 Nyere neurologisk forskning opererer med begrebet »the social brain«, områder i hjernen, der aktiveres ved fx empati eller iagttagelse af andres iagttagelser, som

- er forudsætninger for social forståelse og handling, (se fx Frith, Chris; Amodio, David: *Meeting of minds; the medial frontal cortex and social cognition*, nature, vol 7, april 2006)
- 15 Jean Clam identificerer affekt som apriorisk »Welterschliessung«, der kvalificerer en filosofisk socialantropologi, idet affekt kan bringe Luhmanns teori om sociale systemer i spil med Heideggers fundamentalontologi (Clam 2002).
 - 16 Disse interaktionssystemer er dele af kommunikationssystemet kunst, derfor præfikset »artificiel«, i betydningen gestaltet.
 - 17 Dermed kunne denne type kunstværker anses for at være forløberne for 90'ernes relationelle æstetik, som det er blevet beskrevet af Nicolas Bourriaud. Det bør dog nævnes, at Bourriaud ikke ønsker den alt for entydige historiske forankring af den relationelle æstetik i 1970ernes performancepraksisser.
 - 18 Der fandtes tidligere i fredstid andre begivenheder, der ligeledes foreskriver tilskuernes tilbageholdenhed, fx offentlige henrettelser, gladiatorkampe og rituelle ofringer. Krigen derimod synes at lovliggøre tortur.

Litteratur

- Bourriaud, Nicolas: *Relationel Æstetik*, Det Kongelige Danske Kunstakademi, København, 2005.
- Clam, Jean: *Was heisst, sich an Differenz statt an Identität orientieren*, UVK, Konstanz, 2002.
- Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Hvad er filosofi?*, Gyldendal. København, 1996.
- Dufrenne, Mikel: *The phenomenology of aesthetic experience*, Northwestern University Press, 1989.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2004.
- Heinrich, Falk: *Transiente kommunikationssystemer- en systemteoretisk læsning af den interaktive digitale installationskunst*, Aarhus Universitet, Århus, 2005.
- Jones, Amelia: » »Presence« in Absentia: Experiencing Performance as Documentation«, i Art Journal, Vol. 56, Nr. 4, 1997.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1999.
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1984 (Da. *Sociale systemer*, Reitzel Forlag, København, 2000).
- Massumi, Brian: *Parables for the Virtual*, Duke University Press, Durham&London, 2002.
- McLuhan, Herbert Marshal: *Understanding Media*, New York, 1964.
- Mersch, Dieter: »Das Ereignis der Setzung« i *Verkörperung*, red. E. Fischer-Lichte, Francke Verlag, Tübingen, Basel, 2001.

Rico, Pablo i 'Abramovic, Marina, *The bridge: exposición retrospectiva*, Charta, 1998

Rokeby, David, »The Construction of Experience: Interface as Content«, i Dods-worth, Clark *Digital Illusion: entertaining the Future with High Technology*, 1998, ACM

Rokeby, David, *Lecture for »Info Art«*, Kwangju Biennale

Internet

<http://homepage.mac.com/davidrokeby/>

Falk Heinrich (f. 1963) arbejder som adjunkt på Aalborg Universitet København, hvor han forsker og underviser i digital kunst og design. I sin ph.d.-afhandling (2005) beskæftiger Heinrich med den interaktive digitale installationskunst. Han har arbejdet som professionel teaterskuespiller og instruktør. (se <http://www.studioru.dk>).



Sasha Waltz: *Insideout* (Schaubühne, 2003)

Rammens udkrængning

Om Sasha Waltz' teaterinstallation *Insideout* (2003)

Af Mads Thygesen

I

»I was born in Toronto, Canada, in September 1973«, fremstammer den kinesisk-canadiske danser, Laurie Young, alt imens hun udfører sin personlige koreografi. Vi befinder os på Schaubühne i Berlin, hvor den tyske koreograf Sasha Waltz (f. 1963) har forvandlet scenerummet til et stort to etagers installationsrum, hvori boligelementer, et kæmpemæssigt fryserum, to flygler, videoprojektioner, samt dansernes kroppe og deres historier rammesættes. Vi er et broget publikum; omkring 200 individer, der bevæger sig mere eller mindre frit rundt i installationens mange rum, hvor medlemmerne af Waltz' kompagni, bestående af 13 dansere med forskellig nationaliteter, venter på at fortælle deres personlige historier. Selv står jeg midt i en lille gruppe, der er blevet fængslet af Youngs selvfortælling. I små brudstykker hører vi om hendes opvækst som datter af en kinesisk indvandrerfamilie i Canada, og om hendes kamp med at orientere sig imellem en traditionel kinesisk livsstil og en tilværelse som danser i et internationalt kompagni. Det er med andre ord fortællingen om, hvordan det moderne, fleksible menneske opbygger en »patchwork«-identitet sammensat af forskellige felter som arbejde, kærlighed, familie, samt social og kulturel baggrund.

Midt i historien afbryder hun sig selv, og kommenterer sit kostume: »This dress used to belong to my mother, but it's too small for me«. Til trods for hendes fjerlette krop, der på ingen måde giver indtryk af overvægt (hun fortæller selv, at hun er 156 cm høj og vejer 45 kg.), har hun svært ved at ånde i moderens kjole. Arvestykket er blevet for trangt. Publikum bliver således gjort opmærksom på, at hendes fortælling om kjolen har autobiografisk karakter. Det er i momenter som disse, at vi – som publikum – bliver pinligt bevidst om, at vi iagttager hende som et omvandrende kunstobjekt, der rammesættes og præsenteres for vores blik. Igennem dansen og fortællingen udstilles kjolen som en genstand, som har stor betydning for hendes identitetsdannelse, fordi hun har vanskeligt ved at påtage sig de traditioner og værdier, som moderens kjole repræsenterer. Noget kunne således tyde på, at den livsstil, hun har valgt at forfølge også er forbundet med visse familiemæssige omkostninger, fordi hun – igennem dansen – har sprunget rammerne for en traditionel kinesisk livsførelse. Identitetsmotivet går igen i en række af dansernes historier, der på forskellig måde tematiserer en række af globaliseringens mange sideeffekter, som f.eks. individualisering, af-traditionalisering og refleksivitet. Danserne kommer fra alle

dele af verden (Australien, Tyskland, Israel, Japan, Canada, New Zealand, Portugal, Spanien og Sverige), og spørgsmålet om hvordan de konstruerer deres egen identitet i forhold til »hjemlandets« traditioner og normer er hovedfokus i Waltz' teaterinstallation. Installationen fungerer derfor som det sted, hvor danserne og deres identitetskonstruktioner udstilles og betragtes.

I denne artikel vil jeg forsøge at vise, hvordan *INSIDEOUT* placerer sig indenfor den teater- og æstetikteoretiske horisont, som Erika Fischer-Lichte benævner »performativitet«. Jeg nærmer mig denne problemstilling ad flere forskellige veje. Først skal vi se nærmere på selve baggrunden for projektet, og på hvordan Waltz og hendes kompagni danner en interessant kobling mellem kulturteori og æstetisk praksis. Dernæst følger to afsnit om installationens centrale greb, som jeg med inspiration fra værkets titel har valgt at benævne »rammens udkrængning«. I denne del af artiklen hentes der desuden inspiration fra Niklas Luhmann og Martin Seel med særligt henblik på at diskutere forholdet mellem iscenesættelse og æstetisk erfaring hos Sasha Waltz.

II

INSIDEOUT, der oprindeligt var tænkt som en udstilling om livsstil, hvor de udstillede personer skulle interagere med publikum, blev produceret i samarbejde med *Graz 2003 – Cultural Capital of Europe*. Kulturbyen stillede et produktionsbudget til rådighed, som gjorde det muligt for Waltz at udvide projektets researchfase. Denne indledtes allerede i 2001, hvor danserne modtog et 400 siders kompendium med titlen »teori« indeholdende en række videnskabelige artikler af kendte sociologer som Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu og Ulrich Beck. På baggrund af disse artikler interviewede forestillingens dramaturg, Karl Stocker, de 13 dansere om deres livshistorie, deres sociale og etniske baggrund, deres forhold til dans, kærlighed, familie og meget mere. Disse interviews skulle vise sig at blive meget omfattende, og man besluttede sig derfor for at udgive en del af materialet i bogform (Stocker, Cusimano og Schurl: *INSIDEOUT*, 2003). Udover fragmenter af de mange interviews, der flettes sammen med brudstykker fra de teoretiske artikler, indeholder bogen en række af dansernes private fotografier med korte kommentarer. Bogen rammesætter dermed det autobiografiske materiale, som blev produceret under researchfasen, og fungerer som et supplement til den endelige forestilling. Som bogudgivelse udgør den en slags paratekst, en del af installationens ydre ramme, hvorigennem tilskueren kan viderebearbejde sine erfaringer.

Ifølge bogens forfattere handler projektet om »den individuelle optagelse af en 'fleksibel' og 'globaliseret' livsstil – eller kort sagt: det handler om konstruktionen af 'postmoderne identiteter'« (op.cit., s. 9). Med udgangspunkt i denne præmis tegner bogen et både komplekst og nuanceret billede af dansernes identitetskonstruktioner. Danserne giver således deres bud på, hvordan individet kan håndtere en global

dagsorden, der synes at opløse alle traditionelle typer af social orden. Det er karakteristisk for danserne, at de har løsrevet sig fra mere traditionelle livsformer, idet de er rejst bort fra deres hjemland for at realisere en karriere som danser. Det betyder på den ene side, at de værdsætter social mobilitet, mens de på den anden side længes efter mere stabile rammer for deres tilværelse. I bogen bliver dette misforhold f.eks. tydeliggjort i et interview, hvor Young fortæller, at hun gerne ville have råd til at rejse rundt i verden og samtidigt ønsker, at hun kunne købe en lejlighed, der kan fungere som en slags »homebase« (op.cit., s. 96). I mange af historierne bliver det således klart, at dansernes karrierer ikke alene indebærer en øget mobilitet, men også en større grad af afstand til deres familier – som i mange tilfælde er bundne til bestemte lokaliteter og traditioner.

Bogens mange interview giver læseren en chance for at få et mere dybdegående indblik i de 13 danseres livshistorier, der betragtes som eksponenter for en bestemt tilstand, nemlig en fleksibel og globaliseret livsstil. I deres livtag med disse temaer henter Waltz og hendes kompagni inspiration fra kendte sociologer som Ulrich Bech, der hævder, at det moderne liv er et »eksperimenterende« og »refleksivt« liv, fordi lokale traditioner ikke længere sikrer en målestok for den måde hvorpå individet konstruerer en privat og social identitet i en globaliseret verden. Det betyder imidlertid ikke, at traditionerne ikke længere spiller nogen rolle, men at traditionerne må vælges, eller ligefrem konstrueres, og at de opnår deres værdi i samspillet mellem individets valg og erfaringer. Bogens materiale illustrerer således, hvordan sammensætningen af et kompagni bestående af 13 dansere med forskellige nationaliteter og etniciteter kan give anledning til nogle interessante teoretiske refleksioner. Det er på baggrund af disse refleksioner, at Waltz udviklede et koreografisk format, som hun med et vist glimt i øjet benævner »15 minutes«, hvor hver danser får tid til at fortælle deres historie igennem ord og bevægelse. Forholdet mellem de teoretiske ambitioner og det endelige værk bliver imidlertid ikke diskuteret i tilstrækkelig grad i bogen, og det er ærgerligt, for kunststykket består ikke mindst i at præsentere dette materiale i en form, som kan vække publikums interesse. Det er på denne baggrund, at jeg i det følgende vil diskutere, hvordan og under hvilke betingelser disse identitetskonstruktioner rammesættes og perciperes i selve installationen.

III

Et af de mest interessante og omfattende studier af kunstsystemet, dets organisationsprincipper og dets kommunikationsformer, finder man i Niklas Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft* (1995), som udgør en vigtige inspirationskilde for min analyse. I forhold til det konkrete værkeksempel er det i særdeleshed Luhmanns anvendelse af rammebegrebet, som fanger min interesse. Betragtet som kunstværk udgør *INSIDEOUT* en konkret og singulær begivenhed, der – indenfor institutionens rammer – påkalder sig en særlig form for opmærksomhed. I den konkrete begi-

venhed sikrer »den institutionelle ramme« nogle bestemte forventninger til værket. Når vi bevæger os ind i teaterbygningen, er det f.eks. med en forventning om at møde et kunstværk på en bestemt måde. Disse forventninger bliver tematiseret på en ganske særlig måde i begyndelsen af *INSIDEOUT*, hvor en af de medvirkende går rundt i installationsrummet og udråber rammerne for begivenhederne igennem en megafon: »No eating! No talking! No sitting! No singing! No waiting! No dancing! No smiling! No music! No interpreting!« Denne remse af påbud, der føres mere eller mindre ad absurdum, er selvsagt lidt overraskende, for så vidt publikum må forvente, at nogen faktisk *vil* optræde, hvad enten de taler, danser, synger eller spiller musik. Umiddelbart herefter indleder danserne da også deres »15 minutes« rundt omkring i installationsrummet. Der går ikke desto mindre omkring 10 minutter før begivenhederne for alvor sættes i gang, og i al den tid går publikum rundt og forsøger at finde sig til rette i installationsrummet. Har man læst anvisningen på teaterbilletten, vil man være klar over, at der ikke er nogle siddepladser, og man vil således have en forventning om, at der skal ske noget, der er anderledes end det, man er vant til i en teaterbygning. Idet der ikke tilbydes en plads, hvorfra forestillingen skal ses, rummer installationen således en invitation til iagttageren om at lade sig indgå i en iagttagelse af en art, som er uvant – i det mindste i en almindelig teaterforestilling, hvor publikum placeres *foran* scenen.

»I mange tilfælde kan de iagttagelsesmuligheder, som kunstværket fastsætter, gøres synlige gennem personer«, skriver Luhmann, »f.eks. i billeder, som er malet ud fra centralperspektiv, i bygninger som åbner for bestemte iagttagelsesmuligheder« (op. cit., s. 334). Denne betragtning er interessant at afprøve i forhold til *INSIDEOUT*, som eksperimenterer med den måde hvorpå teaterbygningen og installationen lægger op til bestemte iagttagelsesformer – lad os derfor overveje to konsekvenser af installationens konstruktion, og den måde hvorpå forholdet mellem personer, rum og perspektiver etableres.

1. Det rum, som publikum befinder sig i, unddrager sig et ordnende centralperspektiv, idet der er tale om en installation, hvor publikum kan bevæge sig fra ét rum til et andet. Denne bevægelse forårsager en række perspektivskift, og relationen mellem disse perspektiver er ganske kompleks, fordi en flerhed af handlinger udspiller sig samtidigt i installationens mange rum. Der vil således være tale om en meget lav grad af sammenfald i publikums oplevelse af forestillingen, fordi hver person sammensætter sin egen vej »igennem« installationsrummet. Som publikum aftvinges man dermed en række iagttagelses- og tilslutningsvalg, da man hele tiden må beslutte sig for at se netop denne del af forestillingen og ikke noget andet.

2. Installationens opbygning åbner for bestemte iagttagelsesmuligheder og lukker for andre. Publikum befinder sig f.eks. enten »indenfor« eller »udenfor« de rum, danserne agerer i. Man kan vælge at opholde sig i et rum, eller følge en bestemt danser rundt i installationen; men der vil hele tiden være en del, man ikke ser. Det

betyder, at man i længere perioder af forestillingen bevæger sig rundt i installationen, indtil man støder ind i noget, som fanger ens opmærksomhed. Dette noget kan være alt fra en koreografi mellem to dansere (der retter vores opmærksomhed mod deres faktiske kropslige udfoldelse i rummet) til iagttagelsen af videoprojektioner fra andre rum eller iagttagelsen af interaktionen mellem dansere og publikum. I sin vandring gennem installationen støder man ofte ind i tomme og forladte rum, hvor der stort set intet sker (f.eks. et tomt kølerum, hvor man mærker kulden på egen krop), og i allerede aktive rum, hvor en eller flere dansere er i færd med at interagere med hinanden. Det viser sig imidlertid, at disse begivenheder ikke udfoldes fuldstændigt vilkårligt; alle rum indeholder et diskret placeret digitalur, der viser, hvor langt danserne er nået i forløbet, og publikum bliver således gradvist klar over, at deres iagttagelser ikke er helt og aldeles frie, men må udfoldes inden for de rammer, som de anteciperede iagttagelsesmuligheder sætter. Det bliver tydeligt i forløbets klimaks, at der faktisk *er* system i begivenhedernes gang, når alle tilskuere pludseligt bliver gennet ind i det samme rum. Denne bevægelse, der styres af voldsomt larmende og kommanderende dansere, fjerner den bevægelsesfrihed som publikum hidtil har nydt godt af. For det rum som publikum ledes ind i er konstrueret på en sådan måde, at væggene bogstaveligt talt presser flokken sammen og lokker dem til at se i retning af den ene væg, hvor der udspiller sig en række tableauer. Umiddelbart herefter »åbner« installationens rum sig imidlertid op, og i hele den afsluttende del tager *INSIDEOUT* form som en mere traditionel forestilling, hvor danserne optræder for et samlet publikum.

IV

Betrachtet som iscenesættelse fremtræder *INSIDEOUT*, som en særlig tidslig og rumlig konstruktion, der bestandigt betoner iagttagelsens kontingens. Denne kontingens opstår for det første, fordi de erfaringsrum, som gøres tilgængelige for publikum, hele tiden peger på, at vores iagttagelser *kunne* falde ud på en anden måde. Og for det andet fordi distinktionerne mellem iagttager og udøver, kunst og realitet, bestandigt sættes på spil. Som titlen antyder, synes installationen nemlig at arbejde med en bevidst »udkrængning« af rammen, der kommer til udtryk på to måder: (1) forskellen mellem iagttager og udøver sløres, idet danserne (der er iklædt hverdagstøj) bevæger sig frit mellem publikum. Denne sløring forstærkes, når (2) danserne bogstaveligt talt rammesætter medlemmer af publikum og begynder at interviewe dem, som om de var en del af forestillingen. I disse situationer bliver tilskueren med andre ord gjort tilgængelig for iagttagelse på samme måde som danserne selv. En anden variation over dette greb opstår, når den enkelte tilskuer møder danserne på egen hånd. Her forsøger danserne nemlig at interagere med publikum ved at indlede en »personlig« samtale, hvor danserne ofte afslører ganske private hemmeligheder.

Til trods for at installationens »performative æstetik« i enfatisk grad forsøger at etablere en umiddelbar, ansigt-til-ansigt interaktion mellem tilskuer og udøver, bliver man som publikum bestandigt gjort opmærksom på sin iagttagerrolle. Denne udkrængning af rammen er ikke alene afgørende for iscenesættelsen af danserne og det autobiografiske materiale, men fremhæver også et særligt aspekt ved iscenesættelsen som sådan. Ifølge den tyske æstetikteoretiker Martin Seels bestemmelse er der netop tale om en iscenesættelse, fordi installationen *præsenterer* en række hændelser for et publikum på en måde, som *adskiller* sig fra andre tilstande og hændelser. Der er med andre ord tale om en præsentation af noget, som – netop i kraft af denne rammesætning – adskiller sig fra andre livssammenhænge. Denne adskillelse udgør en gestus, »en iøjnefaldende fremstilling og fremhævelse af [...] noget, der sker her og nu« (Seel 2001, s. 53), hvor den tids-rumlig manifestation af objekter og kroppe, bevægelser og berøringer, lyde og stemmer bliver præsenteret på en særligt prægnant måde. Iscenesættelsens primære opgave, argumenterer Seel, består i den »*offentlige fremstilling af et forbigående, rumligt arrangement af begivenheder, der bliver iøjnefaldende i deres særegne nærværelse* [Gegenwärtigkeit, o.a.]« (ibid., s. 55). Hos Seel tænkes begrebet »nærvær« for det første *temporalt*, fordi iscenesættelsen præsenterer noget midlertidigt, og for det andet *rumligt*, fordi iscenesættelsen præsenterer en konstellation af noget materiale, der påkalder sig en særlig form for opmærksomhed. Det interessante ved hans argumentation er, at han sætter fokuser på spørgsmålet om hvordan kunstværker frembringer og producerer nærværs-effekter, dvs. en oplevelse af intensitet, som opstår hos publikum i det »erfarende møde« med værket.

Denne tilgang har vidtrækkende implikationer for vores forståelse af performance- og installationskunst, bl.a. fordi Seel beskriver disse effekter som noget, der kan opstå, når man som kunstbetragter situeres »i *midten af* ekstensive spatiale, temporale og meningsfyldte relationer« (Seel 2003, s. 160). I forlængelse heraf kan man sige, at *INSIDEOUT* vægter den æstetiske oplevelse af sådanne »relationer«. Idet Seel sætter fokus på begrebet om *Erscheinen* (dvs. hvordan noget *kommer til syne, viser sig, forekommer* eller *virker*) styrer han behændigt udenom den dialektiske trædemølle mellem væren (*Sein*) og fremtrædelse (*Schein*), der traditionelt har været bestemmende for den filosofiske æstetik. Hos Seel beskrives den æstetiske iagttagelse (ästhetische Wahrnehmung) som en iagttagelsesmodus, der adskiller sig fra den ikke-æstetiske iagttagelse, idet den ikke primært retter sig imod genstandens faktiske væren (»Sosein«), men derimod koncentrerer sig om de forskellige, simultant givne, sanselige kvaliteter som objektet frembringer. *Erscheinen*-begrebet anvendes således for den interaktion mellem forskellige kvaliteter, der er observerbare i et bestemt objekter i en bestemt kontekst. Det afgørende er derfor ikke, hvordan det af kunstværket til-syne-bragte nærvær »står« i forhold til det reelle, men derimod *hvordan* en konstellation af materiale fremkalder en bestemt effekt hos beskueren.

Det miljø, som tilskueren bliver situeret i, påkalder sig imidlertid ikke blot en række sansemæssige erfaringer, men indbefatter også en bedømmelse af det iscene-

satte materiale. »Det er kun indenfor rammerne af en sådan bedømmelse«, skriver Seel, »at de [æstetiske objekter, o.a.] kan fremtræde som kunstværker« (Seel 2003, s. 180). Med andre ord: installationen etablerer æstetiske relationer,¹ idet den placerer sit publikum overfor et materiale i en form, der fremprovokerer sansninger og bedømmelser. Når vi for eksempel bevæger os ind i et rum, hvor en af danserne er i færd med at udføre sine »15 minutes«, kalder det på en bedømmelse. På sin vis tvinges publikum til at afgøre om dette er noget som det er *værd* at opleve og erfare i en æstetisk henseende. Den eksperimenterende omgang med rammesætningen gør denne afgørelse central; udkrængningen af rammen problematiserer nemlig adskillelsen af den aktuelle kunst-begivenhed fra andre livssammenhænge, og aftvinger således afgørelser af, hvorvidt iagttagelse, værdsættelse og deltagelse er retfærdiggjort eller ej.

Betydningen af denne gestus bliver mere iøjnefaldende, hvis vi vender tilbage til Seels iscenesættelsesbegreb: I hverdagens rum er det ikke overvældende svært, fastslår han, at drage en distinktion mellem iscenesatte og ikke-iscenesatte begivenheder. Der er for eksempel ikke tale om iscenesættelser, når vi sætter et stik i kontakten for at støvsuge vores lejlighed, når vi taler med naboen, når vi tager bussen på arbejde eller åbner vores madpakke i kantinen. Den måde, varerne er arrangeret på i butikkens udstillingsvindue, og den måde, som tjeneren i restauranten præsenterer maden på, besidder imidlertid en række af iscenesættelsens egenskaber. Det samme gælder massemedierne, der ofte benytter sig af æstetiske strategier i deres formidling af nyhedsstof. Det afgørende er imidlertid, skriver Seel, at der altid er tale om en »intentionel handling«, og at distinktionen mellem iscenesatte og ikke-iscenesatte begivenheder derfor afhænger af *hvornår* og *for hvem* noget tæller som iscenesættelse. Spørgsmålet om, hvor grænsen for iscenesættelsen går, afhænger således af om en offentlig begivenhed udstilles som noget vilkårligt eller uvilkårligt.

Indenfor kunstens rammer er disse forhold ofte ganske komplicerede, fordi man her støder på værker, der – som *INSIDEOUT* – netop forsøger at genindføre den initiale forskel mellem kunst og realitet i værket med henblik på at udkrænge denne forskel. Det forekommer mig, at der er tale om en sådan strategi, når danserne interagerer med publikum og afslører detaljer fra deres privatliv. Noget sådant sker f.eks. i det øjeblik, hvor jeg midlertidigt glemmer den kontekst, i hvilken den kvindelige danser, Sigal Zouk, betror sig til mig om sin israelske baggrund. Det hele virker meget intimt og fortroligt. Zouk fortæller for eksempel, at hun på grund af hendes generthed har ganske svært ved at interagere med publikum (et udsagn som er meget forførende, fordi hun tilsyneladende ikke har det problem med lige netop mig), og at hun føler sig udstillet i den blomstrede dragt som kostumieren har udstyret hende med. Jeg griner, fordi jeg forstår hende, og lover hende ikke at fortælle det til instruktøren. Jeg bliver imidlertid meget hurtigt opmærksom på, at denne pludselige intimitet og fortrolighed er iscenesat – samtalens kontekst presser sig nemlig hele tiden på, bl.a. fordi vores samtale bliver iagttaget af andre dele af

publikum (som ikke deltager i samtalen). En helt anden, og mere ligefrem, form for iscenesættelse gør sig gældende i forestillingens afsluttende del, hvor danserne kravler ind i installationens vitrinevinduer, og udstiller deres kroppe og forskellige private genstande i en parodi på butiksvinduernes indbydende præsentation af forbrugsgoder. Her etableres f.eks. et tableau, hvor to af de mandlige dansere kravler halvnøgne ind i installationens vitriner, og i bogstavelig forstand illustrerer, hvad det vil sige »at have penge som skidt« uden at kunne købe sig til tilfredsstillelse. Disse scener, der kan betragtes som en satirisk kommentar til markedsøkonomien og forbrugerens såkaldte »frie udfoldelser«, står som et glimrende eksempel på, hvordan Waltz kombinerer dans og teater.

Installationen veksler i det hele taget behændigt mellem teater *for* publikum og teater *med* publikum. Det gør den, fordi Waltz og hendes kompagni arbejder med en række iscenesættelsesstrategier, der betoner den samtidige kropslige tilstedeværelse af udøver og iagttager. Disse strategier er i allerhøjeste grad afhængige af den »feedback«-sløjfe, som etableres imellem publikum og udøver (Fischer-Lichte 2004, s. 58ff.). Publikum fungerer som en art medspiller, der bidrager i opførelsen gennem deres deltagelse i spillet, deres fysiske tilstedeværelse, deres iagttagelser og deres reaktioner. Den æstetiske relation mellem værk og recipient er således ikke alene kompleks (og det vil sige, at den kan antage mere end én form), men ganske afgørende for installationens vellykkethed – meget afhænger nemlig af, om vi vælger at tilslutte os den iagttagelsesform, værket inviterer til.

V

Rammesætningen og dens virkemåde har, som vi har set, ganske stor betydning for Waltz' teaterinstallation og den interaktion, som finder sted i den. *INSIDEOUT* stiller et erfaringsrum til rådighed, hvor samværet af udøver og publikum er altafgørende, og giver dermed deltagernes kroppe en strategisk betydning for interaktionen mellem dem. Hvad angår installationens betydning, er det vigtigt at bemærke, at Waltz og hendes kompagni opbygger en række identifikationspunkter, som beror på iscenesættelsen af dansernes autobiografiske materiale: det er nemlig primært igennem mødet med dette materiale, at publikum kan danne »bro« tilbage til den sociale og historiske kontekst, som udgør værkets umiddelbare omverden.

Forbindelseslinien mellem kunst og omverden diskuteres i centrale passager af *Ästhetik des Performativen* (2004), hvor Erika Fischer-Lichte belyser, hvordan og hvorfor det kan være særdeles vanskeligt at adskille kunst- og teaterbegivenheder fra det sociale, fra livsverdenen og fra det politiske. Denne vanskelighed bliver særligt prægnant inden for performancekunst og performanceteater efter 1960'erne, som ofte lader forskellige rammesætninger (som f.eks. »dette er teater/kunst« og »dette er en social eller politisk begivenhed«) kolliderer med hinanden med henblik på at placere publikum i en position, hvor det ikke er længere muligt at drage klare græn-

ser. Der er ingen tvivl om, at *INSIDEOUT* netop tester grænsen mellem kunsten og dens omverden, herunder kunstens forhold til andre samfundsmæssige domæner, som f.eks. politik, religion, filosofi, videnskab og økonomi. På denne baggrund er det fristende at følge Fischer-Lichtes bestemmelse og forstå denne grænseafsøgning som et forsøg på at etablere liminale erfaringer, hvor modsætningerne mellem kunsten og det virkelige midlertidigt bryder sammen. En stor del af installationens effekt ligger jo netop i den måde, hvorpå den fremprovokerer forskellige »grænseerfaringer«,² der stimulerer tilskuerens sanser og mentale beredskab. Hvis man, som jeg, har fattet interesse for Luhmanns beskrivelse af kunstsystemets uddifferentiering, må man imidlertid spørge om disse forskelle faktisk falder sammen og ophæves, eller om ikke der snarere er tale om et raffineret leg med kunstsystemets vante grænser og selv-iagttagelser.

Til trods for at der eksisterer en række modsætningsforhold mellem Luhmanns teori om sociale systemer og Fischer-Lichtes teori om den performative vending, finder man også en nogle interessante sammenfald. Her tænker jeg ikke mindst på iagttagelsesbegrebet og dets betydning for den æstetiske erfaring. I sine beskrivelser af grænseerfaringer sonder Fischer-Lichte mellem to ordensniveauer, der på mange måder minder om Luhmanns begreb om iagttagelse af første og anden orden.³ »Jo oftere iagttagelsen veksler mellem nærværets orden og repræsentationens orden«, skriver Fischer-Lichte, »desto stærkere rettes iagttagers opmærksomhed mod selve iagttagelsesprocessen« (Fischer-Lichte 2004, s. 261). Det er, som min analyse har vist, en sådan intensivering af iagttagelsesprocessen, som gør sig gældende i *INSIDEOUT*. Spørgsmålet er imidlertid, om vi med rette kan begrænse beskrivelsen heraf til to ordensniveauer (der kobles til hhv. nærvær og repræsentation), eller om en sådan sondring ikke nødvendigvis medfører en uheldig reduktion af den kompleksitet, som installationen egentlig lægger op til. Waltz positionerer nemlig sit publikum på en måde, som synes at operere efter en slags »både/og«-logik, hvor det vanskeligt lader sig gøre at skelne definitivt mellem nærvær og repræsentation, væren og betydning, etc. Denne desorientering er en del af installationens effekt, dens virkning, og med afsæt i Seels begreb om *Erscheinen* kan man således sige, at kunstværket præsenterer os for en konstellation af noget materiale i en form, hvor relationerne mellem forskellige elementer (som f.eks. dans, teater, autobiografiske fortællinger, musik og videoprojektioner) tilsammen producerer såvel repræsentationelle effekter som nærværeffekter. Det betyder kort sagt, at man som publikum positioneres på en sådan måde, at man konstant oscillerer mellem forskellige iagttagelsesniveauer. Vi betragter dansernes individuelle koreografer, lytter til deres historier, og bringes over tid til at forstå os selv som deltagende iagttagere. Et afgørende moment ligger således i spørgsmålet om i hvor høj grad vi tilslutter os installationens interaktionsform, og i hvor høj grad vi finder lighedspunkter mellem dansernes historier og vores egne selvfortællinger.

Litteratur

- Bohrer, Karl Heinz og Scheel, Kurt(red.): *Wirklichkeit! Wege an die Realität*, in: Merkur – Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken, heft 9/10, Sept./Okt. 2005(Klett-Cotta, Berlin 2005).
- Gade, Rune og Jerslev, Anne: *Performative Realism – Interdisciplinary Studies in Art and Media* (Musceum Tusculanum Press, KBH 2005)
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Production of Presence – what meaning cannot convey* (Standford University Press, California 2004).
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004).
- »Ästhetische Erfahrung als Swellenerfahrung«, in: Joachim Küpper og Christoph Menke (red.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003).
- Kyndrup, Morten: »Kunstværk, dom, subjektivitet«, in: *Passepartout – skrifter for kunsthistorie*, nr. 22, 11. årgang, 2003, s. 69-79 (Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet, 2003).
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1995).
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens* (Suhrkamp, Erste auflage, Frankfurt am Main, 2003).
- »Inszenieren als Erscheinenlassen – Thesen über die Reichweite eines Begriffs«, in: Früchtel og Zimmermann (red.): *Ästhetik der Inszenierung* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001).
- Stocker, Cusimano og Schurl (red.): *INSIDEOUT* (Springer-Verlag, Wien, 2003).

Noter

- 1 Se hertil Morten Kyndrups artikel: »Kunstværk, dom, subjektivitet«, in: *Passepartout – skrifter for kunsthistorie*, nr. 22, 11. årgang, 2003, s. 69-79 (Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet, 2003).
- 2 jf. kapitlet »Liminalität und Transformation« in: Fischer-Lichte 2004, s. 305ff.; og Martin Seels essay: »Flimmern und Rauschen. Grenzerfahrung Ausserhalb und Innerhalb der Kunst«, in Seel 2003, s. 223ff.
- 3 Se hertil Luhmann 1995, s. 92ff.

Mads Thygesen (f. 1972), ph.d.-stipendiat ved Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse, Aarhus Universitet. Skriver afhandling om kontemporær europæisk dramatik med særligt fokus på værker af Sarah Kane, Martin Crimp, Roland Schimmelpfennig og Marius von Mayenburg.

At performe eller ikke at performe

Om interaktivitet i Signas *57 Beds* og *The Black Rose Trick*

Af Kim Skjoldager-Nielsen

Siden debuten i 2001 har iscenesætteren Signa Sørensen præsenteret både dansk og udenlandsk publikum for en hel stribe af værker (se: www.signa.dk). Værkerne er hyperkomplekse fænomener, der kun vanskeligt lader sig kategorisere og genrebestemme. Mest dækkende, men noget upræcist, kan de betegnes »crossover«: de befinder sig i et krydsfelt mellem installationskunst, performance, teater, ambient theatre, kabaret, lysthus, Live Action Role Playing (LARP) m.m. Mange antager ellers, at der er tale om performancekunst, men det er ikke tilfældet: fremstillingen savner de træk, der er typiske for performancegenren så som ikke-narrativitet og antipsykologisk spillestil. Af afgørende betydning for formen er til gengæld en særlig performativitet, hvor publikum bydes indenfor i det vidt forgrenede fiktionsunivers og hver især selv må opsøge og skabe fortællinger i reale møder med figuranternes karakterer og de øvrige gæster; ingen har eller kan have det fuldkomne overblik over værket, end ikke kunstneren. Udbyttet af besøget er direkte proportionalt med den besøgendes villighed til interaktion. Signas egen betegnelse er »performance-installationer« eller »beboede installationer«, der hentyder til denne generative performativitet mellem den besøgende og værket. Ud fra en teatervidenskabelig tilgang søger jeg at stille skarpt på relationerne til publikum ved at betragte værkerne som en fri form for interaktivt teater.¹ I forlængelse heraf forstår jeg »interaktivitet« som en afart af performativiteten, idet forestillingen medskabes af publikum, samtidig med at de også udsætter sig i mødet med denne. Der opstår et frirum for udforskning af roller og identitet, af forhold mellem virkelighed og fiktion m.m. – en leg, som kan have en effekt, der rækker ud over kunsten.

I det følgende vil jeg analysere to af Signas største produktioner *57 Beds* (København, 12.-24. februar 2004) og *The Black Rose Trick* (Malmö, 4.-14. marts 2005) med fokus på publikums-oplevelsen. Jeg har valgt disse to værker, fordi de installerede sig henholdsvis i et etableret scenerum, Kanonhallen (det nuværende K2), og i en funden lokalitet, en nedlagt røgerifabrik i Malmös havnekanter. Spillestedets arkitektur, historie, funktion m.v. har indflydelse på såvel publikums forventninger som forestillingsrummets udformning, navigationsmuligheder og ambience. De to værker afspejler i deres installation og konstellation af scenografi og skuespil (fortællinger) dramaturgisk to forskellige strategier for at indbyde publikum til at deltage i og påvirke spillet. Gennem forestillingsanalysens tre niveauer, denotation (fremtræden), konnotation (betydning) og generation (baggrund)², vil

jeg undersøge, hvilke betingelser og muligheder der etableres for at interagere med værkerne. Komplexiteten og interaktiviteten gør analyserne helt afhængige af min egen performative adfærd som besøgende. Analyserne får derfor uundgåeligt en særlig subjektiv *bias* (»jeg«). Hvor det er relevant og muligt inddrages også andres vidnesbyrd. Analyserne sammenlignes i en krydsklipning mellem de to forestillinger, og til slut vil jeg forsøge at identificere nogle kendetegn for *fri interaktiv dramaturgi*, som mig bekendt endnu er et uudforsket teaterfelt.

Denotation

57 Beds

Fra Kanonhallens foyer ledes jeg sammen med to andre gæster af en pige i brun kittel ind i et venturum mellem to dobbeltdøre. Rummet er fyldt med et ubestemmeligt lydlandskab. Vi venter i ca. et halvt minut. Herefter lukkes vi ind i selve hallen, hvor vi straks af en anden insisterende og myndig ung kitteldame får besked på at tage vores sko af. Skoene opbevares i en sæk med det udleverede nr. på. Jeg skal vise mit nr. til en tredje dame bag et skrivebord, inden jeg må gå videre. Jeg kan gå rundt på egen hånd, men er hele tiden under opsyn af kitteldamerne, der holder øje med alt og tager noter.

I hele hallen er der bygget et stiliseret minisamfund op, der har et cafeteria, hospital, motel, en festsal og et roadhouse med bar og scene med rødt bagtæppe, der dækker hele hallens endevæg. De forskellige lokaliteter er dog ikke opført som huse med mure, døre og vinduer, men markeres med installationer af genkendelige interiører. Cafeteriaet og baren er fuldt ud funktionerende og tager imod betalende gæster. Overgangen mellem »husene« er flydende, hvilket også understreges af det heldækkende røde gulvtæppe. Det scenografiske landskab er således både overskueligt og gennemsigtigt. (Se: www.signa.dk/57beds)

Det første, jeg bliver optaget af, er imidlertid en installation af bilvrag, der ligger huler til bulter, og hvor en lille katolsk helgenfigur kunne tyde på, at her er der sket en ulykke. Bilerne ligger for foden af to master – måske elmaster – som er det eneste, der rager op i landskabet. Installationen bryder med den øvrige orden i scenografien. I toppen af masterne sidder to fuglelignende, dæmoniske skikkelser – »Ulykkesfuglene« finder jeg ud af, at de kaldes. Uhyggestemningen forstærkes af uforklarlige el-afbrydelser, der pludselig henlægger hallen i mørke. Opholdet ledsages af en gennemgående underlægningsmusik af elektronisk *ambiance* – af og til kontrasteret af drømmende romantisk 50'er-pop og jazz i baren. I alt ca. 42 figuranter bebor forestillingen, der tæller en cafeteriaejer, servitricer, en hitch-hiker, sangere, en prostitueret, en sygeplejerske, en transvestit, en engel, bilister, en hvid brud, en soldat m.fl. Alle figuranter har som grundregel sko på.

Efterhånden som jeg møder figuranternes forskellige karakterer, kan jeg stykke fortællinger sammen. Ingen synes rigtigt at vide, hvor de er, og hvad dette mærk-

værdige sted er. Samtidig går der rygter om, at overnatter man én gang på motellet, kan man aldrig forlade denne flække igen. Ligeledes ryktes det om det voldsomme bilsammenstød, at flere af karaktererne har været involveret i det eller har forbindelser til det. Og har de ikke det, er de som oftest præget af en anden ulykke. Tit bliver jeg bedt om at hjælpe, låne dem penge, skaffe vand, give en besked videre o. lign. For at komme lettere i kontakt med karaktererne og for at finde ud af, hvad der egentlig foregår, påtager jeg mig rollen som en digter, der er på gennemrejse og søger inspiration. Hvor landskabet er overskueligt, er fortællingerne et uoverskueligt rodnet af modsigelser og selvmodsigelser, som det er umuligt at følge til en ende, selv ved gentagne besøg i forestillingens to uger lange spilleperiode.

I løbet af de følgende to gange jeg besøger forestillingen, bliver jeg overbevist om, at de forskellige karakterer er fanger i et limbo mellem livet og efterlivet – uden at de er klar over det. Jeg påtager mig den mission, det er at forsøge at frisætte eller frelse deres sjæle; men først må de bringes til at erkende deres egen situation. Dette er lettere sagt end gjort: kun en enkelt af karaktererne vil virkelig tro på (min version af) Sandheden. Håbløsheden i min mission opsummeres bedst i et møde med den mislykkede og ulykkelige crooner Adam. Bag ham har der under vores samtale sat sig en engel. Jeg fortæller ham, at alt nok skal blive godt, for han har en skytsengel. Han ser sig over skulderen og svarer mig derpå: »Hvad fabler du om? Der er ingen engel!«

The Black Rose Trick

Denne forestilling udspiller sig i et hotelunivers, The Black Rose Trick Hotel. Scenografisk er der foretaget indgreb i den fundne bygnings arkitektoniske plan, for at hotellet kunne få værelser nok, mens der interiørmæssigt er arbejdet med at få stedet til at fremstå som falleret og nedslidt. Interaktionen ligger tæt på et rigtigt fungerende hotel, når jeg henvender mig i receptionen: der checkes ind (dvs. købes billet), udfyldes formularer og udleveres et id-kort (billetten) samt »trick money« til black jack og anden hasard. Dermed indgås fiktionskontrakten. Jeg hjælpes yderligere på vej ved at blive vist til et skolelignende lokale. Her introduceres jeg sammen med en ven og en gruppe andre gæster af en strikt sergent og en noget forfjamsket sygeplejerske til en parallelverden midt i Malmö:

På verdenskortet udpeger sygeplejersken *The State*, der dækker hele kloden. Der hersker undtagelsestilstand, fordi der er udbrudt en pandemi, det såkaldte »E.N.D.-syndrome«³, som forårsager dekadence, vanvid og til sidst døden. Det smitter gennem for dyb øjenkontakt. Militæret har oprettet et felthospital på 1. sal i Miss Black Roses (Signa Sørensens) hotel i et forsøg på at finde frem til smitekilder og udvikle en vaccine. Den velansete epidemiolog Dr. Fleischer er leder af enheden. Vi får besked på til enhver tid at samarbejde med myndighederne, at følge med til undersøgelse, hvis vi bliver bedt om det (»Det er kun for vores egen sikkerheds skyld«), og

ellers følge husreglementet. En af de andre gæster kan ikke holde sig for grin over sygeplejerskens præsentation, og jeg har selv svært ved at holde masken. Sergenten træder straks i aktion og irttesætter den stakkels lattermilde gæst, der undskyldende adlyder. »Virkeligheden her er der intet som helst morsomt ved«, fastslår sergenten. Vi slippes derpå løs i hotellet.

I stuen kan jeg som besøgende endnu booke mig et værelse, skulle jeg ønske at overnatte, og der er adspredelser med bar- og syngepiger, hasardspil o.a. i natklubben til den lyse morgen. Baren har drikke og mad, men forsyningerne er svigtende, forklares det. Hotellet har et tv-overvågningssystem, hvis kontrolrum alle har adgang til, hvorved alle kan holde øje med alle. Hotelværelserne har små kighuller i væggene. I kælderens har General Jimmy Adler sit hovedkvarter, hvorom det siges, at uskyldige føres til forhør, og at tophemmelige aktiviteter finder sted. Er pandemien blot et rygte skabt for at holde befolkningen i skak? Planlægger Generalen selv at overtage The State? Er Generalen selv smittet? Det rygte og mange andre dukker snart op blandt os, de nysgerrige gæster, og motiverer, at vi selv går på opdagelse i den uoverskuelige og uforudsigelige, men ikke desto mindre fascinerende forestillingsverden. Med sit id-kort er det muligt at komme og gå, som man vil, og hver gang jeg siger til en af figuranterne, at jeg vil forlade hotellet, får jeg at vide, at verden er farlig og mørk udenfor: »Hotellet er det sikreste sted at være.« Mit medlevende jeg er ikke overbevist; det ser de største trusler indenfor. Men i virkeligheden har fascinationen fået tag i mig; her kan der ske hvad som helst. Natklubben er jo fuld af yndige bar- og syngepiger, som det er svært at stå for, selvom de er potentielle bærere af både smitte og en uvis skæbne – for hvad sker der med den, der udpeges som E.N.D.-offer? Jeg risikerer hvad som helst og forelsker mig hovedkulds i en af sangerinderne, overbevist af hendes festkjole om, at hun er skuespiller. Hun er fra Helsingborg (som jeg kender ud og ind som min mors fødeby) og er faktisk sanger og fotograf! Optræde på natklubbens scene har hun blot fået lov til, og kjolen har hun lånt af Miss Black Rose. Overraskelsen er stor, men aftenen bliver ikke ringere af den grund. Det kræver min ven og Jessica, som hun hedder (og som min ven måske på det tidspunkt også er brændt varm på), til at overbevise mig om, at jeg skal forlade hotellet, da hun vil hjem.

Anden gang jeg vender tilbage, er Dr. Fleischer selv blevet offer for E.N.D.-syndromet, og han føres jævnlige ned i kælderen til undersøgelser. Det tilskynder mig til at påtage mig en rolle som agent for det hemmelige politi. Jeg vil efterprøve en hypotese om, at Generalen er en forræder mod The State. Jeg spiller derfor et dobbeltspil, hvor jeg foregiver at samarbejde med militæret ved at angive suspekte elementer, f.eks. barpigen Misty, der er i besiddelse af undergravende litteratur (George Orwells 1984), alt imens jeg forsøger at finde beviser for Generalens egen undergravende virksomhed. Da Generalen reagerer ligegyldigt og arrogant på min angivelse af Misty (»at den slags litteratur kun er gavnlig«), bekræftes min mistanke straks. Og den styrkes, da han affejer mig med, at han har andet og vigtigere at tage

sig til, og jeg bare får lov til at gå. Jeg fortsætter mine undersøgelser, iagttager og lytter, og finder uventet allierede i lederen af film-enheden »News Distribution of the State«, Irina Weber, og i hospitalets »Head Nurse«. Weber har set og mødt et spøgelse, kammerpigen Loretta, som har fortalt, at hun er blevet myrdet i kælderens som følge af et magtspil, der har tætte forbindelser til toppen af magthierarkiet, Generalen. Den officielle dødsårsag, selvmord, er et cover-up. Oversygeplejersken modarbejder Adler, fordi hun er overbevist om, at han står bag Dr. Fleischers infektion. Som hemmelig agent vinder jeg hendes fortrolighed. Hun er interesseret i mine iagttagelser og i Loretta-sagen. Hun indvier mig i hvem, hun tror, der er til at stole på, og hvem ikke. Mit væsentligste bidrag til spillet bliver at bringe disse to karakterer, Irina Weber og Oversygeplejersken, sammen i fælles bestræbelser på at bringe Generalen til fald.

Tredje gang jeg besøger hotellet, er Oversygeplejersken i mellemtiden brudt sammen, og Weber er overladt til ene at kæmpe videre. Under konstant risiko for selv at blive stukket, hjælper jeg hende med at sprede historien om Loretta blandt hotellets gæster og søge efter andre modstandere af Generalen. Desværre har jeg ikke selv mulighed for at følge udviklingen helt frem til slutningen 16 timer senere, men får siden at vide, at alle er døde af E.N.D.-syndromet.

Konnotation

Hvor forestillingsanalysen af en ordinær teaterforestilling på det konnotative niveau ville afkode mere eller mindre intenderede betydninger af en forudbestemt scenisk komposition, er der i frie interaktive værker som Signas ikke noget partitur at spore, ingen aktioner, bevægelsesmønstre og handlingsgange fastlagte ud fra en »forestillingstekst« (*performance text*). Som improvisatorisk og generativ proces kan værkets udvikling, når det først er sat i gang, ikke forudsiges. Der kan kun fra instruktørens side sættes rammer og startbetingelser for denne udvikling, f.eks. med scenografien, med karaktererne og deres baggrund og i form af en rammefortælling. Disse rammer og initiale koder vil indgå i og påvirke den selvorganiserende produktion af betydninger i løbet af spilleperioden. Da denne proces foregår interaktivt med publikum, bliver forestillingsanalysen fuldstændig afhængig af den enkelte analytikers egen erfaring med værket, resultatet af dennes færden i værket, af kommunikative tilkoblinger og kognitive synteser af perciperede elementer. Der er, som Solveig Gade og Laura Luise Schultz har bemærket det, ganske klart oplevelser til forskel mellem den: »der passivt betragter en Signa Sørensen-installation et par timer, [og den] der aktivt går ind i fiktionsuniverset, går i dialog med performerne og måske ligefrem tager længere ophold i forestillingen.«⁴

At performe eller ikke at performe, det er sagen for såvel analytikeren som den almindelige gæst. For kunstneren (og dramaturgen) gælder det om at skabe de bedst mulige rammer og betingelser for værkemødet og for betydningsdannelsen. Her er

det vigtigt at forstå, at rammerne og betingelserne selv til stadighed medvirker i betydningsdannelsen og ikke blot sætter den i gang. I den forstand arbejdes der fra kunstnerside med et rummeligt performativetsbegreb svarende til det, som den tyske kritiker Dorothea von Hantelmann har fremsat, og som giver en tilgang til at forstå, hvorledes betydning opstår gennem objekters sociale kontekstualisering og med hvilken effekt:

The notion of performativity, as I relate to it, centres around the possibilities and limits of productivity – the ability to produce a meaning, to provide an experience or to create a situation. We all know, for example, the meaning of a door: you enter or leave a room through it. But asking about the performativity of this door points to the *situation* it produces, which might be integrative, segregative or exclusive. Or towards the actions that can take place with or through this door, like slamming it and thereby performing a certain culturally coded convention of arguing. So, in a nutshell, performativity leads us towards a situational understanding of culture, to a situational aesthetics....⁵

Ser jeg nu på, hvordan jeg oplevede »indbydelsen« til interaktion med *57 Beds* og *The Black Rose Trick*,⁶ viser sig træk, der skiller de to forestillinger fra hinanden. Hvor jeg i *The Black Rose Trick* ikke var et sekund i tvivl om, hvor forestillingen foregik, blev jeg i *57 Beds* ikke introduceret til nogen rammefortælling, der kunne have givet mig en referencekode for at navigere på forestillingens diegetiske plan, dvs. i det fiktive landskab, blandt figuranter og deres fortællinger.

Denne konkrete mangel på information antydede på forestillingens metaplan en dramaturgisk intention om at skabe publikumsuvenlig »modbydelse« i form af en tabt kognitiv orienteringsevne. Hvad betød det f.eks. i diegesen, at jeg skulle vente mellem dobbeltdørene i et halvt minut, mens jeg hørte underlige lyde, før jeg måtte gå ind? Og hvorfor skulle jeg tage skoene af? Afførelsen af mine sko mindede mig om det muslimske indgangsritual i en moske, og om handlingen som Moses fik påbudt af Gud inden åbenbaringen på bjerget i Det gamle Testamente; men jeg var hverken i en moske eller på et bjerg. På hellig grund? Måske. Måske ville meningen åbenbare sig, når jeg spurgte nogen – hvilket som bekendt ikke hjalp. Kun på metaplanet gav ritualet mening som en oplevelse af at overgive mig til en større virkelighed, end jeg umiddelbart kunne fatte, evt. med religiøse/spirituelle undertoner; en tilstand, der helt konkret bestod i den tætte taktile oplevelse af fødderne mod det heldækkende røde tæppe, der syntes at sætte mig i en umiddelbar forbindelse med mine omgivelser. Var det i øvrigt blod, jeg vadede rundt i? Det var en grænseoverskridende, skizoid oplevelse, hvor indre og ydre flød sammen for en stund.

At handlingerne i *57 Beds* udspillede sig på et ikke-sted, uden for tid og rum, blev jeg gradvist overbevist om gennem forestillingens paradoksale brug af både realistiske, fiktive, meta-fiktive elementer og intertekstuelle referencer. Fortolkningen blev affødt af en fortsat vanskelig kognitiv orienteringsmulighed i forestillingens

ellers meget overskuelige topologi, en i bogstaveligste forstand åben arkitektur. Det, der initierede hypotesen om et »limbo« som min overordnede kode til universet, var de overnaturlige væsener, Ulykkesfuglene og Englen, klare markører af »transcendens«. Englen kunne kun jeg, publikum og nogle få karakterer se. I mødet med Adam modsagde fiktionen realiteten: at vi jo alle kunne se Englen på trods af hans påstand om, at der ingen engel var.

Underlægningsmusikken, den konstante non-diegetiske *ambience*, og de hyppige strømsvigt bidrog til en stemning af »mystik«, »uhygge«, »melankoli«, »uudgrundelige dybder«. Bilvragene lå for foden af elmasterne som et andet »Ground Zero«, som forankringspunkt for forestillinger om »apokalypse« og »død«. Det store røde bagtæppe bag roadhouse-scenen, hvor sangerne optrådte med deres 50'er pop og jazz, mindede mig om David Lynch' tv-serie *Twin Peaks* – med alle dertilhørende associationer. Fortællingerne, jeg hørte, var som sagt ofte modstridende eller selvmodsigende; ingen vidste åbenbart, hvor de var, hvilket i denne kontekst kunne tyde på, at de var »de døde«. Selve det, at jeg forsøger at skabe mening (som en »rejsende digter«), understregede det »gådefulde« ved stedet og figuranterne. Installationerne var realistiske i deres detaljer og ofte også i deres funktioner, hvilket skabte rum, der i sig selv var meningsfulde at være i og at opleve, undersøge. Cafeteria og bar blev for mig (og andre gæster og figuranter) naturlige møde- og hvilesteder, der havde en kraftig realitets-effekt. At de ikke havde vægge som rigtige huse, kunne lede en til at tænke på Lars von Triers *Dogville*, men i dén scenografi var husenes grundplaner markeret med kridtstreger og enkelte bygningslementer, og der var veje og stier mellem dem. I *57 Beds* var alle rum udflydende. Samtidig modsagde det, at jeg ikke kunne undgå at se de andre rum i baggrunden, fiktionen om husene, som karaktererne forsøgte at opretholde, hvis jeg f.eks. så noget ske gennem en væg. Det faktum, at *57 Beds* spillede på en etableret scene, var også med til at forstærke denne gennemtrængende oplevelse af »uvirkelighed«, som primært scenografiens teatralteater skabte, alt imens min egen fysiske og mentale tilstedeværelse midt i værket unægtelig var »virkelighed«.

Om den performative betydningsdannelse i *57 Beds* kan man sige, at rammerne og betingelserne stillede store krav til sit publikum; at der ikke var megen hjælp at hente. Af de andre gæster, jeg har talt med efterfølgende, har de fleste givet udtryk for frustration over en manglende rammefortælling, hvor de ikke var parate til selv at finde og skabe deres egne fortællinger. At det skulle være vanskeligt at fortolke *57 Beds*, korresponderer imidlertid fint med en udlægning af fiktionsuniverset som en form for *limbo*, et transcendent venterum mellem dette liv og det næste. På grund af gæstens reale, fysiske tilstedeværelse i og interaktion med værket krævedes netop en forvirring gennem en sammenblanding af de diegetiske og meta-fiktionelle planer for at skabe en realitets-effekt af ontologisk svimmelhed.

The Black Rose Trick er i sin semiosis en anderledes »indbydende« forestilling. Med den ovenfor refererede introduktion etableres der allerede ved indgangen en

klar fælles referencekode for gæster og karakterer. Jeg lod mig derfor nemt henføre til den parallelverden, hvor The State var et »globalt diktatur«, der manifesterede sig her og nu i Malmö, og skulle ikke som i *57 Beds* bruge energi på at orientere mig om tid og sted. Realitets-effekten var fra starten stærk pga. af valget af bygningen, hvis »neostalinistiske« arkitektur udefra fint kunne gå for at være et »hotel i en diktaturstat« (se: www.signa.dk/blackrose), check-in-procedurens »bureaukratiske omstændighed«, teaterbilletten som »id-kort«, skoling i verdensbilledet og husreglementet (der også reelt blev håndhævet overfor berusede og uterlige gæster) samt alles adgang til tv-overvågningen og eksemplaret af George Orwells *1984*, underbyggede min forestilling om »et kontrolleret miljø« og »panoptisk fængsel«; scenografien med dens detaljerigdom af personlige objekter og de nedslidte, men dog funktionerende interiører og kostumeringen af militæret i modificeret sovjetisk *surplus* konnoterede »Østeuropa«. Samtidig var der E.N.D.-pandemiens understregning af »dekadent undergangsstemning« (med en uafværgelig konnotation til Doors-sangen *The End*) udlevet i natklubbens løsslupne »eskapisme« – og med foruroligende resonans i tidens SARS-frygt.

Hele denne gennemførte ramme gjorde, at jeg blev friset til at udforske, hvordan fiktions-universet behandledes i mødet med værkets forskellige karakterer og fortællinger. Forestillingen kom derved for mit vedkommende først til at gennemspille noget så personligt som »forelskelse«, og ved genbesøgene udviklede den sig til »dobbeltspil« og »modstandskamp«. Interaktiviteten bliver her en særegen performativ kode for analysens konnotationsniveau: en *dobbelt performativitet* der udspiller sig mellem skuespiller og gæst, og evt. mellem gæst og gæst, som improvisatorisk rollespil, forbundet med en stærk realitets-effekt eller performativ realisme, og som skaber individuelle betydnings.

På mange måder drejer Signas kunst sig om dette reale møde med værkernes karakterer og om mødets selvrefleksivitet: det er i mødet med den Anden, at vi møder os selv, eller at vi bliver vores egen »Anden«. I mødet kender jeg først ikke figuranten, som jeg *teatraliserer*, gør mig en selektiv forestilling om, og omvendt teatraliserer skuespilleren i rolle mig, gør sig sine selektioner ud fra sin karakter, om hvem jeg er i situationen. Mødet er som sådan gensidigt identitetsskabende som rollespil, mens det aktualiserer et eksistentielt brændpunkt, en indlevelse der kan lede til nedsmeltning af ens skelnen mellem værkets fiktion og personlig virkelighed, såfremt der sker en sammenblanding af de to planer, egentlig to niveauer af én og samme virkelighed: det reale, fysiske møde. Mødet kan således rumme både indbydelse og modbydelse, som det var tilfældet med de tvetydige piger i *The Black Rose Tricks* natklub eller med Englen og den gudløse Adam i *57 Beds*. Vi vil gerne bekræftes i vores forestillinger om os selv og verden, men ved ikke, hvad der vil ske i mødet, er bange for miste kontrollen, selvinstruktionen: »Vi møder altid den Anden på tærskelen. En tøven, det er billedet på mødet med den Anden i begivenheden«, som filosofen Ole Fogh Kirkeby udtrykker det.⁸ Som uvante gæster i Signa-land

er mange nok ekstra tilbøjelige til at resignere og forblive beskuere. Men træder vi over tærskelen og ind i den satte teatertilskuers latente skæk-scenarie, at pludselig trækkes op på scenen, kan såvel konflikt som forløsning beruse og potentielt forandre os. Det kan ske på forskellige måder, med forskellige implikationer: som en realitets-effekt af at påvirke fiktionens handlinger og betydninger (f.eks. at hjælpe en karakter eller at modarbejde en General Adler) eller som en total sammenflydning af fiktion og virkelighed. Det skete ikke for mig i mødet med sangerinden, at forelskelsen (min reale tilstand) transformeredes til en varig, gensidig realitet, men jeg kender til et andet møde i *The Black Rose Trick*, som førte til, at en dansk skuespiller og en svensk gæst endte som kæresten uden for forestillingen, begge nu bosiddende i København. Betydningen af mødet som socialt potentiale i *The Black Rose Trick* ses også af det faktum, at »hotellet« i løbet af spilleperioden blev in-stedet i Malmö City: mange taxa-chauffører vidste, hvor det lå, mange gæster kom udklædte som til en karnevalsfest, og der opstod time-lange køer ved indgangen.

Generation

En forestilling er altid bevidst eller ubevidst et produkt af eller en refleksion over samtidens samfund og tænkning. Skal vi kort se på hvad, der kan have genereret *57 Beds* og *The Black Rose Trick*, er interaktiviteten et centralt afsæt. Den dobbelte performativitet, skabelse af identitet i forestillingen og de mulige sammenfald med en personlig realitet, peger på opfattelsen af vores vestlige samfundskultur som en *performativ kultur*, hvor identitet er en konstruktion overladt til individet som et eksistentielt selv-realiseringsprojekt, »selvets præsentation i hverdagen«.⁹ At performe eller ikke at performe, det er sagen. Men samtidig ligger der et paradoks i forestillingernes møder, der på én gang peger på en subjektiv og en intersubjektiv drejning, hvor »jeg«-centreringen udfordres af den Anden. Virkeligheden er mere kompleks, end at identitetsdannelse er et projekt, der kan siges at være individets alene. Identitet skabes også i samspil med andre. Signas værker aktualiserer således en begivenhedens fænomenologi, som Ole Fogh Kirkeby har beskrevet, hvor en *heteroentitetisk ethos* bliver vigtigt for det kropslige nærvær i begivenhedens immanente transcendens; det, der sker, er større end os selv.¹⁰ Signas værker simulerer mødets begivenhed i fiktive universer, hvis betydningsdannelse fordrer, at vi overvidner os selv, blufærdigheden, vore teatervaner som tilbagelænet beskuer, og interagerer. Samtidig udfordres vi yderligere af værkerne, idet deres verdenssimulation aktualiserer en konkretistisk *polycentrisme* eller flerhed af fortolkninger af det, der sker, der svarer til den virkelighed, vi kender fra verden udenfor – et »hyperkomplekst samfund« som medieforskeren Lars Qvortrup kalder det.¹¹ Her er samfundets kompleksitet øget i en sådan grad, at samfundet har mistet overblikket over sin helhed, er »usikkert på sin egen usikkerhed«, og kontingensen, det anderledes-mulige, er blevet eksistensens grundvilkår. Stillet overfor denne tilstand er vi tvunget til at

reducere kompleksiteten ved at træffe *fravalg*. Signas interaktive teater er i slående grad samtidsteater, et hyperkomplekst *theatrum mundi*, hvor hun har opgivet kontrollen og overblikket over værket ved at indbyde publikum til at være hendes individuelle medskabere. Der findes ikke en endegyldig fortolkning af fiktionsuniverset, på hvis baggrund individuelle skæbner kan forstås.¹²

Dramaturgiske perspektiver

Lad mig her til slut fremdrage nogle dramaturgiske perspektiver. Dramaturgi opfattes typisk som analysen af dramatiske teksters formelle og forløbsmæssig komposition og forholdet mellem tekst, tematik og potentielle sceniske udtryk med henblik på en opsætning. Værker som *57 Beds* og *The Black Rose Trick* (og Signas *oeuvre* i det hele taget) aktualiserer en anden dramaturgiforståelse – en forståelse, der tager ordets etymologi alvorligt. »Dramaturgi« er afledt af græsk *dran* »at handle« og *ergon* »at arbejde«. Dramaturgi kan således forstås (og bliver i praksis ofte forstået) som: *arbejde med teatrale eller sceniske handlinger*. I stedet for en dramatisk tekst er udgangspunktet et koncept (en tematik, en vision) og et rum, som udforskes i handlinger, der opstår på gulvet, både i prøveforløb og i løbet af forestillingen. Det specielle er her, at handlinger ikke skal forstås i den for teatret så typisk snævre psykologiske og intentionsfikserede forstand. Den teatrale begivenhed består hos Signa af en lang række forskellige handlinger eller aktioner, der udfolder sig i tid og rum, så de metaforisk set fremstår som et netværk af aktioner. Da der i Signas forestillinger er tale om, at værket består i den dynamiske og polycentriske proces, hvormed det udfolder sig i spillere og publikums perception og konception, drejer dramaturgien sig ikke om komposition af en fastlagt forestillingsstruktur, men om at skabe rammer og materiale for *emergente* konstellationer af elementer og betydninger, som spillere og publikum interaktivt realiserer og hver især færdiggør som et netværk. Med den franske filosof og videnskabssociolog Bruno Latours »aktørnetværkteori« kan aktionerne forstås som ikke alene udført af menneskelige aktører, men også af ikke-menneskelige aktører eller aktanter.¹³ De ikke-menneskelige aktanter er *fysiske*, f.eks. tiden og rummet (arkitektur) som henholdsvis udmattelsesfaktor og uoverskuelighedsskabende faktor, og *teknologiske*, f.eks. lys, lyd, musik, installationer, scenografi som medspillere i betydningsdannelsen.

Interaktiv dramaturgi er i en særlig grad en publikumsdramaturgi: i henhold til poetologien for det frie interaktive teater må dramaturgien *som nødvendighed* orientere sig mod publikums oplevelses- og refleksionspotentiale. Ikke én, men alle typer af hierarkiske publikumspositioner, fra den tilbageholdende tilskuer over den nysgerrige gæst til medspilleren (i rolle), er mulige. Den ultimative publikumsposition er medspilleren, den position, der (implicit) accepterer den performative licens til at være medskabere. Medspilleren er den sværeste position for publikum at vænne sig til – i al fald så længe frie interaktive teaterformer er nye æstetiske erfaringer.

Dramaturgien må søge at fremme betingelserne for publikums interaktion, uden at give køb på de ontologiske og eksistentielle udfordringer.

Den interaktive dramaturgi kan skabe betingelser for publikums ind- og modbydelse ud fra det, jeg vil kalde »de tre p'er«: *parametre*, *principper* og *potentialer*. Parametre kan være: arkitektur (topologi, rammer for navigationsmuligheder, en bygnings funktion og historie), rammefortælling (fælles referencekode), (spille)regler (f.eks. husreglement), intertekstuelle markører (f.eks. musik, bøger), karaktererne og deres individuelle baggrund, attraktorer (begær, mulige mål for handlinger). Principper kan være genkendelighed (institutioner: meningsrum, adfærd og ritualer, der skaber tryghed og holdepunkter), uoverskuelighed (fravalg/tilvalg), foranderlighed (ambivalens), status (magt/afmagt), realitets-effekter (funktionerende institutioner, sammenfald mellem det pragmatiske og det fiktive, at gøre det muligt at sætte det personlige på spil i det reale møde med en karakter). Endelig betegner potentialer det forhold, at den dobbelte performativitet skaber det subjektivt dramatiske: fascination, fortabelse, forløsning, (selv)erkendelse, evt. eksklusion (bortvisning). Dette er på ingen måde et færdigt inventar over dramaturgiske redskaber for at arbejde med et frit interaktivt teater som Signas; det er kun begyndelsen på at udvikle en analysestrategi.

Noter

- 1 Ud fra en forståelse af teater som et medie definerer jeg »frit interaktivt teater« som det teater, der giver publikum mulighed for at påvirke forestillingen i dens forløb, ved at de som besøgende selv sammensætter deres egne fortællinger gennem fra- og tilvalg af forskellige scener på en fri vandring, og/eller ved at de direkte inddrages som medaktører eller medspillere for skuespillerne, hvorved forestillingens forløb, indhold og evt. varighed kan påvirkes. Jf. Jens F. Jensens definition af interaktive medier i: »Multimedier, Hypermedier, Interaktive Medier. Parlør til det nye (multi-) medielandskabs lingua franca«, in: Jens F. Jensen (red.): *Multimedier, Hypermedier, Interaktive Medier. FISK-serien 3*. Aalborg Universitetsforlag 1998, p. 36. Se endvidere: Gary Izzo: *Acting Interactive Theatre: A Handbook*. Heinemann, Portsmouth, N.H. 1998, p. xiii.
- 2 Jf. Jytte Wiingaard: *Teaterforestillingen*. Drama, Frederiksberg 1988. Jeg forstår videre forestillingsanalysens genstands-felt, betydningsdannelsen, som en *dynamisk semiosis* i Per Aage Brandts forstand. Se: Per Aage Brandt: »Om stole og andre betydninger – Dynamisk semiotik som forskningsparadigme«, in: *Det menneskeligt virkelige*. Forlaget Politisk Revy, Kbh. 2002.
- 3 E.N.D. er en forkortelse for »Eye Neoplasm Defilement«.
- 4 Solveig Gade og Laura Luise Schultz: »Kritik af teaterkritikken«, in: *Afart* #10, februar 2005.

- 5 Jens Hoffmann & Joan Jonas: *Art Works Perform*. Thames & Hudson, London 2005, p. 184.
- 6 Med forbehold for den »erhvervsskade«, der ligger i at have oparbejdet analytiske kompetencer og teoretisk viden.
- 7 »This is the end, my beautiful friend / This is the end, beautiful friend / The end of our elaborate plans / The end of everything that stands / The end [...] Lost in a roman wilderness of pain / And all the children are insane. [...]«
- 8 Ole Fogh Kirkeby: *Eventum Tantum – begivenhedens ethos*. Samfundslitteratur, Frederiksberg 2005, p. 210.
- 9 Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday, New York, 1959.
- 10 Ole Fogh Kirkeby: *ibid.*
- 11 Lars Qvortrup: *Det hyperkomplekse samfund*. Gyldendal, Kbh. (1998) 2000.
- 12 Modsat middelalderen, renæssancen og barokkens *theatrum mundi*, der udgjorde en filosofisk og teologisk metafor for verden som en scene, hvor alle havde roller at spille i et basalt drama bestemt af Gud eller skæbnen, jf. Shakespeares *As You Like It* eller Calderóns *El grand teatro del mundo*.
- 13 Bruno Latour: »Om aktørnetværksteori«, in: *Philosophia* 25, 3-4, 1996.

Kim Skjoldager-Nielsen (f. 1971)

Dramaturg og kandidatstuderende ved Teatervidenskab, KU. Senest bidragsyder til *Tro på teatret* (Multivers, 2006) med artiklen »Publikumspositioner og erfaringsmetafysik i teatret«. Medvirkende i SIGNAs seneste forestilling, *Seven Tales of Misery* (PLEX – Kbh.'s Musikteater, sept. 2006).

Kritiske refleksioner: I seng med Madonna

af Thierry de Duve¹

Der var noget, der gik op for mig for nogen tid siden, da en ven og kollega, med en antydning af irritation, sagde til mig: »Åh, Thierry, du opfører dig virkelig som en kunstner.« Jeg havde gjort noget, som en anstændig, professionel kunsthistoriker ikke forventes at gøre, og hendes udbrud var en venlig bebrejdelse – men jeg tog det som en kompliment. Først senere funderede jeg over, hvad hun kunne have ment, og om jeg havde gjort mig fortjent til denne kompliment, også selvom det ikke havde været hendes hensigt med bemærkningen, og hvor pinagtigt det var at være blevet gjort bevidst om noget, jeg hellere ville have ignoreret. Men under alle omstændigheder var det for sent. Jeg kunne ikke glemme det, jeg havde hørt, og min vens bemærkning har gjort varigt indtryk på mig og har sandsynligvis fået mig til at respondere alt for personligt på jeres invitation til at reflektere over kunstkritikere, kunsthistorikerens eller kunstteoretikerens virksomhed i forhold til samtidens kunstpraksis. Idet jeg holder mig til min egen lejlighedsvis kunstkritiske praksis, føler jeg mig forpligtet til at dissekere, hvad jeg gør (eller hvad jeg tror, jeg gør – risikoen for selvbedrag er enorm), og det er det, jeg gerne vil delagtiggøre jer i.

Der findes en type kunstkritiker – digter-kritikeren – som med rette kan hævde at være en kunstner, men sådan én er jeg ikke. Jeg ville aldrig kalde det, jeg laver, kunst eller digtning; jeg ville ikke engang kalde det rigtig kunstkritik. Mine skrivelser er teoretiske, hvilket vil sige, at jeg forventer en videnskabelig eller filosofisk »sandhed« fra dem. Det betyder uvægerligt, at jeg, når jeg nærmer mig et værk, går til det understøttet med – og tynget af – en kombination af viden og uvidenhed, som er indlejret i det teoretiske apparat, som jeg har lært at anvende eller delvist selv har konstrueret. Mit arbejde er situeret inden for rammerne af en praksis, som søger forklaring, ikke opfindelse; kritik, ikke »poesi« eller »kunst«.

Hvad er det så, der tilskynder mig til at skrive om et givet værk eller en given samling af værker? Jeg skal kunne lide det, det er den første ting. Og måske ikke. »At kunne lide« er for svagt. »At elske« er bedre, men en anelse vildledende. Det, jeg mener, er, at jeg skal føle, at værket kalder på mig. Jeg fristes nogle gange til at skrive om værker, jeg hader, men som alligevel kalder på mig. Jeg har dog aldrig gjort det, mest fordi jeg mangler modet til at gå i en åben konfrontation med kunstneren eller andre kritikere. Jeg skriver dog heller aldrig om værker, som er mig ligegyldige, og det blotte faktum, at jeg skriver om det ene eller det andet værk, er i sig selv et tegn på, at jeg har et stærkt forhold til det (det gælder vel de fleste kritikere, tror jeg). Men at beslutte, at et værk kalder tilstrækkeligt stærkt på mig til at give det en masse

af tid og energi, er en kompleks proces. Kærlighed ved første blik holder normalt ikke i længden, med mindre det viser sig *ikke* at være kun kærlighed ved første blik. Oftest er de værker, der – når først et minimumsniveau er nået – tænder begæret efter at skrive om dem, de værker, jeg faktisk ikke ved, om jeg er forelsket i eller ej, og fra hvilke jeg får en tilstrækkelig stærk overbevisning om, at dette netop er det, der virker tiltrækkende på mig. Uden fornemmelsen af, at værket bryder med den konsensus, jeg har med mig selv, er trangen til at skrive simpelthen for svag.

Det første skridt er intuitivt, uvilligt, ubeskyttet, en gestus hvori jeg overgiver mig til værket. Dog er det på samme tid et yderst selvbevidst og reflekteret skridt. Når jeg nærmer mig et værk, forsøger jeg at gøre det uden at foregive, at min smag er fordomsfri, men, tværtimod, at holde min smags fordomme i skak ved at føje endnu en fordom til dem: min smag for værker, som tvinger mig til at gå imod min smag. Kald mig en pervers formalist, hvis I vil. Jeg foretrækker at sige, at etikken kommer ind i billedet hér. Fordomme er fuldstændigt instinktive og er gennemtrængt af alle mulige tilbøjeligheder, og mine omfatter den fordom, som styrer de andre. Det etiske træk består i at stole på dem alle, uden nogen ydre vagthund.

Efter at have besluttet, at jeg helt bestemt er tiltrukket af et givet værk, er der en anden betingelse, der skal være opfyldt, før jeg går i gang med at skrive om det. Jeg skal føle, at det vil lære mig noget teoretisk. Samtidskunsten er fyldt med værker med eksplicit teoretisk indhold; de keder mig normalt til døde. Disse værker forstås umiddelbart, forudsat man kender den rigtige kode. De skaber let en konsensus blandt folk, der taler den rette jargon, og som oftest fungerer de som deres skabers krav om en magtposition på akademiet eller på markedet. At forstå dem umiddelbart er, for mit vedkommende, allerede at føle lede ved dem, fordi de blot illustrerer en eller anden eksisterende teori – hvor sofistikeret og interessant denne teori end måtte være. Jeg er udelukkende interesseret i værker, jeg ikke forstår, og disse kan omfatte værker, jeg ikke bryder mig om, endda værker jeg hader. Interesse for kunst er forskellig fra kærlighed til kunst; men når der er kærlighed, så indbefatter den interesse. Det forholder sig sådan, fordi dette ikke at vide, om jeg bryder mig om et givet værk eller ej, og beslutte, at jeg »derfor« er tiltrukket af det, har alt at gøre med ikke at vide, hvad værket betyder, og beslutte, at det »derfor« burde være betydningsfuldt. Det er selvfølgelig ikke alle de værker, der undslipper min forståelse, som opnår dette. Der er dem, der simpelthen er dumme og meningsløse; der er dem, som *jeg* er desperat dum i forhold til, eller blind for; og der er dem, som jeg føler kunne være af ægte interesse for andre mennesker, men som ikke i mig fremkalder den pirring, jeg behøver for at skrive.

Følelsen af ikke at kunne forstå et værk er ikke nok; det, som betyder noget for mig, er en vis undren, en vildrede som sætter intellektet i bevægelse. Jeg påberåber mig her gladeligt begrebet *kvalitet*, sammen med alle dets aporier. »Kvalitet« er noget, man føler inde i sig selv, og som derfor blot er subjektivt, men som du alligevel tilskriver det værk, du forholder dig til, som om det var objektivt. Jeg kaldte

det pirring for et øjeblik siden, og jeg genkender den, når jeg føler den, men jeg kan ikke give jer en fornemmelse af, hvad det er, selvom jeg antager, at I kender det fra jer selv; jeg ville være nødt til at vise jer et værk, som jeg finder pirrende, og spørge, om I føler det samme. Selv om I svarede ja, kunne I og jeg tale om ret forskellige erfaringer. Jeg understreger dette, fordi min pointe er, at selv om jeg går til kunsten af intellektuel nysgerrighed, så er vækkelsen af denne nysgerrighed i sig selv æstetisk. For mig er det endda *den* æstetiske erfaring, den jeg værdsætter mest, den som holder mig i gang; det er følelsen af, at værket indeholder en for mig ukendt viden.

Følelsen og dens kvalitet er højst personlig, og dog er det formodningen, at værket – jeg siger værket, ikke kunstneren – »ved« noget, som jeg ikke ved endnu, og at min opgave er at blottlægge og ekspliciteren den teoretiske tænkning, der implicit sker i værket. Selvfølgelig er jeg klar over, at genstande ikke tænker, og at ligegyldigt hvilken tænkning jeg udleder af værket, så må den tillægges enten kunstneren eller mig. Hverken i metodologisk eller i etisk forstand går jeg dog frem på denne måde. Værket er stedet for tænkningen – det er min tommelfingerregel, men også mit postulat. Uden dette postulat ville den tænkning, det her drejer sig om, ikke være æstetisk, og den skal være æstetisk, hvis den genstand, der granskes, skal være et kunstværk.

Langt fra at garantere min læsnings objektivitet, gør dette postulat den sårbar over for mine fordomme. Igen er det etiske træk at stole på dem: hellere indrømme, at du ikke er universel, og at din evne til at stille spørgsmål er begrænset, midlertidigt, til tider yderst betinget af omstændighederne. Men hvis du, som intellektuel, ikke har tillid til de spørgsmål, du selv stiller, kan du lige så godt holde op. Omsorg for din egen tvivl er det, der gør dig klar til bestemte møder med bestemte kunstværker. Når de opstår, indtræffer et glimt af erkendelse, sommetider øjeblikkeligt, oftere forsinket, *nachträglich*, og det, du erkender, uden at »kende« det, er din midlertidigt blinde plet. Jeg har aldrig nærmet mig et kunstværk, eller et samlet værk, eller for den sags skyld et kulturelt fænomen, uden at have et teoretisk spørgsmål i tankerne – sædvanligvis et spørgsmål, der har at gøre med en historisk forandring i kunstbegrebet. På den anden side presses disse spørgsmål, selvom de er formet af de interesser, jeg deler med mit intellektuelle fællesskab, aldrig ned over mig fra en teoretisk himmel, men tilbydes af individuelle værker. Heri finder jeg »beviset« på, at jeg ikke tager fuldstændigt fejl.

Når jeg har afgjort, at jeg elsker et værk nok og føler, at det »ved« noget, som jeg virkelig *vil* vide, er jeg parat til at gå i gang. Det, der foregår, er en dialog: jeg stiller teoretiske spørgsmål til værket, og værket svarer eller nægter at svare. Den måde, hvorpå det svarer eller ikke svarer, leder mig til at fortsætte kursen i mine spørgsmål eller til at skifte standpunkt, til at raffinere de hypoteser, som jeg arbejder med, eller til at opgive dem, til at indkalde bestemte referencer og affærdige andre. Det er den opmuntrende del af mit job, tidspunktet for sandhed og konsekvens, dér hvor jeg virkelig er i seng med Madonna. (*Truth or Dare* (Sandhed eller konsekvens) er den

amerikanske titel på den film, der i Europa blev distribueret under titlen *In Bed with Madonna* (*I seng med Madonna*). Det er en kærlighedsaffære og en kamp, et uophørligt samkvem med værket. Og ligesom med et seksuelt samkvem handler det hele om at berøre og blive berørt. Det, jeg mener, er, at hvis du ikke bevæges af værket, så sker der ikke noget, du vækkes ikke teoretisk. Du udfører de bevægelser, der hører til den teoretiske elskov, men du er følelsesløs. Du simulerer måske nydelse, men dine skrivelser er kedelige. Hvis værket bevæger dig, rører dig, så er alle de teoretiske spørgsmål, du stiller det, et kærtegn, hvorunder det skælver og gyser, giver efter eller trækker sig sammen, og du opdager hurtigt, hvilke der berører G-punktet, hvilke der gør ondt, hvilke der bare er irriterende. Nok lyrik – hvis denne verdens elskere og kunstelskere stadig kan følge mig, er mit synspunkt kommet igennem, også selvom de ikke får en nydelse ud af *teoretiske* kærtegn af og fra kunstværker på samme måde, som jeg gør.

Pointen ligger ikke i at gøre krav på retten til mine egne små perversioner, men i at videregive en fornemmelse af, at jeg både taler og ikke taler metaforisk. Jeg sagde »dialog«, og derefter »samkvem«. Jeg sagde, »det hele handler om at berøre og blive berørt«. Nu tilføjer jeg: »Det hele handler om at tale og at blive talt til.« »Berøre« og »tale« er ligeværdige metaforer, når det drejer sig om vore forbindelser til ting. Men som enhver ved efter i filosofisk forvirring at have set på en *readymade* eller en *Brillo Box* af Andy Warhol, så er kunstværker ikke blot ting. De berører, og de taler rent faktisk (hvilket for øvrigt er grunden til, at alle kulturer har en tendens til at behandle i det mindste deres egne kunstværker som kvasi-levende væsner, kvasi-personer, og grunden til, at *vansiringen* af et kunstværk altid er en barbarisk handling). »Uvirkeligheden« i dialogen/samkvemmet mellem værk og kritiker er derfor ikke den konventionelle afstand mellem virkelighed og metafor; det har at gøre med den kendsgerning, at det kun er gennem samspillet mellem dialog og samkvem, at jeg nærmer mig værkets andethed og fremmedhed; med andre ord værket, for så vidt jeg ikke forstår det. Dette samspil kunne beskrives som en andengradsdialog eller som et samkvem på afstand, men disse billeder er misvisende, for de antyder et metasprogligt niveau, hvor dialog og samkvem holdes adskilt. Faktisk er det talen, der udfører berøringen, og vice versa. Det er dette, der gør kunstkritik til sådan en underlig og unik aktivitet, fuld af risici.

Den første risiko, der skal overvindes, er aktivitetens usædvanligt narcissistiske nydelse. Den er uundgåelig, da kunstkritik er refleksiv. Værket er trods alt en ting, så når jeg stiller det et spørgsmål, taler jeg faktisk til mig selv; og når det svarer, lytter jeg faktisk til mig selv i færd med at afkode meddelelser af uvis oprindelse; og når værket berører mig, er det, fordi jeg finder nydelse i mit eget følelsesliv. Det er ikke romantik, det er kendsgerning – en pinlig kendsgerning, godtager jeg, men en kendsgerning, som det er meget mere interessant at anerkende end at benægte, fordi du så kan opfatte kunstkritik som noget, der involverer en konstant selvbevidst refleksivitet over det, du foretager dig. Kritisk refleksion er ikke en metadiskurs om

din praksis, den er immanent i den. Du er nødt til konstant at være på vagt over for overdreven identifikation og projektion: du vil ikke miste dig selv i værket, og du ønsker ikke at tage værket som gidsel. Her træder etikken igen ind i billedet: du er nødt til at vide, at du kan besidde et kunstværk lige så lidt, som du kan besidde et andet menneske; du er nødt til at respektere dets andethed, afstå fra at ville assimilere det i dig selv eller fra at ville projicere dig selv hæmningsløst over i det. Vanskeligheden er, at den ultimative beskyttelse mod denne risiko for at svælge i dine egne følelser *er* dine egne følelser, og at det er op til dig at trække grænsen mellem legitim narcissisme og selvglæde.

Teori, en teoretisk ramme, en mængde af fælles teoretiske antagelser, et fælles teoretisk sprog: disse er, selvfølgelig, andre beskyttelsesinstanser, og dem, jeg støtter mig mest – eller mest bevidst – til. Men her opstår der adskillige nye risici, hvoraf den vigtigste – i det mindste for mit vedkommende – er overfortolkning. Som jeg sagde, går jeg, når jeg fortolker et værk, til det med et teoretisk spørgsmål i tankerne. Jeg var ikke helt ærlig, da jeg sagde, at det er værket selv, der tilbyder spørgsmålet; det ville være mere i sandfærdig overensstemmelse med min erfaring at tilstå, at spørgsmålet som oftest er foranlediget af teorien. Selvom min tommelfingerregel, eller mit postulat, er, at enhver teoretisk tænkning, værket fremkalder, må befinde sig i værket, så bringer jeg naturligvis selv en masse teori med mig. Jeg medbringer den fra de bøger, jeg har læst, fra mange års studier, fra mit eget tidligere arbejde, eller hvor den nu er fra – en helvedes masse. Teorien er tung, det er det, der er problemet. Den bærer vægten af alle de vigtige mennesker, du citerer, eller som du har i baghovedet, når du skriver; den er lastet med aflejringer af deres tænkning. Den har autoritet, og autoritet kan alt for let blive brugt til at styrke dig selv, til at intimidere læseren, og i sidste ende til at bringe værket til tavshed. Risikoen for overfortolkning består i, at du ved at låne værket teoriens autoritet ender med at knuse det under teoriens kraft. Kunstværker er skrøbelige over for et teoretisk spørgsmål, ikke fordi de i deres væsen er for svage til konfrontationen – tværtimod, jo bedre kunsten er, jo flere teoretiske spørgsmål opfordrer den til – men fordi de ikke besvarer disse spørgsmål på teoriens sprog. Oversættelse er nødvendig. Problemerne med oversættelse og oversættelighed sætter fingeren direkte på sagens kerne. Som jeg ser det, er det her, alle kunstkritikkens vanskeligheder og risici bringes sammen.

De begynder ved det allerførste spørgsmål, som jeg må stille mig selv: hvordan ved jeg, at et givet værk opfordrer til et givet teoretisk spørgsmål, og at jeg ikke bare pådutter værket min for øjeblikket gældende besættelse? Det kan jeg på ingen måde vide med sikkerhed. Jeg fornemmer det, jeg føler det, jeg går intuitivt til værks, hvordan ellers? Risikoen for selvbedrag og narcissisme er her på sit højeste. Problemet handler ikke om subjektivitet versus objektivitet, men om at den eneste vej til teoriens objektivitet er en subjektiv kontrol over den subjektive brug af teorien. Jeg har simpelthen ingen andre til rådighed til at holde min subjektivitet i skak, mindst af alt de teoretikere, jeg citerer, og hvis autoritet jeg påkalder mig. For det at

være interesseret i kunstteori (i modsætning til »teori« anvendt på kunst) er at bede kunstværker om at gyldig- eller ugyldiggøre en teoretisk hypotese, enten det ene eller det andet. Ligesom i videnskaben må du altid være klar til at opgive en teori, at ændre den, at få den til at bevæge sig. Men ligesom i kunsten skaber du teorien i dit eget navn; du tager personligt ansvar for den teoretiske tænkning, hvis skabelse du ikke desto mindre tilskriver de værker, du skriver om. Således er det, som jeg personligt kalder teori (men som jeg stædigt nægter at kalde »min personlige teori«), ikke andet end den nuværende tilstand af de spørgsmål, jeg stiller mig selv – de spørgsmål, som jeg er moden til, og som jeg urimeligt antager, at verden er klar til. Her er det etiske træk igen at stole på disse spørgsmål, det vil sige at stole på, at de ikke kun er mine. De er min forbindelse til andre menneskers arbejde, og når mine spørgsmål virkelig deles af andre, finder jeg deri bevis (denne gang objektivt bevis) for, at jeg ikke tager fuldstændigt fejl.

Tilbage til Madonnas seng. Her er jeg, med et eller flere teoretiske spørgsmål i tankerne, som jeg stiller til værket. I første omgang er det fri association, der er reglen. Værket – det generelle indtryk det giver mig, de følelser det fremkalder, og hvordan jeg benævner dem, dets tematiske indhold, dets form, dets teknik, facon og farve, nogle gange en enkelt detalje – alt dette fremkalder andre værker, trækker referencer ud af min hukommelse, indkalder andres kommentarer, jager mig på biblioteket for at konsultere bøger, som jeg har en fornemmelse af måske kunne indeholde et fingerpeg. Jeg indser hurtigt, at jeg ikke er alene i sengen med Madonna. Selvom jeg ikke har noget imod gruppesex, drejer det sig nu om at lade nogle få partnere blive i sengen, og om at lade Madonna sparke dem ud, som ikke har noget at gøre der. I mindre metaforiske termer er jeg nødt til at føle, at jeg har mere fortolkningsmateriale, end jeg kan bruge, og at jeg kan støtte mig til værket for at foretage udvælgelsen.

Vejen frem til den egentlige skrivning er sommetider umiddelbart foreliggende, sommetider er den pinefuldt lang, men hvis det første afsnit, endda den første sætning, ikke er noget, jeg fornemmer, at jeg kan vende tilbage til for at finde latent betydning, så ved jeg, at jeg før eller siden kommer til at sidde fast. Hvis alt går godt, er jeg i stand til at skrive. Der er øjeblikke, hvor det værk, jeg taler om, er levende til stede i min bevidsthed, og hvor de ord, jeg famler efter, er nødt til at hænge fast i værket, hvad angår betydning, stemning, tonalitet, intellektuel præcision; og der er øjeblikke, hvor teoretiske emner fjerner mig milevidt fra værket, ofte ind i en imaginær diskussion med teoretiske modstandere. Undervurder aldrig den polemiske dimension i kunstskriveri, den er essentiel. Men hvis du manipulerer eller forenkler teorien med det formål at besejre en opponent, eller hvis du forføres af din egen teori i en sådan grad, at du forråder din æstetiske erfaring af værket, vil det kunne ses. Min egen regel er i hvert fald sådan: hvis jeg føler, at jeg er blevet ledt på vildspor af mit begær efter at vinde en diskussion, eller at jeg har fulgt en teoretisk indsig

til et punkt, hvor teorien overskygger kunsten, må jeg antage, at læseren vil føle det samme.

Endnu en gang er det et spørgsmål om etik, men »etik« er muligvis for stort et ord. Lad os sige »takt«, den passende ikke-metafor, hvor det hele handler om at berøre og at blive berørt. Takt er stræben efter den rette afstand – den afstand, hvorfra sandhedsværdien af din teoretiske fortolkning er afhængig af rigtigheden i din æstetiske dom. Hvis du er alt for forelsket, og dine læsere føler, at de kun kan være enige i din teoretiske fortolkning, hvis de betingelsesløst tilslutter sig din æstetiske dom, så er du for tæt på. Hvis dit forhold til værket er et engangsknald, på grundlag af hvilket du udspekulerer en hel teori, som læserne føler, du lige så vel kunne have konstrueret ved hjælp af praktisk talt ethvert andet værk, så er du for langt væk. Til sidst: hvis det lykkes dig at give det indtryk, at du har knækket værkets gåde, revet dets hemmelighed ud i lyset, sagt alt, hvad der var at sige om det, så er du fordømt. Enten er det sandt, i hvilket tilfælde du ikke skulle have skrevet om værket til at begynde med, eller også er det ikke, og du vil miste dine læsere. De vil have, at kunsten modsætter sig fortolkningen, og det har de ret i.

Det virkelige spørgsmål vedrørende oversættelighed viser sig at være uoversættelighed. God teoretisk orienteret kunstkritik bør opfylde to modsatrettede formål på én gang: den bør søge teoretisk oplysning, og den bør respektere værkets gåde, dets modstand mod teoriens sprog, dets andethed. Selvom drivkraften bag mit arbejde som kritiker/teoretiker er at afdække, hvad jeg fornemmer, kunsten *ved*, som jeg ikke ved, og at oversætte dette til teoriens sprog, er mit mål ikke at skænde værkets hemmelighed, men at omskrive den med et tæt netværk af tangenter, som får den til at komme til syne lige der i midten, som i en lysning, men alligevel så mørk som nogensinde. Værkets gåde er min blinde plet. Hvis jeg kan se den nu, har jeg lært noget; hvis jeg forstår, at jeg bare har forskudt den, til et andet sted, til hvor end det næste teoretiske spørgsmål vil komme fra, har jeg lært en masse mere. For jeg har ikke glemt, at genstande ikke tænker. At skabe teoretisk tænkning ud fra værket er at tage udgangspunkt i *følelsen* af, at værket tænker og *ved* noget, og, i en bevægelse ud fra den følelse, at afsøge værket med et teoretisk spørgsmål; dernæst at lade det teoretiske arbejde besvare spørgsmålet og skabe viden; derefter igen at efterprøve med min *følelse*, hvorvidt den *viden*, jeg har opnået, lyder vedkommende, om den rammer den rigtige tone, om den vækker genklang. Og så videre, frem og tilbage. Det er det, jeg tidligere kaldte samspillet mellem dialog og samkvem, og som jeg nu vil kalde: at tænke teoretisk om den æstetiske fremtrædelsesform. Du anvender den viden, du opnår *fra* de følelser, som værket giver dig (det kaldes indsigt, eller intuition), for at kunne skabe teori, og du anvender de følelser, du har *angående* den viden, du skabte, for at kunne efterprøve dens relevans for værket.

Følelser og viden kan ikke bringes sammen – dette er både en etisk og en epistemologisk regel, med æstetiske konsekvenser. Når jeg skriver, kommer der altid et tidspunkt, hvor mit hovedanliggende er den form, som det vil antage. Selvom det,

jeg ønsker at sige, bestemmer, hvordan jeg ønsker at sige det, så er det »hvordan'et«, der former »hvad'et«. Hastighed, rytme, tone, ekkoer, ordvalg, sætningskonstruktioner, afsnittenes længde, har alt sammen en enorm betydning. Hvor brat skifte gear, hvordan veksle følelse med kølig argumentation, hvor være akademisk og bruge dagligsprog, og så videre – disse er de midler, hvormed jeg forsøger at sammenvæve de teoretiske tråde, jeg holder i mine hænder, til et klæde med en vis fasthed og smidighed, mens jeg med vilje efterlader nogle af dem hængende løst. Alle disse afgørelser, som er æstetiske, hører efter min mening til emnet for det skrevne; jeg vil have dem til at bidrage til arbejdet med at trække viden ud af det kunstværk, der diskuteres. Og dog bør de have deres eget liv. Det gælder om at udstille værkets gåde *qua* gåde, det vil sige at gøre denne gåde »synlig«, på en eller anden måde at gøre den æstetisk perceptibel, for andre. De fleste kunstkritikere og kunstteoretikere går formentlig frem på samme måde; jeg tror ikke, at jeg har beskrevet noget som helst usædvanligt. Jeg ville ikke have insisteret på denne æstetiske dimension i kunstskriveriet, hvis det ikke havde været for denne øvelse i kritisk refleksion, og, formoder jeg, hvis det ikke havde været for min vens venlige bebrejdelse: »Åh, Thierry, du opfører dig virkelig som en kunstner.«

Men jeg tror faktisk ikke på hende. Jeg tvivler på, at kunstnere arbejder netop på denne måde. Bortset fra den kendsgerning, at alle kunstnere ikke arbejder på den *samme* måde, så tror jeg, at den tænkemåde, der legemliggøres i et kunstværk, er fremmed for den teoretiske tænkemåde, tilmed fremmed over for det, jeg for et øjeblik siden kaldte »at tænke teoretisk om den æstetiske fremtrædelsesform«. Selvom kunstnere måske af og til taler teoriens sprog, så gør de det ikke i deres værk. Hvordan ved jeg det? Igen har jeg intet bevis. Igen er det et spørgsmål om andethed og uoversættelighed. Det eneste, jeg ved, er, at værkets gåde er *min* blinde plet. Og min blinde plet er ikke nødvendigvis værkets gåde. Jeg kan ikke forudsætte, at det, som præsenterer sig selv for *mig* som en teoretisk anstødssten, har præsenteret sig selv på samme måde for den person, hvis tankeproces værket legemliggør. Det forholder sig ikke bare på den måde, at kunst ikke er fuldstændig oversættelig til teori, men det forholder sig på den måde, at spørgsmålet om uoversættelighed ikke er det samme ud fra kritikerens synsvinkel og ud fra kunstnerens synsvinkel. Og jeg har ikke kunstnerens synsvinkel til min rådighed, det er det, der er problemet. Jeg kan kun formode. Den bedste tilnærmelse, jeg har fundet, er at sige, at den måde, kunstnere forekommer at tænke på i deres værk, er beslægtet med den mytiske tænkemåde hos de førsokratiske tænkere, for eksempel omkring Parmenides' *Digt*, lige inden poesiens og filosofiens splittelse. Dette er pinligt at foreslå, mindre fordi det får kunstneres tænkning til at synes så arkaisk, end fordi det automatisk sætter mig i den rationelle filosofis position, for hvem den førsokratiske tænkemåde allerede er uigenkaldeligt tabt. *Traduttore, traditore* [dvs.: »oversætteren er en forræder«, o.a.]. Udtrykt i – og således oversat til – ord, der kommer fra én, som er fortrolig med

teori (i dette tilfælde filosofi), er min tilnærmelse allerede et forræderi mod kunstnerens tænkemåde og dermed en tilståelse af min afgørende blindhed.

To ting til sidst. For det første: det værste selvbedrag for en kritiker er at tro, at du kan få en kunstners synsvinkel til din rådighed ved at interviewe ham eller hende. For det andet: den største udfordring for en kritiker er, at kunstnere kan svare igen. Ifølge mig er den eneste relevante forskel mellem kunstkritik og kunsthistorie – hvad enten den har en teoretisk tilbøjelighed eller ej – at kunstkritikere skriver om nulevende kunstnere, hvorimod kunsthistorikere skriver om afdøde kunstnere. Den regel, jeg pålægger mig selv, er at tilsidesætte denne forskel. Jeg må nødvendigvis skrive, som om den nulevende kunstner var død, og som om værket, adskilt fra dets skaber, hørte til kunsthistorien. Jeg vil ikke foregive, at jeg aldrig interviewer kunstnere, eller at jeg ikke gør brug af det, som kunstnere har sagt til andre. Jeg har muligvis endda misbrugt sådant »kildemateriale«, som det upassende kaldes. Men jeg lader ikke nødvendigvis det, kunstnere siger, repræsentere deres synsvinkel. Jeg er mere som en lacaniansk psykoanalytiker, der lytter til de betydende tegn. At tale om kunstnerens værk er at forbinde det, som værket siger om sig selv (og andre ting), med det, som kunstneren siger om værket (og andre ting), og at antage, at værket forklarer ordene mindst lige så godt som den anden vej rundt. Men husk: det, værket siger om sig selv, er udelukkende tilgængeligt for mig gennem den dialog, som jeg hævder at have med værket, men som jeg faktisk har med mig selv. Da jeg er efter min egen blinde plet, er værket, eller værkets gåde, så at sige »den Anden«. Og som Lacan sagde, så er der ingen Anden til »den Anden«. Andethed er ikke-gensidig.

At interviewe kunstneren – udveksle almindeligheder, information og meninger, eller diskutere teori med kunstneren – er én ting. Som alle menneskelige udvekslinger beror den på konventionen (det vil sige: illusionen) om, at synsvinkler lader sig udveksle. At kommunikere *til* kunstneren, hvad jeg har skrevet *om* kunstnerens værk, er en helt anden ting. Det er en ansigt til ansigt-situation, hvori vi begge stirrer på hinandens andethed, en umedieret ansigt til ansigt-situation, selvom to genstande – kunstnerens værk og min tekst – ligger imellem os, idet de foregiver at være kommunikationsmidler. Værket var ikke adresseret til mig specielt, men da jeg følte, at det kaldte på mig, og at det havde noget teoretisk at lære mig, anerkendte jeg modtagelsen af det, som om det havde været adresseret til mig. Min tekst er heller ikke adresseret til kunstneren. Heldigvis ønsker de fleste kunstnere at vide, hvad der er skrevet om deres værk. Jeg frygter og elsker dette – det er den virkelige prøve. Jeg mener ikke, at jeg har bestået prøven succesfuldt, hvis kunstneren er enig i min fortolkning af værket – det er ikke det, der er pointen. Men jeg er lykkeligst, når kunstneren føler sig tvunget til at svare igen, i ord eller i værker. Deri finder jeg tegnet på, at jeg ikke har taget fuldstændigt fejl.

Oversat af Annette Gregersen og Jacob Lund Pedersen.

Noter

- 1 Teksten lå til grund for det foredrag, Thierry de Duve holdt på ph.d.-kurset »Analyse og fortolkning i kunst- og kulturvidenskaberne«, 9. marts 2005, Sandbjerg Gods. Arrangeret af Det Danske Forskerskolekonsortium i Kultur, Litteratur og Kunstfag. Trykkes med tilladelse fra forfatteren.

Thierry de Duve (f. 1944) er belgier og professor i kunstteori. Han har været tilknyttet en række nordamerikanske og europæiske universiteter og er pt. ansat i Lille. Han er aktiv som skribent bl.a. i tidsskriftet *October*, har kurateret en række udstillinger, bl.a. *Voici, 100 ans d'art contemporain* (2000), og har gæsteforelæst flere gange på Institut for Æstetiske fag, Aarhus universitet. Har bl.a. skrevet:

Nominalisme pictural: Marcel Duchamp. La peinture et la modernité, Paris: Minuit, 1984.

Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité, Paris: Minuit, 1989.

Clement Greenberg entre les lignes, Paris: Dis voir, 1996 (eng. udg. *Clement Greenberg between the Lines*, 1996).

Kant after Duchamp, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

Kant etter Duchamp (norsk oversættelse af to kapitler af ovenstående), Oslo: Pax Forlag, 2003.

»Museets etik efter Duchamp«, in: L.T. Bager og A. Lønstrup (red.), *Kunsten og værket*, Æstetikstudier VI, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1998, pp. 9-30.

It's fucking 80 years after Duchamp

Af Lene Øster Larsen

I 2002 rejste den danske kunstner Jakob Boeskov til Beijing for at deltage i den internationale våbenmesse »China Police 2002«. Han rejste som repræsentant for firmaet »Empire North – The Logical Solution«, og med sig bragte han prototypen på det ultimative våben »ID Sniper Rifle« samt en bunke visitkort.

Våbnet er tænkt som et led i kampen mod offentlige optøjer og fungerer på den måde, at det i stedet for konventionel ammunition fra lang afstand skyder en GPS-chip ind i »målet«, som man efterfølgende kan opspore. Samtidigt tager den påmonterede zoomlinse et digitalt billede, som lagres til senere brug. Således undgår man ifølge Empire North det »rod«, som et konventionelt våben ville efterlade, og man undgår ikke mindst ødelæggende ridser i statens image, som det at skyde civile på åben gade ellers let ville kunne medføre. Diskret og effektivt.

Nu forholder det sig – heldigvis – således, at hverken Empire North eller ID Sniper Rifle reelt eksisterer. Boeskov benævner selv projektet »sci-fi conceptual art« eller »fictionism«, og idéen er at konceptualisere en forestillet (men måske ikke urealistisk og måske ikke engang særlig fjern) fremtid, præsentere dette koncept for omverdenen og efterfølgende registrere og rapportere reaktionerne. Jeg vil kategorisere projektet som politisk interventionskunst – et begreb, hvis definition jeg vender tilbage til nedenfor.

Boeskov tog altså til Kina og deltog i messen, hvilket der både kom skræmmende oplevelser og interessante samtaler ud af. Det mest uhyggelige for ham var nok, at han ikke, som han ellers havde forventet og frygtet, blev afsløret som svindler. Messedeltagerne godtog i vid udstrækning hans forklaringer, og våbnet blev vel modtaget og konstruktivt kritiseret. Af hans logbog fra messen fremgår det, at hans frygt for at blive afsløret udgjorde en betydelig stressfaktor under hele forløbet. Han havde ikke i sin vildeste fantasi forestillet sig, at ingen ville finde ID Sniper Rifle urealistisk. Men i løbet af messen gik det op for ham, at indsat i rammerne af *China Police 2002* forandredes våbnets status fra »uhyggelig fremtidsvision« til »realistisk mulighed«. Som eksempel kan nævnes hans møde med repræsentanten fra den franske ambassade:

»But, but, will you not have problems with causing damage to the intestines of the demonstrators? If you shoot it off, it doesn't stop, you know. It will enter into the body and then it will... CAUSE DAMAGE.« He looks at me. »Well...« I say, lowering my voice. »That's a really important issue you are raising there, it's a crucial issue,

it's our weak point, it is an important problem we have to solve, but we are determined to solve it, and when we do, we will have a perfectly healthy market situation», I say and smile at him eagerly. He looks at me, a smile forming on his face. »Well, JUST SHOOT'EM IN THE BUTT!!« he says, grinning, slapping his own right buttock with a loud SLAP, and then he leaves, laughing, his head turning one last time, looking in my direction. I am left in my booth, bewildered...¹

Ovenstående er et fint eksempel på, hvorledes den politiske interventionskunst i sin reception i vid udstrækning afhænger dels af rammesætningen, både den konkrete fysiske og den diskursive, og dels af recipienten og dennes koder i sin betydningsdannelse. Hvilket bringer mig tilbage til definitionen af begrebet: Politisk interventionskunst kan overordnet betegnes som en kunstform, der med en meget konkret involvering i andre samfundssystemer end kunstens opstiller nogle radikalt anderledes krav – både i relation til kunstbegrebets rummelighed og i relation til recipientens møde med værket. Den afkræver recipienten en konkret deltagelse og stillingtagen – det er hverken muligt eller tilstrækkeligt i stille kontemplation at betragte værkets strukturer; publikum bliver inddraget som en konkret del af værket, uden hvilken dets betydningsstruktur ikke kan komme i spil.² Dertil kommer, at interventionskunsten ofte opererer uden for kunstinstitutionens fysiske rammer eller bevæger sig ubesværet ind og ud af disse. Det betyder ikke så meget, om den bliver opfattet som et kunsværk – det er endda ofte en strategi *ikke* at blive opfattet som et sådant – det primære er interventionen i den offentlige sfære og intentionen om at anspore ændringer. Enten i vores måde at tænke de samfundsmæssige strukturer på eller helt konkrete ændringer i det pågældende systems funktionsmåde. Et interessant aspekt ved denne kunst er, at den i vid udstrækning obstruerer sin egen italesættelse inden for en *moderne* kunstdiskurs. Den moderne måde at forstå og tale om kunst på slår simpelthen ikke til i forståelsen af de interventionistiske strategier. Det betyder bl.a., at vi må se på, hvorledes den direkte interaktion mellem værk, recipient og det omgivende samfund kan begribes gennem et *udvidet* kunstbegreb. Dette aspekt vender jeg tilbage til.

Men først til analysen. Enhver værkanalyses første skridt må nødvendigvis bestå i en afgrænsning af analyseobjektet – hvad er værket? Jeg har givet en indledende beskrivelse ovenfor, men den er langt fra udtømmende. Hvordan *kan* man afgrænse værket? Som konkret, fysisk manifestation er der naturligvis selve våbnet og Boeskov selv som CEO for Empire North. Der er dokumentation i form af business cards, diagrammer, plakater og messestanden, og der er den efterfølgende udstillingsvirksomhed i bl.a. New York og Athen. Men man kan ikke begrænse værket til dets materielle beskaffenhed. Jf. Boeskovs egen beskrivelse af projektet er en væsentlig del af værket de diskussioner og reaktioner, det afføder. Følgelig kan man inkludere Boeskovs præsentation af våbnet for de besøgende og samtalerne med disse, de efterfølgende henvendelser fra andre våbenfirmaer, mediernes italesættelse af våbnet

og projektet samt de diskussioner, projektet foranlediger i kunstfaglige fora som fx konferencen »The Expanded Notion of Public Art«. ³ Og qua betegnelsen »sci-fi conceptual art« må selve idéen eller konceptet selvsagt også inkluderes som en væsentlig del af analysematerialet.

En åbenlys konsekvens af denne kompleksitet må være, at man ikke med et enkelt fokus kan begribe værket eller beskrive det udtømmende. En formanalyse vil selvsagt ikke være tilstrækkelig. Derfor vil jeg plædere for en flerstrengt analysestrategi, der har som grundlæggende præmis, at enhver beskrivelse af værket nødvendigvis må være partiel. Man må undersøge de spørgsmål, værket stiller og samtidig acceptere den åbenhed i værket, som obstruerer recipientens »overblik«. Mit fokus i analysen retter sig mod relationen mellem værk og recipient – hvilke betingelser opstiller *My Doomsday Weapon* selv for mødet? Til at undersøge dette har jeg udformet en analysemodel bestående af tre dele, der hver aftegner deres aspekt af mødet mellem værk og recipient. ⁴ De tre dele i analysen er: 1) Hvilke formelle træk ved værket markerer invitationen til recipienten om at deltage? Hvorledes levnes der plads i værket til denne deltagelse? 2) Hvilken betydning har konteksten for receptionen? Museum/galleri versus det offentlige rum. Har det fx nogen betydning for værket, hvorvidt det bærer en tydelig signatur? 3) Hvilke konsekvenser har interventionskunsten for recipientrollen? Hvordan ser man på kunst, hvis man selv er en del af værket?

Analysens første element – *undersøgelsen af værkets strukturelle invitation til recipienten* – baserer sig dels på Umberto Ecos semiotiske teorier om det åbne værk og læserens rolle og dels på Wolfgang Isters teori om værkets appelstruktur. ⁵ Jeg vil ikke i nærværende artikel gennemgå teorierne, men ganske kort præsentere hovedpointerne som grundlag for analysen. I »The Poetics of the Open Work« karakteriserer Eco en tendens til, at stadigt flere værker inddrager beskueren *aktivt* i udførelsen af værket. Der er altså ikke tale om individuel prægning i fx opførelsen af et musikværk. Det handler heller ikke om beskuerens frihed i fortolkningen af værket. Derimod er der tale om en meget konkret åbenhed, hvor kunstneren overlader nogle afgørende valg til modtageren i relation til udførelsen, bl.a. med intention om at bevidstgøre recipienten om mødet og anspore denne til at investere sig selv i dette møde. Eco kalder disse værker for »værker i bevægelse«.

Teorien om læserens rolle omhandler vilkårene for fortolkning og mulighederne for misfortolkning. Eco anskuer mødet mellem værk og recipient som en kommunikativ situation eller handling og karakteriserer en række faktorer, der influerer på, hvorvidt kommunikationen lykkes eller ej. Helt grundlæggende forudsætter det et betydningssystem eller en *kode* for at signalet skal kunne transporteres fra afsender til modtager. Da det er koderne, der etablerer korrelationen mellem udtryksplanet og indholdsplanet, er det interessant at iagttage spillet mellem afsender og mod-

tagers koder samt evt. kongruenser herimellem. I mødet med værket er det op til recipienten at indsnævre betydningsfeltet ved at vælge mellem de muligheder, som dennes koder faciliterer, og dermed kontekstualisere betydningen. Men i værket er der indregnet en *strategi*, som i forskellig grad søger at styre modtagerens afkodning; afsenderen lægger nogle spor ud i teksten, som recipienten kan bruge til at danne sig hypoteser om afsender og betydning. Også Iser ser betydningen opstå som et samspil mellem afsender og recipient, men holder sig i sin teori om tekstens *tomme pladser* til en strukturel undersøgelse af disse som betingelse for recipientens involvering i værket. Jo flere tomme pladser, jo højere ubestemthedsgrad og jo større involvering af recipienten. De aftegner så at sige recipientens *råderum* i værket.

Men tilbage til Boeskovs våben. Der er tale om et åbent værk i den forstand, at Boeskov jo så at sige kun har aftegnet rammerne for betydningsdannelsen; han lægger nogle spor ud til modtageren, men drager ikke nogen egentlige konklusioner. Han tog til Beijing med tegninger, en prototype og sig selv i rollen som direktør, men der var ingen dokumentation, ingen demonstration og ingen verifikation af firmaets eksistens. Der var altså i meget konkret forstand en hel del tomme pladser i værket, og dermed rig mulighed for at lade recipienten gå ind i værket i en grad, der medførte reel risiko for afsløring. Men det skete ikke, og det er i forståelsen heraf, at det bliver relevant at inddrage Ecos kodebegreb. For hvorfor skete det ikke? Fordi ingen havde grund eller motiv til at betvivle Boeskovs tilstedeværelse på våbenmessen. De tomme pladser blev udfyldt i overensstemmelse med diskursen på stedet og gav derfor ikke anledning til tvivl udover spørgsmål af rent praktisk karakter.

Hermed bliver det også klart, at det er nyttigt at tænke i forskellige kategorier af recipienter med forskellige forudsætninger for at møde værket.⁶ På messen i Kina må det formodes, at de færreste (om nogen overhovedet) var klar over, at Boeskov er kunstner og ikke CEO for et dansk våbenfirma. På udstillingerne i New York og Athen, på Boeskovs website og andre steder, hvor projektet efterfølgende er blevet præsenteret, er våbnet og Boeskovs deltagelse i messen blevet læst gennem koden »kunst«, hvorfor ikke bare selve våbnet, men også hele oplevelsen af messen og de efterfølgende henvendelser fra interesserede våbenfabrikanter ændrer karakter. Men dette vil jeg vende tilbage til.

For med konstateringen af kodens betydning for recipientens involvering i værket når vi frem til analysens anden del – *kontekstens betydning eller værkets indramning*. I sin første præsentation af *My Doomsday Weapon* defineres værkets udsigelsessituation uden for kunstinstitutionen, mens de efterfølgende præsentationer og italesættelser eksplicit har været defineret inden for en kunstinstitutionel kontekst. Hvilken betydning har det for receptionen, hvorfra den kunstneriske udsigelse finder sted? Morten Kyndrup fremfører i essayet »Framing – interpretation og rammebestemthed«⁷, hvorledes framingen af et kunstværk spiller en helt afgørende rolle i betydningsdannelsen. I tråd med Eco præsenterer Kyndrup *koden* som en ultimativ forudsætning for, at udvekslingen mellem værk og recipient overhovedet kan finde

sted. Det er således også klart, at værkets fysiske placering og italesættelse indebærer en framing eller kodning af budskabet, og blot det at benævne noget kunst ændrer dets betydning. I en systemteoretisk optik kan man sige, at værket griber ind i forskellige samfundssystemer, afhængigt af framingen, og følgelig giver anledning til forskellige betydningsdannelser og diskussioner. Dette udvider værkets kommunikative mulighedsrum, men det komplicerer som nævnt også analysen. Hvis Boeskov på messen åbent havde præsenteret sig selv som kunstner og våbnet som et konceptuelt eksperiment, ville opmærksomheden og henvendelserne i forhold til »ID Sniper Rifle« givetvis have artet sig noget anderledes. Så var der måske i virkeligheden større sandsynlighed for, at folk ville stille sig tvivlende over for hans projekt.

Hvilket leder os til analysens sidste punkt – konsekvenserne for recipienten. Som jeg nævnte indledningsvis, er det ofte en strategi for den politiske interventionskunst – og således også Boeskovs værk – at operere uden for den kunstinstitutionelle rammesætning. Gennem en usynliggørelse af kunstrammen søger man at fange recipienten med paraderne nede for på den måde at opnå den ønskede virkning – den direkte dialog. Man kan på den ene side hævde, at denne type kunst er mere demokratisk end kunsten i *The White Cube*, idet den søger at møde recipienten »på dennes banehalvdel« og altså ikke fordrer nogen særlige billedanalytiske kvalifikationer. På den anden side er det måske netop en endnu mere vanskelig kunst at forholde sig til, fordi den kræver et engagement, som betyder, at recipienten skal gå aktivt ind i mødet. Den politiske interventionskunst er langt fra interesseløs, og, såfremt recipienten tager imod invitationen, heller ikke uden konsekvenser. I Boeskovs værk konkretiseres recipientens deltagelse til ekstremer, idet messegæsterne, deres kontekstualisering af det oplevede og deres dialog med Boeskov indgår som en nødvendig del af værket i dets realisering.

Dette leder mig tilbage til det samfundsteoretiske perspektiv i værkanalysen. Som nævnt opererer værket inden for andre betydningssystemers funktionsmåder og kodificeringer end kunstens og kræver følgelig, at også recipienten inddrager disse systemer i dialogen med værket. *My Doomsday Weapon* knytter i sin første præsentation bl.a. an til en etisk og en politisk diskussion, men det inkluderer også kunssystemet og dets koder. Således fordrer det, at recipienten ikke blot iværksætter sine egne koder i dialogen, men også evner at indtage forskellige iagttagerspositioner. Boeskov bringer altså bevidst forskellige positioner i spil, hvilket kan forvirre, hvis ikke recipienten er tilsvarende metarefleksiv i sin iagttagelse eller deltagelse i processen. Dermed er interventionskunsten en ret krævende kunstpraksis i receptions-mæssig forstand, selvom den for en umiddelbar betragtning kan virke lettere forståelig og tilgængelig end mange af modernismens værker.

Som jeg har søgt at anskueliggøre gennem ovenstående analyse, er den politiske interventionskunst præget af stor kompleksitet og kræver dermed også af recipien-

ten, at denne opkvalificerer sit blik, der ikke længere kan have sit udgangspunkt i én position, men derimod må søge at rumme kompleksiteten i inddragelsen af forskellige samfundssystemers koder i dialogen. Jeg har således også reduceret værket kompleksitet ved at fokusere analysen på netop forholdet mellem værk og recipient og følgelig har min kortfattede analyse også kun sagt *noget* om værket.

Jeg vil alligevel bruge dette *noget* som afsæt for kort at opridse konturerne af en mere generel diskussion, som jeg mener rejser sig som en direkte konsekvens af de interventionistiske strategier i samtidskunsten.⁸ Diskussionen udspalter sig i to perspektiver; dels i en anskuelse af interventionskunsten som en art »superavantgarde«, der via sine strategier formår at genindføre kunstens »farlighed« og genindsætte det funktionelle aspekt, som æsteticismen annullerede. Og dels i en anskuelse af interventionskunsten som det definitive bevis for Hegels tese om kunstens gradvise opløsning i om ikke filosofi så i hvert fald andre samfundssfærer.

Gennem den direkte kommunikation med recipienten samt den klare politiske agenda viser den politiske interventionskunst tydelige referencer til den historiske avantgarde. Men hvor én af den historiske avantgardes og senere dele af neoavantgardens erklærede ambitioner var at angribe den etablerede kunstinstitutions lam-mende favntag om kunsten, så synes samtidskunsten at anlægge en anderledes strategi og lader heller ikke til at se institutionaliseringen som en trussel mod sit ærinde. Og fordi kunstnerne forholder sig mere indifferent eller familiært udfordrende til kunstinstitutionen, *er* den ikke en trussel, men snarere en samarbejdspartner i udøvelsen af en art samfundskritisk praksis, der ikke som den historiske avantgarde går ud på at revolutionere samfundet, men blot vil igangsætte refleksioner og debatter i og omkring de felter, værkerne intervenserer i. Problemet med at forstå interventionskunsten som en avantgardistisk praksis er altså, at den ikke synes at anerkende dikotomien kunst vs. liv i sin praksis. Dette forhold er man nødt til at medtage i analysen, og det skal derfor også være et incitament for at søge en alternativ forståelsesramme.

Det andet perspektiv tager i sin argumentation bl.a. stilling til det forhold, at den samtidige kunstpraksis ikke nødvendigvis er genkendelig som kunst. Når kunsten ikke længere kan skelnes fra virkeligheden, er det et tegn på, at dens rolle er udspillet. Groft sagt: Kunsten er død. De forskellige teoretiske positioner i diskussionen omkring kunstens død forholder sig alle mere eller mindre eksplicit til Hegels åndsidealistiske filosofi om kunsten, således også Danto, der med udgangspunkt i en Warhol-udstilling i 1964 erklærer den modernistiske forståelse af kunsten for afsluttet. Når der ikke længere gives en interessant, sansbar forskel på kunst og virkelighed, bevidstgøres man om kunstens filosofiske natur, og æstetiske overvejelser har ikke længere nogen essentiel gyldighed i definitionen af værket. Alt kan være kunst, men vil også altid allerede være positioneret som post-kunst.

Begge ovenstående positioner har det modernistiske forståelsesparadigme som forudsætning. Avantgardetanken fordi selve avantgardebegrebet er opstået af og

fremdeles eksisterer i relation til det autonome kunstbegreb, som det distancerer sig fra. Teorien om kunstens død forudsætter ligeledes en modernistisk tilgang til kunsthistorieskrivningen, idet det er den *moderne* kunst, der dømmes ude. Jeg vil ikke i nærværende artikel søge at komme til en endegyldig konklusion på spørgsmålet om den moderne kunsts død eller fortsatte trivsel. Men jeg vil tillade mig at sætte spørgsmålstejn ved relevansen af dette »enten-eller« som forståelsesmodel for den samtidige, politiske interventionskunst. Faktisk vil jeg mene, at man med den modernistiske forståelse af kunsten vanskeliggør mødet med den virkelighedsintegrerede kunst. Omvendt kan vi jo heller ikke bare bypass'e den hidtil opnåede erfaring, men spørgsmålet er, om det alligevel ikke er værd at forsøge en konstrueret afstandtagen og bevæge sig ud over dikotomien?

Hvis man, i stedet for at søge svar på om interventionskunsten er eller ikke er kunst, kaster et kort blik *bagom* den moderne fortælling af kunsten, kan man se, hvorledes kunsten historisk set har været betinget af og tjent nogle formål, som i mange henseender er »uacceptable« for en moderne kunstbetragter. Den præmoderne kunst var ikke en autonom foreteelse med sig selv som det eneste formål, men var i høj grad formålsrettet i forhold til skiftende ydre betingelser. Kunsten tjente så at sige under livet og besad deri en stærk samfundsmæssig tilknytning. Kunstneren blev tilsyneladende ikke dyrket som geni, og formen blev ofte dikteret af andre forhold end kunstnerens egen skabende fantasi – fx tradition eller mæcen. Der var i høj grad tale om et *funktionelt* kunstbegreb. Og det er i det funktionelle aspekt, at jeg ser et slægtskab mellem præmoderne kunstpraksisser og den samtidige interventionskunst; først og fremmest i værkernes stærke tilknytning til og indvirkning på en hverdagslig virkelighed. Et andet tydeligt fællestræk er opfattelsen af kunsten som et mulighedsfelt – et middel til at nå et mål, der rækker ud over kunstens sfære. Endelig er der tale om en bevægelse væk fra den moderne opfattelse af det geniale kunstnerindivid med privilegeret indsigt.

Der er selvsagt også en række indlysende forskelle på den præmoderne og den aktuelle kunstpraksis, og man kan naturligvis ikke tegne en lige, genealogisk linie mellem de to. Vigtigste forskel er den *moderne erfaring*, der ligger inhærent i samtidskunsten, og som denne – direkte eller indirekte – uundgåeligt læses på baggrund af. Derfor vil det også være mere rimeligt at tale om en *udvidelse* frem for en egentlig omformulering i relation til kunstbegrebet. Hvis man således, i stedet for at forkaste det moderne kunstbegreb, vælger at inkludere funktionaliteten sammen med den privilegerede iagttagersposition, står man, som jeg ser det, med en langt mere produktiv begrebsramme omkring den politiske interventionskunst. Dels fordi det ikke indebærer en kategorisk fornægtelse af forudgående iagttagelser, og dels fordi det tegner et fremadrettet perspektiv, der også må formodes at kunne relatere sig til fremtidige praksisser.

En indlysende, om end polemisk, indvending mod det her forslåede perspektiv er, at det på forhånd nivellerer enhver diskussion og umuliggør kritik. Hertil vil jeg

svare, at selve grundlaget for ovenstående manøvre er en afstandtagen fra de præskriptive tilgange til kunsten. Jeg er ikke ude i et ærinde, der har til formål at dømme inde eller ude, men derimod er det en vigtig ambition at plædere for en aktualisering af den kunstbegrebslige diskussion og tilpasse begreberne det »nu«, som den samtidige politiske interventionskunst repræsenterer. For hvor interessant er det i virkeligheden at få svar på spørgsmålet om den samtidige praksis er kunst eller ikke-kunst? Hvis man tager udgangspunkt i interventionskunstens egen omgang med begreberne, tyder noget på, at man ved at fastholde denne dikotomi som præmis i receptionen misser en væsentlig pointe:

I am not really interested in questions like that. I am more interested in questions such as: is it relevant? Some people seemed offended by the nature of this project and declared, »that it might be interesting, but it is not art!« I should be flattered by this response: The most important artistic and cultural movements in the last 100 years have without any exception been put down as »non-art« or »non-music« from Dadaism, to Situationism, to punk and hip-hop and so on and so forth. Most helpful in dealing with provisional self-proclaimed, pompous judges of what is art and what is not, was Melissa from the art-electro band *Chicks on Speed*: »You shouldn't have to answer questions like that, in this age«. She's right! It's fucking 80 years after Duchamp, 40 years after pop art and people are still stuck in a petit-bourgeois hierarchy of the arts. Wake up! So to put it short: If you ask a question like this, you don't deserve an answer.⁹

Litteratur

- Danto, Arthur C.: *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Farrar, Straus & Giroux, New York, 1992.
- Eco, Umberto: *The Role of the Reader – Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana University Press, Bloomington, 1979.
- Hauser, Arnold: *Kunstens og litteraturens socialhistorie I – fra de forhistoriske tider til barokken*. Rhodos, København, 1979. Oversat af Sonja Eld.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: »The Philosophy of Fine Art«, in Hofstadter, Albert and Richard Kuhns (eds.): *Philosophies of Art and Beauty. Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*. The University of Chicago Press, 1976.
- Kyndrup, Morten: *Riften og Sløret – essays over kunstens betingelser*. Aarhus Universitetsforlag, Århus, 1998.
- Larsen, Lene Øster: *Menneskets geninddrivelse i kunsten? Implikationer af den aktuelle politiske interventionskunst*. Speciale, Afdeling for Æstetik og Kultur – Tværæstetiske Studier, Aarhus Universitet, 2005.
- Olsen, Michel & Gunver Kjelstrup (red.): *Værk og læser – en antologi om receptions-forskning*. Borgens Forlag, 1996.

Qvortrup, Lars: *Det hyperkomplekse samfund – 14 fortællinger om informationssamfundet*. Gyldendal Nordisk Forlag A/S, København, 1998.

www.jakobboeskov.com

www.public-art.dk

Noter

- 1 www.jakobboeskov.com
- 2 Lene Øster Larsen, s. 4-7.
- 3 Konferencen var initieret af og fandt sted på Det Kongelige Danske Kunstakademi d. 8/11 2005. Ud over Jakob Boeskov talte bl.a. Superflex, Barbara Steveni og Suzanne Lacy. Se endvidere www.public-art.dk
- 4 Modellen og dens teoretiske grundlag udfoldes i mit speciale fra 2005. Her vil den grundet artiklens omfang blive præsenteret i forenklet form.
- 5 Umberto Eco: *The Role of the Reader – Explorations in the Semiotics of Texts*. Isers teori gennemgås kort i Michel Olsen & Gunver Kelstrup (red.): *Værk og læser – en antologi om receptionsforskning*. Begge tilgange er udarbejdet i særlig relation til litteratur – dog karakteriserer Eco i »The Poetics of the Open Work« også tiltag inden for musik og billedkunst. Jeg finder dog ikke, at det litteraturteoretiske fokus amputerer teksternes anvendelighed i forhold til interventionskunsten.
- 6 Dette vil selvfølgelig altid gøre sig gældende på et eller andet plan, men jeg mener alligevel, at især inddragelsen af koden »kunst« har en helt afgørende betydning for, hvorledes recipienten møder værket.
- 7 Kyndrup (1998), s. 11-26.
- 8 Igen vil jeg henvise til mit speciale, hvor jeg udfolder diskussionen og argumenterne yderligere.
- 9 www.jakobboeskov.com, klik på »My Doomsday F.A.Q.«

Lene Øster (f. 1977). Cand. mag i Æstetik og Kultur. Speciale om aktuel politisk interventionskunst. Projektkoordinator, Den Regionale Udviklingsenhed, Ringkjøbing Amt

ANMELDELSER

Performative Realism

Af Lene Tortzen Bager

At være er at performe er et aktuelt bud på et performativt identitetsbegreb, som det fremsættes i centrale teorier i *The Performative Turn*. Ifølge denne forståelse bestemmes identitet af, hvordan man agerer, og hvordan man agerer, reguleres og formes i relation til nogen. En mere traditionel sociologisk og psykologisk forståelse af identitet som *being* bliver i performativ teori udvidet med fokus på identitet som *doing*, på identitet som *acts of performance*. I en sådan performativt begrundet forståelse ser man identitetsdannelsen ikke først og fremmest som en individuel proces, men som en relationelt betinget proces, hvor den enkeltes identitet formes af samspillet og i relationer med omgivelserne.

Samfundets kulturalisering og generelle æstetisering gør performativitet til en ny betingelse i identitetsprocesserne. At performativitet hidrører fra samfundets »store« moderniseringsprocesser betyder bl.a. i relation til den enkelte, at der ikke er tale om et valg og en frihed, men om en ny betingelse for individet. Dermed er *The Performative Turn* også potentielt et felt for kulturkritik. Hvilke muligheder har individet for orienteringsforsøg på egne betingelser? Hvilke roller spiller medierne, kunsten og kulturen heri? Og hvilke potentialer er der for modstandsformer i performativitetens kunstneriske og kulturelle former?

Bogen *Performative Realism* er en anto-

logi af artikler, skrevet af forskere, hvoraf størstedelen har været involveret i forskningsprojektet *Realitet, Realisme, Det Reelle i visuel optik* (1999-2002). Antologien analyserer performativitet i forskellige fænomener, hvor den er delagtig i »realisme«. Bogens fokus er rettet imod »realiteten« og mod, hvordan realitet bliver produceret og medieret gennem forskellige kontekster. Artiklerne præsenterer gennemarbejdede analyser og undersøgelser af performativitet ud fra konkret eksempel materiale. Man fornemmer, hvordan nogle af forudsætningerne for analyserne af performativ realisme er oparbejdet gennem realismeprojektet og dets kvalificerende undersøgelser af og bud på realisme-effekter, som tillader begrebet at fungere som et prisme, der kaster lys tilbage på processer vedrørende kunsten, kulturen og medierne, hvad enten det drejer sig om deres referentielle forhold til virkeligheden, til skabelsen, til modtagelsen, eller til realitetens status.

Antologiens eksempler på performativ realisme repræsenterer mere traditionelle medieringer af performativ realisme som dokumentation i fotobøger (Mette Sandbye), film (Bodil Marie Thomsen), dokumentarfilm (Anne Jerslev), postdramaturgiske teaterhybrider (Solveig Gade), installationskunst (Anne Ring Petersen) og performativitet i dramaturgiske tekster (Laura Luise Schultz). Mens en mere utraditionel og »performerende performativ realisme«, som Rune Gade

kalder det, kunne karakterisere Hayley Newmans destabilisering af forholdet mellem performance og dokumentation (Camilla Jalving), Tanja Ostojic's performativt performerende hjemmeside (Rune Gade) og performativitet i rollespil (Britta Timm Knudsen).

I introduktionen placerer Rune Gade og Anne Jerslev afsættet for *Performance Studies* i teater- og dramaturgisk forskning, hvis metoder er udviklet i samspil med metoder og viden fra bl.a. antropologi, psykologi og sociologi. *Performance Studies* er flerfagligt i sit udgangspunkt og tager meget forskelligartede fænomeners performativitet som analyseobjekt. Alligevel inkluderer *Performance Studies* ikke nødvendigvis refleksioner over performativ teori, men der er fælles interesseområder, som det hedder lidt uklart. *Performance Studies* er ikke en egentlig disciplin, men karakteriseres som et sammensat felt af objekter, der har tilnærmelsesmåden tilfælles.

Den brede brug af performativitetsbegrebet har sine forudsætninger i *The Performative Turn*, hvor J. L. Austins *How to do things with words* fra 1962 udpeges som en central reference. Austins lingvistiske udgangspunkt i *speech acts* og *performative speech* beskrives som et væsentligt grundlag for det aktuelt sammensatte felt af *Performance Studies*. Dette felt tæller fænomener i kultur, kunst og medier og involverer videnskaber som lingvistik, antropologi, sociologi og æstetisk teori.

Hvis dette felt er broget i dets objekter, er det øjensynligt ikke mindre broget

i sin begrebslige og metodiske afklaring. Derfor sidder man efter introduktionen tilbage med det ønske, at antologiens artikler vil påtage sig at kvalificere begreberne performativitet, performance og realisme og eksemplificere, hvad der egentlig menes med performativ realisme. Det ønske kommer antologien i høj grad i møde. Dels gennem mængden af produktive analyser, der oparbejder metodisk indsigt og begrebsafklaring. Dels gennem et udvalg af artikler, der tager den opgave på sig at udrede begreberne systematisk.

Jeg vil fremhæve nogle af antologiens artikler som eksempler herpå. Eksemplerne kan samtidig give et indblik i, hvor specifikt og præcist den enkelte artikel går til værks, og hvor omfattende et greb antologiens artikler dermed tilsammen gør om performativ realisme.

Solveig Gade påtager sig at udrede forholdet mellem performativitet og performance i relation til teatret. Teatervidenskaben udgør et delta, hvor *The Performative Turn* deler sig i et performancebegreb (fra antropologi, etnografi, sociologi og teater) og et performativitetsbegreb (som grunder sig på sprogfilosofi, litteratur og kønsstudier samt teater). I relation til teatervidenskab kan begrebsområderne skelnes fra hinanden også i teatrale former med differentierbare forhold til teatrets nærværskvalitet: performance knytter autenticitet og nærvær til værkets her-og-nu med publikum, mens det performative teater potentielt overskrider teater- og sociale konventioner og skaber nærvær herigennem. Gades analyse forfølger centrale

begreber fra performativitetsteorien og centrale spørgsmål om potentialer for samfundsmæssig kritik i relation til Schlingensiefs *Chance 2000*, et mixed media teater, cirkus, party, demokratisk uddannelse og talk show.

Anne Jerslev sætter begreberne performance og performativitet i relation til dokumentargenrernes medieringer af fakta og fiktion. Jerslev anvender performativitetsteorien til at beskrive dokumentarens referentielle status som noget, der handler om dens *doing act*. Mens performanceteoretikerne karakteriserer performance i dokumentaren ved bl.a. casting af aktøren og dennes evne til selv-repræsentation med et eventuelt deraf følgende indtryk af realitet. Analyseeksemplet er Ambo og Saifs *Family* (2000), en performativ dokumentarfilm, til hvilken Anne Jerslev forholder centrale teoretiske referencer og præciserer forskelle ud fra sin analyse.

Anne Ring Petersen undersøger installationens forudsætninger i kunsthistoriske begreber om teatralitet og performativitet. Installationens installering af sin recipient som et kropsligt og agerende element i installationen får Anne Ring Petersen til at benævne den performativ realisme. Fra et kunsthistorisk perspektiv undersøger Anne Ring Petersen begrebet teatralitet i relation til performativitet i teater og tilbage til billedkunsten, og ligeledes med performativitet i relation til performance. Denne nøjagtige differentiering af begreber i relation til enkelte kunstarter gør særlige sammenlignende træk mellem kunstarterne til del af et tværfagligt analytisk felt. Artiklen eksemplificerer sine teore-

tiske diskussioner i relation til Thomas Bangs *Seven Attempts to Create a Suitable View* (2002).

Disse korte beskrivelser af artiklerne yder ikke de enkelte analyser retfærdighed. Men jeg håber, de alligevel giver et indtryk af, hvordan de enkelte bidrag fokuserer på dimensioner i performativ realisme – i relation til kritiske potentialer, til typer af medieringsformer og til kunstarternes specifikke værk-recipient-relationer – som tilsammen giver antologien et stort volumen.

Det er antologiens klare kvalitet, at den placerer sig i *Performance Studies*-feltet med sit fokus på performativ realisme, at den forpligter sig på at udrede begreber og på at forholde dem tæt til værker. Det resulterer i en bog om performativ realisme, der på eksemplarisk vis diskuterer begreber og gennem værkanalyse finder frem til præciseringer og afgrænsninger. Det er engagerende og spændende læsning, som i høj grad kvalificerer feltet.

Men en ting savner jeg. I introduktionen slås en kulturkritisk tone an, idet det pointeres, at identitetsprocessernes performative karakter ikke er et valg, men en betingelse den enkelte må håndtere. Mellem artikelbidragene ligger en mængde diskussioner og tematikker af meget realistisk karakter. Jeg kunne godt tænke mig, at antologien nåede frem til at drøfte performativ realisme kulturkritisk: hvad betyder disse forskydninger imod *doing* i det hverdagslige liv? Et godt gammeldags kulturkritisk efterskrift, der bearbejder den oparbejdede indsigt i kulturelle og samfundsmæssige problema-

tikker vedrørende performativ realisme, fx anskuet fra et livsverdensperspektiv, kunne have været spændende. Måske lader det sig gøre i en anden form, som seminar, debat eller artikel? Lad det bare være en opfordring.

En antologi er en kollektiv enhed, bestående af enkeltstående bidrag. Men sådan opleves antologier meget sjældent. Bogen her har en udtalt grad af fælles identitet i sit fokus på performativ realisme, i sin begrebslige systematik og i sine analytiske bestræbelser. Det giver noget så sjældent som en homogen antologi. Den må blive et must for enhver med interesse for *Performance Studies*.

Performative Realism – Interdisciplinary Studies in Art and Media

Eds. Rune Gade og Anne Jerslev
Museum Tusculanum Press, 2005
University of Copenhagen

Lene Tortzen Bager (f. 1963), ph.d. og lektor ved Afdeling for Æstetik og Kultur, Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet.

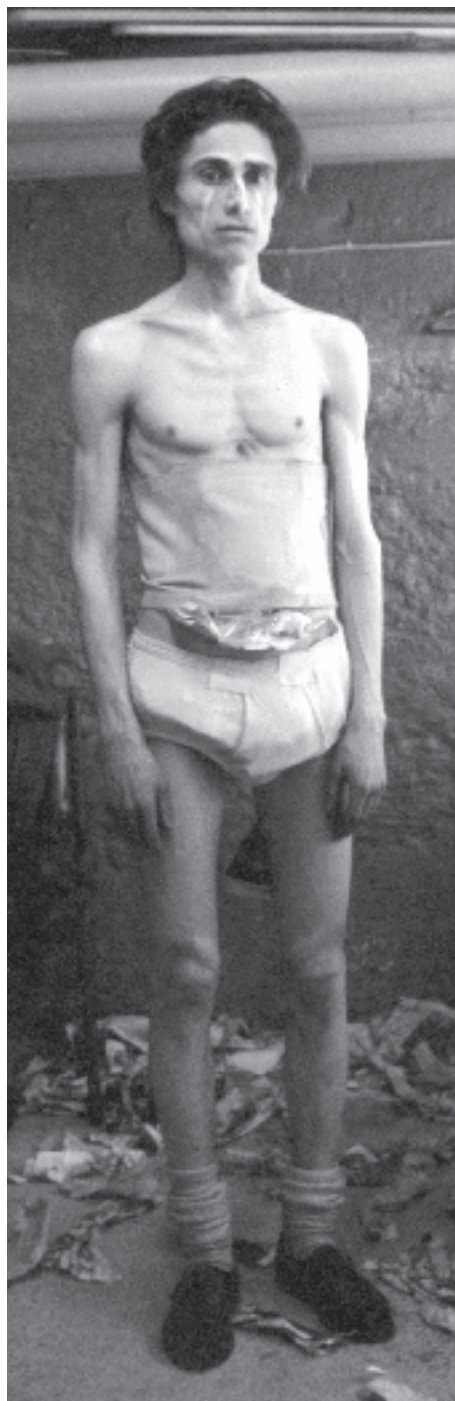


Foto: Claus Beck-Nielsen

Hvordan man taler med de døde

Om Otto Steen Dues oversættelse af *Antigone*
og oversættelsens kultur-historiske forankring

af Karen-Margrethe Simonsen

Der findes ikke færre end syv nyere, danske oversættelser af Sofokles' *Antigone* fra N. V. Dorphs oversættelse i 1851 til Eva Sprogøes prosaiske, frie oversættelse i 1983. Sidste år udkom den ottende i rækken, denne gang ved Otto Steen Due. Antallet af oversættelser vidner både om den fascinationskraft, værket stadig kan mobilisere og om den åbenbare vanskelighed, der synes at være med at oversætte værket. Eller også handler det om, at skiftende historiske betingelser nødvendiggør nye oversættelser og kontinuerligt sætter nye dagsordener for læsning af værket. At studere rækken af danske oversættelser er derfor også en rejse gennem en kulturhistorie, hvorigennem man kan se skiftende kulturelle værdisæt og forskellige vægtninger af forholdet mellem værkets elementer.

En oversættelse er desuden altid en interkulturel affære i den forstand, at to kulturer eller verdenssyn herigennem konfronteres med hinanden. Alle oversættere kender udtryk, der næsten synes uoversættelige, eftersom de i den grad er bundet til et bestemt sprog. At oversætte et værk, der er mere end to tusinde år gammelt, giver selvfølgelig særlige vanskeligheder, men *Antigone* er et værk, der tilhører verdenslitteraturen, hvilket betyder, at hver ny generation må gen-

fortolke værket for derigennem også at tilegne sig sin egen fortid (og sig selv).

Der er dermed en vis naturlighed i, at listen af oversættelser kan blive lang. Men den konstante genoversættelse rejser også spørgsmålet om, hvad en oversættelse egentlig er, hvad der motiverer den, og hvilken funktion den har, for hver ny oversættelse implicerer sin egen opfattelse af oversættelse. At der i dette tilfælde er tale om et drama, radikaliserer problemstillingen, for selv om en dramaopsætning faktisk følger en given tekst fra ord til andet, er den uvægerligt en tidsspecifik fortolkning, og dermed er der en problemstilling om forholdet mellem original og kopi, som oversættelser og dramaopsætninger har umiddelbart tilfælles.

Om dette forhold er der blevet sagt mangt og meget, men typisk opfattes oversætteren som en fødselshjælper eller en formidler af det originale selvimmante (mester)værk. I en klassisk optik skal den gode oversættelse, som Lori Chamberlain har gjort opmærksom på¹, være som en god hustru, dvs. enten trofast eller smuk – og helst begge dele på én gang – men af og til lever hustruen ikke op til denne rolle, og nogle gange går hun simpelthen hjemmefra i protest!

I de senere år er der sket en revolu-

tion i opfattelsen af oversættelser, der blandt andet handler om at installere dem i deres egen kunstneriske ret i stedet for kun at se dem i en tjenerfunktion i forhold til originalen. Oversættelser er ikke bare én til én overførsel af mening fra et sprog til et andet, og man har oven i købet kunnet påvise, at i perioder, hvor denne opfattelse har været gældende, er kvaliteten af oversættelser faldet.² Men det vigtigste i denne revolution er, at når man forstår oversættelser som kreative genlæsninger, så ændres også opfattelsen af originalteksten.

Det handler ikke om at nedtone værkets geniale egenskaber, men om at erkende, at dette mesterværk ikke er et enestående og i sig selv hvilende monument, mejslet i sten. Det er selv opstået i en udveksling med sin samtid, og der har i denne forhandling været tvivl og usikkerheder at spore. Ved at fokusere på dette åbner man også en dialog med værkets mangfoldighed af betydningsmuligheder.

I sin bog *Shakespearean Negotiations* foreslår Stephen Greenblatt begrebet forhandling, både til at forstå den udveksling, en tekst foretager med sin samtid, og den, vi foretager med teksten. Når det drejer sig om forhandlingen med de døde, er det dog en forhandling, der er underlagt særlige vilkår:

Selv da jeg forstod, at det, jeg kunne høre i mine mest intense øjeblikke af anspændt lytning, kun var min egen stemme, selv da opgav jeg ikke mit ønske [om at tale med de døde, *Karen-Margrethe Simonsen*, herefter KMS]. Det er sandt, at jeg kun kunne høre min egen stemme, men min stemme var

de dødes stemme, for de døde havde sørget for at efterlade tekstuelle spor af dem selv, og disse spor kan høres i de levendes stemmer. Mange af sporene har ikke så stor resonansbund, men alle, selv det mest trivielle eller det kedeligste, indeholder et fragment af mistet liv; andre er på *unheimlich* måde [uncannily, KMS] fyldt med en vilje til at blive hørt. (Greenblatt, 1988, s. 1).

Her er der næsten lagt op til en symbiose, men en dynamisk og foranderlig symbiose, der baserer sig på en ikke nødvendigvis behagelig udveksling. Selv om man indoptager den dødes stemme og gør den til sin egen, så er der også en fremmedhed i denne familiarisering, der hjemsøger læseren *uncannily*, dvs. *unheimlich*, og insisterer på sig selv. I dette citat antyder Greenblatt også, at der kan være tale om en kampsituation, som fx. i Harold Blooms begreb om stærke mislæsninger, der samtidig med den affirmative indoptagelse af det læste værk handler om sidestillelse af læserens autoritet med forfatterens og ret til at læse ved siden af den oprindelige mening ud fra egne præferencer.

En læsning og en oversættelse skal dermed opfattes som en tekst med flere stemmer, hvoraf en er læserens/oversætterens egen. Selv om oversættelser af klassikere udkommer på glittet papir og profilerer sig som ydmyge tjenere for videregivelsen af evigtgyldige værker, så er hver ny oversættelse også et produkt af en konkret tidsspecifik kamp mellem kopi og original, hvor der er investeret mange erkendte og uerkendte energier og værdier. Spørgsmålet til enhver ny oversættelse bliver derfor trefoldigt: hvilket billede gives der her af originalvær-

ket, hvilken kamp tyder dette på der har været udfoldet mellem værk og oversætter, og hvilken opfattelse af oversættelsens roller ligger implicit eller eksplicit til grund for oversættelsen?

At oversætte *Antigone*

Antigone er et radikalt tvetydigt og flerstemmigt værk, hvilket man kan forvise sig om ved at kigge på receptionshistorien, hvor der ikke blot er en mangfoldighed af fortolkninger, men også et meget bredt spekter af fortolkningsmuligheder. Det er muligt, som Bodil Due skriver i sin indledning, at værket fascinerer, fordi det handler om »almenmenneskelige og genkendelige« problematikker, men der har ikke været en almenmenneskelig fortolkning af disse, og måske var det mere præcist at sige, at dette værk ved sin dissonantiske flerstemmighed er med til at sætte spørgsmålstejn ved ideen om det almenmenneskelige. Det er afgørende, at flerstemmigheden ikke sløres i oversættelsen ved at homogenisere, pædagogisere eller forskønne kantede steder. Omvendt skal oversætteren også finde en »tone«, der giver enhed i værket.

I forordet skriver Bodil Due kort, at der er grund til at nævne to andre oversættelser, nemlig Otto Foss' fra 1977 og Eva Sprogøes fra 1983.³ Niels Møllers klassiske oversættelse, som mange kender fra gymnasietiden, er der altså ikke grund til at nævne. Ellers kommenteres de tidligere oversættelser ikke. Fælles for Otto Steen Dues, Foss' og Sprogøes oversættelser er, at de alle tilstræber en rimeligt moderne og mundret form, der undgår tidligere tiders omvendte

ordstillinger og tungt dekorerede sprogbrug. Otto Steen Due er imidlertid en hel del retorisk flottere end både Foss og Sprogøe, hvilket også involverer arkaiske udtryk og sproglige forunderligheder, der af og til har homerisk klang. Eksempelvis sejler skibet gennem »det svulne bråd« (v. 336), vi hører om »fløjtefro muser« (v. 964), den »vidthentordnende Zeus« (v. 1116), »gudsforagtfuldt brodermord« (v. 172), og Kreon spørger, om Antigone er blevet »åstedssæt« (v. 406), et ord jeg måtte læse to gange for at forstå. Desuden overholder Due metriske regler i korets indlæg.

I sit ultrakorte efterord skriver han, at nærværende oversættelse er lavet med henblik på en teateropførelse på Århus Teater i 2004, og at der derfor er redigeret i forhold til denne umiddelbare sammenhæng:

[Oversættelsen] er altså skrevet til opførelse for et nutidigt publikum, og dette vilkår bestemmer dens karakter både som dansk dramatisk tekst og som oversættelse. Opgaven var at levere en gengivelse, der kunne virke fra en scene i vor tid. Dette vilkår bedes venligst taget i betragtning. (Due, 2005, s. 77).

Javel, men hvad betyder det at tage dette vilkår i betragtning? Due antyder her, at han har tilladt sig nogle moderniseringer, som han ikke ville have lavet, hvis det »kun« handlede om oversættelsen af værket som en litterær tekst. Udtalelsen rejser et mere generelt spørgsmål om iscenesættelsens rolle i forhold til teksten, for man kunne også polemisk spørge, om det virkelig er så meget vanskeligere for et publikum at høre end at

læse, at det er nødvendigt at »modernisere/pædagogisere« mere i teatret? Og hvad betyder det egentlig at modernisere? Hvilke ændringer i forståelsen af værket kan der herved fremkomme? Lad os se på nogle eksempler:

En af de første ting, man lægger mærke til i Dues oversættelse, er som sagt, at der tilstræbes en ligefrem tone, hvilket ud over at give sig udslag i forkortede talesprogsformer som »be«, »lar vær med«, »ku«, »sku« og »ha« (uden apostroffer), også giver en nærværende dramatisk effekt, som fx når Kreon bliver vred på koret, fordi de tillader sig at sætte spørgsmålstejn ved hans handlinger, og siger følgende: »Hold op! Pas på! Et øjeblik, og jeg bliver vred! / Og tror du er senildement og plejemoden« (v. 280).⁴ I Eva Sprogøes oversættelse hedder det kort og godt: »Ti stille, før min vrede koger over! Lad vær' / med at vise dig ligeså dum, som du er gammel«, hvilket er en interessant forskydning i forhold til Thor Langes gamle oversættelse, hvor der står: »Saa ti, før ved din Tale Du faar tirret mig / Og trods din Alder tilmed som en Taabe staar.«

Der er en forskel i tonen her, men der er også en markant forskel i forståelsen af alderdommen. Hos Lange associeres alderdom med visdom (det er *på trods af* alderen, at man står som en tåbe), hvilket er i overensstemmelse med den græske værdiverden (se fx Griffith, 1999, s. 172). Hos Sprogøe er der imidlertid antydning af en sammenhæng mellem alderdom og dumhed: »ligeså dum som gammel«, og denne sammenhæng følges op i Dues oversættelse, hvor betegnelsen »senildement og plejemoden«

med ét trækker teksten direkte ind i en moderne diskussion af de tiloversblevne, samfundsbelastende gamle mennesker. Dette giver en helt anden forståelseshorisont for værket, og det kan være med til at tildele den vise seer, nemlig Teiresias, en mindre vigtig plads i stykket – i værste fald kan han figurere som en næsten lidt latterlig figur. Så langt er vi dog ikke i Dues oversættelse, hvor det tilspidsede udsagn måske snarere skærper billedet af en meget kolerisk Kreon, end det sætter spørgsmålstejn ved Teiresias' position. Det koleriske understreges af, at der i Dues oversættelse er lagt vægt på den abrupte, eksklamatoriske form.

Et andet eksempel på modernisering er den måde, hvorpå begreber fra den politiske og den juridiske verden oversættes. Når det hos Thor Lange hedder: »Den Stat er ingen Stat, hvor En bestyrer alt«, og i øvrigt noget tilsvarende hos Foss og Sprogøe, så hedder det hos Due: »En retsstat findes ikke under diktatur«. I en af Kreons belærende monologer, som han fremfører over for koret og én af de vagter, han har sat ud for at passe Polyneikes' lig, nævner han, at det, der truer samfundet mest, er de misgerninger, der gøres for penge. De beregnende personer får hos Thor Lange en »lurvet Fordel«, hos Niels Møller kaldes de »niddinge uden hæder«, og hos Otto Foss tales der lidt vagt om »skurkestreger«. Hos Due tales der imidlertid i moderne termer om »kriminalitet«: »Det skal slå fast at kriminalitet / kun sjældent gir gevinst og oftest koster livet« (v. 313-14).

Tager man hvert enkelt eksempel, kan nuancerne mellem oversættelserne

synes små, men vurderer man helhedsindtrykket, så giver Dues oversættelse en markant drejning af værket væk fra en generel eksistentiel, moralsk eller religiøs sprogbrug og ind i et mere moderne og ofte også mere neutralt juridisk og politisk vokabular. Dette er i rigtig god overensstemmelse med forskellige nyere fortolkninger af værket, eksempelvis Jean-Pierre Vernant og Pierre Vidal-Naquets bog *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne* (1972). I denne bog pointerer de, at den græske tragedie, herunder dens markante sproglige ambiguitet, må forstås som en aktiv refleksion af den historiske overgangsperiode, den er opstået ud af, herunder især en refleksion af udviklingen af det juridiske system og den juridiske tænkning, som det moderne demokrati skulle bygges på.

Det er derfor afgørende, at det juridiske ikke sies fra i en bestræbelse på at gøre dramaet mere menneskeligt almengyldigt. Dues oversættelse er på denne måde i god overensstemmelse med en moderne tragedieforståelse. Der er imidlertid et andet aspekt, som Due fanger mindre godt, og det er billedet af Antigone, som kan være altafgørende for forståelsen af værket.

En talisman for den europæiske ånd?

Dramaet bærer Antigones navn, og hun er derfor logisk set hovedpersonen. Indholdsmæssigt kan hun også anskues som en slags talerør for Sofokles, eftersom hun i den ovennævnte diskussion af det juridiske repræsenterer »physis«, dvs. den gamle overleverede, uskrevne

lov, som står i opposition til Kreons »nomos«, dvs. den skrevne, civilisationsriske lov. Sofokles, som selv var aktiv i politik, forsvarede konservative synspunkter, herunder hensyntagen til de gamle uskrevne love.

Ifølge George Steiner, der i sin bog *Antigones* har redegjort for receptionshistoriens skiftende forståelser af hende og dramaet, så har Antigone fra 1789 frem til Freud været »talismanic to the European spirit« (Steiner, 1984, s. 7). Steiner forklarer værkets popularitet i denne periode og dets enorme symboliske magt ved blandt andet at referere til revolutionens revurdering af kvinders status, (jf. Steiner, 1984, s. 9). I den tyske, romantiske reception af værket (først Hegel, så Hölderlin, Tieck, Schelling, Schlegelbrødrene og Goethe) har man ligeledes, og ofte i en stærkt idealiseret udgave, lagt vægt på Antigone som den væsentligste person i værket. Hun er ifølge Hegel en himmelsk figur og med de Quinceys ord »daughter of God before God was known« (jf. Steiner, 1984, s. 4). Hun repræsenterer naturlig uskyld og styrke og fungerer som en ren inkarnation af jordiske idealer.

Nyere forskere, allerede H. D. Kitto (1939), men også fx Theodore Ziolkowski (1997), har imidlertid forskudt interessen til Kreon og givet ham hovedrollen ud fra den betragtning, at han er den person, der gennemgår den største udvikling i dramaet og har mest tid på scenen. Om end der ikke kan sås tvivl om Antigones symbolske nærvær, så har hun mindre reel tid på scenen, og hun synes at være rimeligt stabil i sit værdisæt. Hun forsvares fra først til sidst

de gamle traditioner, som kræver, at man begraver sine døde.

Der er imidlertid et par enkelte scener, hvor Antigones stoiske ro vakler, eller hvor der sås tvivl om fundamentet for hendes værdisæt. Det første, der springer i øjnene i Dues oversættelse er, at han helt har udeladt én af de vigtigste af disse scener. Det er den passage, hvor Antigone, dødsdømt og på vej til indespærrelsen i sin grav, hævder følgende, her i Otto Foss' oversættelse:

Ja var jeg blevet mor og havde børn / eller
hvis min ægtemand lå død og bar / da havde
jeg aldrig trodset statens bud. / Hvad mening
ligger bagved disse ord? / Jo, hvis min ægte-
mand var død, da kunne / jeg gifte mig igen;
og var jeg barnløs / få børn med en anden
mand; men da min far / og mor er gået til
Hades, får jeg aldrig / en anden bror igen,
det er umuligt. / Da jeg af denne grund har
hædret dig / min Polyneikes, dømmer Kreon
mig / som skyldig og som fræk forbryderske.
/ Og derfor river han mig bort med vold /
fra brudeseng og bryllupssang, før jeg / fik
smage brudelyst og moderlykke. / Sådan,
forladt af venner, går jeg arme / i live ned
i graven til de døde – / som om *jeg* havde
krænket guders lov! (v. 904-920).

Det er disse linier, som Goethe håbede, at filologerne kunne dokumentere som værende et falsum og altså ikke en replik skrevet af Sofokles. Udsagnet harmonerer dårligt med den romantiske forståelse af Antigone som en person, der ikke kalkulerer sin livslykke, men opofrer sig rent og uden at gå på kompromis. Selv om Antigone her peger på kvindens store tilknytning og loyalitet over for den biologiske familie, så var det åbenbart van-

skeligt for romantikken at goutere en kvinde, der opfattede sig som relativt fri i forhold til ægtemanden og seriøst overvejede utroskab som en legitim adgang til at få børn.

I denne passage protesterer Antigone også imod sin skæbne og peger på det urimelige i, at det er hende, der skal gå i graven. Hun afsværges den stoiske lidelse og dermed den romantiske glorie, men vinder måske til gengæld en principiel frihed. Det er tankevækkende, at Due netop har udeladt disse linier, hvilket i høj grad er med til at fjerne den kompleksitet, der er i figuren Antigone, og det harmonerer dårligt med den modernisering, der ellers er tilstræbt. På trods af de ellers meget mundrette replikker, der er lagt i munden på Antigone, så gør denne udeladelse det nemmere at opretholde et romantisk billede af hende, og det fremmer den direkte association mellem kvinden og naturen, som har været meget udbredt i den tidlige reception. Dette kan også smitte af på læsningen af hendes generelle rolle i stykket.

Den slettede passage følger umiddelbart efter en dialog, Antigone har med koret, hvor hun klager over den skæbne, der er blevet hende til del og over den måde, koret spotter hende på. Hun sammenligner her sin skæbne med Niobe, der havde pralet af sine mange børn og blev straffet ved, at alle hendes børn blev dræbt og hun selv derefter forvandlet til en stenstøtte på bjerget Sipylon. I Otto Foss' oversættelse lyder Antigones konklusion på sammenligningen: »Fra år til år / strømmer en tåreregn / fra sorgfulde øjne ned over brystet. / Som hun skal jeg fængsles i klippen« (v. 830-834).

I Charles Segals traditionelle læsning er Niobe »a loving mother but also a human being who is at the same time organically fused with the natural world«. (Segal, 1986, s. 148). Niobe græder som en kærlig moder over sine tabte børn, men Segal ser bort fra den mulighed, at hun også græder over sin skæbne, hvor hun for evigt er fængslet i en klippe. Segals nyromantiske tolkning understøttes af Dues oversættelse, hvor Antigone ikke siger, at Niobe er fængslet i sin klippe, men følgende: »Som hende skal jeg få ro i min grav.« (v. 833), hvilket beskriver en næsten harmonisk sammenføjning af kvinde og natur.

Dues oversættelse og den nævnte udeladelse gør det sværere at forstå Antigones replik som en ironisk kommentar til koret, der netop over for Antigone har ønsket hende tillykke med, at hun ved sin død vil vinde ros og ry og efterfølgende fortæller tre historier, der alle handler om, at man ikke kan undslippe sin skæbne, og at man bør acceptere døden, som guderne har bestemt. Disse historier er imidlertid helt malplacerede som replikker til Antigone, for, som det fremgår af skuespillet, betragter Antigone, trods parallellen til Niobe, ikke sin skæbne som bestemt af guderne, men som bestemt af Kreon, der netop modsætter sig gudernes vilje.

Korets rolle i Sofokles' skuespil er meget kompleks, men som Kitto moralsomt har formuleret det, så har man ofte indtryk af, at det hele tiden siger de rigtige ting, men om de forkerte personer (Kitto, 1939, s. 160) – og kunne man tilføje – på det forkerte tidspunkt. Koret kunne med meget bedre ret fremføre

sine replikker over for Kreon i slutningen af skuespillet, for det er ham, der skal forliges med skæbnegudinderne. På det tidspunkt, hvor Antigone siger sine afskedsreplikker, er det tværtimod meningen, at publikum ikke blot skal føle sympati for hende, men også forstå, at hvis Kreon havde lyttet til skæbnegudinderne, så ville Antigone have undgået sin skæbne. Det er derfor meget vigtigt, at oversættelsen ikke slører den legitime protest, som Antigone ytrer over for koret. Selv om Antigone ikke er en frihedens apostel, så er det afgørende, at hun har personlig frihed til at forsvare traditionens pligt, og heri adskiller hun sig fra sin middelmådige søster Ismene.

Man skal selvfølgelig passe på med at overdrive fortolkningen af enkeltstående passager, men der er alligevel flere tegn i oversættelsen, der ikke peger i retningen af en moderne forståelse af Antigones person. En moderne forståelse må dels fremhæve kompleksiteten i hendes person, dels understrege spændvidden mellem hendes svage og stærke sider. Det er derfor en fejl at underspille hendes evne og lyst til at protestere mod sin skæbne samt underspille hendes menneskelige »svagheder«, eksempelvis at hun i visse replikker foretrækker at leve frem for at blive en helt. På dette punkt står Otto Foss' oversættelse stærkere end Dues.

Oversættelsernes trans-kulturelle verdenslitteratur

Det er ikke altid en fordel at modernisere, og jo mere vi moderniserer, jo mere risikerer vi også, at vi laver et meget tidsafhængigt litterært udtryk. Et

af de punkter, hvor vi står i størst fare for at overmodernisere, er i vores trang til at »psykologisere«. Det er, fordi den moderne subjektforståelse siden romantikken synes at basere sig på muligheden af selvbevidsthed, dobbeltbevidsthed, ironi etc. Selv om jeg har fremhævet vigtigheden af at forstå kompleksiteten i Antigones figur, så betyder dette ikke, at hun nødvendigvis har psykologisk dybde. Antigone og Kreon er ikke subjekter i moderne forstand. De er først og fremmest menneskelige inkarnationer af det, som Hegel kaldte *Sittlichkeit*, og det er i det sociale samspil, således som det fremtræder gennem dialogen, at dramaets betydning fremstår. Dette betyder ikke, at deres menneskelige appel ikke er en vigtig del af dramaet, men det er ikke det styrende princip, og ordet »selvbevidsthed«, som Due på et tidspunkt lader Kreon anvende om Antigone, synes lidt for moderne i forhold til hendes rolle (v. 478).

Det er imidlertid ikke en udtalt tendens hos Due at overspille det psykologiske. Tværtimod, og det er en af hans oversættelses store styrker, i modsætning til den opsætning, som Århus Teater faktisk endte med at lave af *Antigone* i 2004. Opsætningen var for så vidt meget vellykket og brugte gode moderniserings-effekter som eksempelvis en stor video-skærm og helt nye kortekster skrevet og opført af musikgruppen Baal. Problemet i denne opsætning var imidlertid tegningen af figuren Antigone, som blev en meget moderne og samtidig mærkeligt altnodisch kvinde, der var bestemt af sin kærlighed ikke så meget til broderen, men til manden Haimon, der i Sofokles'

stykke spiller en interessant og vigtig, men reelt set mindre birolle, jf. det diskuterende citat ovenfor. I Århus Teaters opsætning har Antigone et voldsomt temperament, grænsende til det hysteriske. Det sociale samspil banaliseres som en mand-kvinde eller en »fader«-»datter«-relation, og personernes iboende egenskaber tillægges for stor magt, således at opmærksomheden fjernes fra de juridisk-politiske grundkonflikter, der netop udfoldes i det komplekse samspil mellem alle skuespillets aktører.

Tidligere hævdede jeg, at der var tre spørgsmål, man kunne stille til en oversættelse: hvilket billede giver den af originalværket, hvilken kamp tyder dette på, der har været mellem værk og oversætter, og hvilken opfattelse af oversættelsens rolle ligger der implicit eller eksplicit i dette?

Sofokles har blandt tragediedigterne ofte været kendt som »æsteten«, den velskrivende. Dette billede bevares hos Due, der lægger vægt på, at der rytmisk og sprogligt skabes en flot genskrivning. Samtidig er den juridisk-politiske interesse trukket helt frem, og vægtningen mellem disse to yderligheder er meget velafbalanceret. Alene af denne grund kan man spå, at Dues oversættelse på sigt vil udkonkurrere ikke bare Sprogøes og Foss' nyere oversættelser, men også ældre udgaver, ikke mindst Niels Møllers klassiske, men lidt gumpetunge oversættelse.

For så vidt som man kan tale om en kamp mellem oversætteren og stoffet, mener jeg den primært skal ses udspillet omkring forståelsen af Antigone. Uden at overdramatisere betydningen af den

nævnte udeladelse, så er der modsatrettede tendenser i oversættelsen af hendes replikker. Hun er i de indledende scener i diskussionen med Ismene moderne og ligefrem, men hun bliver i løbet af stykket mere og mere romantisk og nærmer sig en entydighed, der ikke passer så godt med skuespillets øvrige kompleksitet.

Endelig kan man spørge, hvilket billede af oversættelser, Dues oversættelse fremmer. Man kan se det implicit. Men man kan også hente hjælp fra hans egne udtalelser. I et foredrag vedrørende oversættelsen af Homer siger han, som et af de allervæsentligste punkter, at han ønsker at sætte sig ud over »den puristiske tradition, som hersker i antikoversættelser og oftest giver dem et svært anæmisk præg« (Due, 2004, s. 3), og at oversætteren ikke er en »tekniker eller en slags flyttemand, men sin digters repræsentant, hans forsvarer, hans impersonifikator«, og han skriver videre, at oversætteren først og fremmest må »have modet og viljen til at kompensere for de tab af fynd, nuancer og pointer, som alle oversættere kun alt for godt kender, og som gør en af deres hovedsindsstemninger til skamfuld melankoli over deres forræderi trods al deres gode vilje.« (Due, 2004, s. 5).

Oversætteren er en helt, en romantisk helt, der er modig og tør tage chancer, hvilket fx betyder, at han tør bruge moderne ord som »kebab« og »mobbe«, selv om disse ikke eksisterede i antikken, for, som han rigtigt påpeger, det gjorde de fleste af de nutidige danske begreber jo ikke.

Due peger her på to ting, både en stor loyalitet over for digteren og nød-

vendigheden af en selvstændiggørelse af oversættelsen, og i sidste instans antyder han, at det netop er selvstændiggørelsen, der er det mest loyale over for digteren, eftersom de tilsyneladende loyale, filologiske oversættelser bliver så anæmiske, at de i udtryk ligger milevidt fra originalen.

Due tager ikke skridtet fuldt ud og taler om oversættelsen selv som kunst, ligesom han ikke diskuterer, hvilken transformationsproces hans egen eller andres oversættelser udsætter Sofokles' værk for. I sidste instans legitimeres de friheder, han tager sig, af hans tro på sandhed. I det nævnte foredrag hævder Due, at det er Homer, der har hvisket ham i øret, at hans oversættelsesvalg er OK på trods af, at han faktisk har taget sig den radikale frihed at forbedre nogle lidt matte vers hos Homer! Denne fiktive alliance med digteren er naturligvis en romantisk illusion, og fremstillingen af oversættelsen som et arbejde, der blot kræver viden, rytmisk sans, sproglig snilde og mod, slører nogle af de vanskelige valg, som en oversætter ofte er tvunget ud i: valg mellem syntaktisk ligefremhed og metrisk korrekthed, valg mellem semantisk præcision og klangfulde rytmer og valg i forhold til sprogtone og vokabular.

Det slører endvidere, at enhver oversættelse også er en fortolkning. Det er et interessant valg at lade Kreon tale i et moderne politisk sprog, samtidig med at han på udvalgte steder tillader sig helt uhørte lyriske arkaismer. Det fungerer godt, men det er ikke desto mindre et valg, som kunne have været truffet på anden måde. Og det er, som Rigmor

Kappel Schmidt, en anden stor dansk oversætter, en gang har sagt det, i disse valg, hvor der eksempelvis er sammenstød mellem form og indhold, at oversætteren »træder i karakter, idet han må træde frem og bekende kulør« og i stedet for at hævde en simpel loyalitet over for teksten må arbejde med bevidste forskydninger af originalteksten. (Rigmor Kappel Schmidt, 2000, s. 62).

Sofokles' værk *Antigone* er som sagt en del af verdenslitteraturen, og som sådan er det i konstant udveksling med alle verdens kulturer gennem de oversættelser, der foretages af det. Udover at sammenligne otte danske oversættelser og derigennem få en fornemmelse af den historiske udvikling af den danske reception ville det derfor være interessant at vide, hvordan *Antigone* lyder på senegalesisk eller arabisk. Ordet verdenslitteratur refererer som bekendt ikke kun til klassiske værker, der synes interessante for hele verden, men også til den måde denne litteratur læses på i hele verden. Og gode oversættelser, herunder Otto Steen Dues, er en interessant kilde til dette.

Noter

- 1 Lori Chamberlain: »Gender and the Metaphorics of Translation« in Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking Translation*, London, Routledge, 1992, s. 57-74, her citeret efter Susan Bassnett, *Comparative Literature, A Critical Introduction* (Blackwell, Oxford UK og Cambridge USA, 1993), s. 140.
- 2 Det bemærkes af Hilaire Belloc i en forelæsning fra 1931, se Susan Bassnett, 1993, s. 138.
- 3 I Bodil Dues indledning er Eva Sprogøes oversættelse fejlagtigt angivet med årstallet 1986.
- 4 Man skal være opmærksom på, at versnumrene kan variere lidt fra udgave til udgave.

Litteraturliste

- Chamberlain, Lori: »Gender and the Metaphorics of Translation« in Lawrence Venuti (ed.): *Rethinking Translation*, Routledge, London, 1992, s. 57-74, her citeret efter Susan Bassnett, *Comparative Literature, A Critical Introduction* (Blackwell, Oxford UK og Cambridge USA, 1993).
- Dahl, Andreas Peter: *Sofokles. En brydning mellem attisk grudstro og attisk humanisme* (Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck, Kbh., 1959).
- Greenblatt, Stephen: *Shakespearean Negotiations* (LA, 1988).
- Kitto, H. D. F.: *Greek Tragedy* (Routledge, London og New York, 2001 (1939)).
- Schmidt, Rigmor Kappel: »Barokkens rytmer i *Don Quixote*« in *Passage*, nr. 35, 2000, s. 54-62.
- Segal, Charles: *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text* (Cornell Univ. Pr., Ithaca og London, 1986).
- Sofokles: *Antigone*, overs. af N. V. Dorph (Wøldike, Kbh., 1851).
- Sofokles: *Antigone*, overs. af Thor Lange (Gads Forlag, Kbh., 1963, opr. trykt i *Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning*,

- udg. af Det filologisk-historiske Samfund, nr. 14, 1893).
- Sofokles: *Antigone*, overs. af Niels Møller (Gyldendals Forlag, Kbh., 1968, bearbejdet af Chr. N. Brodersen 1960, opr. trykt i 1894).
- Sofokles: *Antigone*, overs. af Otto Gelsted (Forlaget Sirius, Kbh., 1959).
- Sofokles: *Antigone*, overs. af Per Krarup (Forlaget Gyldendal, Kbh., 1966).
- Sofokles: *Antigone*, overs. af Otto Foss (Hans Reitzels Forlag, 1977).
- Sofokles: *Antigone*, overs. af Eva Sprogøe (Gyldendals Forlag, Kbh., 1983).
- Sofokles: *Antigone*, overs. af Otto Steen Due (Aarhus Universitets Forlag, Århus, 1995).
- Steiner, George: *Antigones* (Yale Univ. Pr., New Haven og London, 1996 (1984)).
- Vernant, Jean-Pierre og Vidal-Naquet, Pierre: *Myth and Tragedy in Ancient Greece* (Zone Books, New York, 1988, orig. publiceret som *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne* I og II, Librairie Francois Maspero, 1972 og Editions La Découverte, 1986).
- Ziolkowski, Theodore: *The Mirror of Justice. Literary Reflections of Legal Crises* (Princeton Univ. Pr., 1997).
- Karen-Margrethe Simonsen** (f. 1962) lektor, ph.d ved Afdeling for Litteraturhistorie, Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Har blandt andet udgivet »Loven og litteraturen. Antigone som eksempel« 1-2, Århus, 2001: <http://www.litteraturhistorie.au.dk/forskning/publikationer>.



The Democracy (Foto: Das Beckwerk)

Performance som verdensskabelse

Refleksioner over Hotel Pro Forma: *Jeg er kun skindød* (2005)

Af Lars Qvortrup

»A universe comes into being when a space is severed or taken apart.« Sådan indleder den sære og sagnomspundne engelske matematiker George Spencer Brown sin afhandling *Laws of Form*, der udkom første gang i 1969.

Et univers kommer i stand, når et rum kløves i to dele. Sådan indleder Spencer Brown sit værk. Men sådan kunne introduktionen også lyde til Hotel Pro Formas seneste forestilling *Jeg er kun skindød*. Ja, sådan skabes enhver performance. »Per formare« betyder at gå gennem formen. Eller det betyder: Gennem at markere en forskel følger en form.

I begyndelsen »er« rummet. Det ubestemte rum. Først når det kløves i to dele, skabes der en verden. Man står foran det tomme lærred og trækker en streg henover det: Straks kommer der et univers til syne som et oppe/nede adskilt af en horisont. Man sidder med det blanke papir og skriver »jeg« eller »der var engang«. Og straks har en fortælling taget sin begyndelse: »Jeg« i forhold til hvem eller hvad? »Engang« – og hvad så?

Eller man træder ind i et rum – industrihallen Halle Kalk i Köln, Ridehuset på Christiansborg i København – og kløver dette rum af 32 mandshøje kort, der står ved siden af hinanden og markerer forskellen mellem forscene og bag-

scene. Hermed er dette ubestemte rum blevet til en verden.

Men ikke blot skabes der en verden. Grænsen markerer, at nogen eller noget har trukket denne streg. De 32 kort er ikke kulisse, men bærer betydning.

I kraft af denne manøvre får man øje for skabelsens begyndelse. Man kan se alt det, som ellers er usynligt, fordi det tages for givet, når scenen er sat og spillet spiller. Vi er med, når den første streg trækkes, når det første ord sættes til papiret.

Dermed kan vi se, at det vi ser også kunne være anderledes. At det vi kalder logikken blot er én logik. At sandheden også kunne være en anden sandhed, og at det sande, det skønne og det rigtige kommer i stand ved at den første distinktion gentages – og gentages igen. Det sande, det skønne og det rigtige er en vilkårlighed, der har stabiliseret sig gennem gentagelsen og er blevet til et mønster. Mønstre bliver konventionelle, hvis de lukker sig om sig selv. De bliver dybe, hvis de i sig rummer tegnet på deres egen tilblivelse og vilkårlighed.

Derfor er rummet spaltet af en række kort. Scenen er sat. Men derfor befolkes denne scene efterfølgende af 14 hvide og en mørk skikkelse, dvs. af nye distinktioner. Af processioner, der rituelt bevæger sig rundt om rækken af kort. Af lys og skygge, musik og tale,

elektroniske klangverdener og sang. En fortælling sættes i gang gennem gentagelser, der umærkeligt forskyder sig og danner mønstre. En verden udspænder sig foran os, men hele tiden med den indledende distinktion som et tegn på, at denne verden også kunne have været helt anderledes.

Men spørgsmålet er, om den kan være *vilkårligt* anderledes? Er alt lige gyldigt? Svaret er, at gennem kløvningen kommer også rummet i sig selv til syne. Det rum, som vi ellers ikke kan se, fordi det bare »er« får form. Den vandrette streg forvandler det ubestemte rum til et »hér« og et »der« adskilt af en horisont. Ridehuset bliver til et *bestemt* rum. Vi får, hvis man skal være højstemt, et glimt af rummet i sig selv, den absolutte væren, dvs. af skabelsens forudsætning.

Præcis sådan gjorde også H. C. Andersen. Tænk blot på den magiske indledning til eventyret *Flipperne*. »Der var engang en fin kavalier, hvis hele bohæve var en støvleknægt og en redekam, men han havde de dejligste flipper i verden...« Hvad handler denne fortælling om? Den fine kavalier? Det lyder sandsynligt. En støvleknægt og en redekam? Næppe! Et par flipper? Umuligt! Og jo, det *er* flipperne, der er fortællingens centrum. H. C. Andersens magiske greb er at få øjnene til at vandre over de kulisser, han sætter op: Kavalier, støvleknægt, flipper. Sådan kommer et univers i stand. Tre gange skiftes der i løbet af disse få sætninger perspektiv – og dog er vi ikke i tvivl om, hvor fortællingen fører hen. Der skabes en kulisse, hvorved en verden kommer i stand. Derefter sætter denne verden sig i bevægelse.

Sådan foregår det hos H. C. Andersen. Men sådan foregår det også i Hotel Pro Forma, formens teater: Det teater som handler om at give form. Men sådan foregår det ellers næsten aldrig. Og slet ikke i teatret.

Det traditionelle teater tager rummet for givet. Og det rum, der er »givet«, er formet ud fra idealet om det centrale perspektiv. I det traditionelle teater danner tilskuerrummet, som vi kender det i Operaen på Holmen, på det kongeliges gamle scene og alle mulige andre steder, en halvcirkel omkring verdens centrum, scenen, sådan at alle i princippet sidder perfekt, dvs. midt for eller med fuldt udsyn over det stykke der spilles, og det rum der repræsenteres. Og det, man ser på scenen i det traditionelle teater, forstærker denne illusion om en verden med centrum. Vi ser gennem prosceniets ramme en scenografi, der illuderer perspektiv: Med kulisser, bagtæppe og aktører skabes og befolkes en verden, som vi kan genkende som vores egen verden, og hvis centrum vi kan identificere. Ja, de fleste går vel i teatret i forventningen om ikke alene at se en flig af sandheden om os selv, om verden eller om H. C. Andersen, men også med en forventning om, at denne sandhed er et spejl af os selv og vores velkendte verden. Ja, til og med forventer vi at denne spejlsandhed peger et bestemt sted hen – at vi og vores verden »sættes i perspektiv«, som man siger. Hvem var han »i virkeligheden«, dette menneske?

Rummet tages med andre ord for givet i stedet for at blive gjort synligt gennem det kunstneriske greb. Og det gøres velkendt ved at skulle »ligne«. Hér

sidder vi, dér foregår spillet. Det andet forestiller det ene. Skuespillet er det spejl af det velkendte, som vises for os gennem prosceniet.

I *Jeg er kun skindød* er det anderledes. Her står vi, tilskuerne, sammen med aktørerne på denne side af distinktionen. Her skaber vi sammen, ved at agere og ved at observere, en dennesidig verden. En kunst-verden som også *vi* er en del af. Kunstværket rykker med andre ord ud i vores verden og gør den kunstig. Dette er den ultimative *verfremdung* og kunstiggørelse.

Dette er et velkendt trick fra performance-teatret. Man sætter en scene op i en baggård og afselvfolgeliggør dermed den velkendte verden. Men her er tricket mere raffineret. Her træder verden ind i teaterrummet og ser sig forvandlet dér.

I *Jeg er kun skindød* er både tilskuer-rummet og scenerummet et ganske andet end det konventionelle teaters. Dermed bliver også rummets udsagn om verden et andet. Tilskuerrummet er 28 meter langt og består af kun fem stolerækker. Parallelt med disse tilskuerrækker har vi den lige så lange scene, der til gengæld kun er fire meter dyb. Bagtæppet består af 32 spillekortsagtige kort, som alle er 80 centimeter brede og 1,60 meter høje, og som står snorlige ved siden af hinanden i en lang metalskinne. Mellem kortene er der små sprækker til noget »bag« dette bagtæppe.

Her sidder vi, fladt, uens fordelt og kan hverken over- eller gennemskue scenens rum eller den såkaldt »dybere« mening. For her har mening ingen dybde. Sidder man ude i venstre side, ser man én version af stykket. Sidder man i

højre side – 28 meter fra venstrekanten – ser man en anden version. Her danner publikum ikke halvcirkel om et fælles centrum. Her skabes ikke illusion om et verdens- eller meningscentrum eller om et fælles perspektiv ind i forestillingens verden og fortælling.

Men alligevel åbner der sig hele tiden perspektiver: Gennem sprækkerne mellem kortene kan vi se en tilsyneladende uendelig verden, og midt i stykket flyttes nogle af kortene, sådan at et glimt af noget mere åbner sig. For undertiden opløses korets stramt koreograferede processioner af små, individuelle projekter. Én aktør tager ét kort ud af metalskinne, en anden aktør et andet kort, hvorefter man haster frem og tilbage for at få anbragt sit kort et nyt sted. Man vil ikke kollektivt vise noget frem – en mening eller morale – og dog giver disse små, spontane projekter et glimt ind i en verden hinsides kortenes bagtæppe.

Også lyset skaber rum, og heller ikke lyset er klassisk scenografisk. Det afgørende lys skabes i samspil med de 32 mandshøje kort. Hvert kort er et landskabsbillede med en karakteristisk detalje: En rød hest, et lysende fyrtårn, et brev og et kors, en sommerfugl i snor, en landsknægt på jagt, en dansesemester tegnet af Andersen. Hvert kort gemmer på en hemmelighed. Til sammen udgør disse kort et kolossalt landskabspanorama, uanset i hvilken rækkefølge de kombineres. Til sammen udgør de til og med – igen uanset rækkefølgen – en sammenhængende fortælling, der oven i købet er gennemtrukket af en lang, gul stribe, fuldstændig ligesom det reb, der

trækkes over scenen i stykkets sidste billede.

Når disse kort belyses forfra, danner de et uigennemskueligt bagtæppe. Men belyses de bagfra, afslører de sig som semitransparente plexiglas-plader, der danner en lysende kulisser for koret i dets hvide dragter.

I løbet af forestillingen kastes der imidlertid også lys ind fra sidekulissen, så skyggerne bliver lige så lange som scenens 28 meter lange panorama. Og der løber lysbånd af sted bag spillekortene. I kraft af lyset gøres rummet fladt, langt, transparent eller uigennemsigtigt.

Det samme gælder lyden eller lyd-rummet der skabes af musik og elektroniske effekter af Manos Tsangaris og Simon Stockhausen. Musikken veksler mellem enstemmige melodiforløb, der minder om gregoriansk kirkesang, tostemmige kanoner og højkomplekse sound-clusters à la György Ligeti. Hertil føjes et sanseligt lydtrum af reallyd, samplede lydstumper, tekstlæsning fra en stemme, som alt sammen sendes ud gennem otte store højttalere over scenerummet. »Kor medlemmerne indtager 'talende' positurer, men frem for alt synger de, og de synger indimellem serafisk smukt, hvorefter en skarp tone udskilles, som udelukker enhver form for indsmigerende harmoni«, skrev Kölner Stadt-Anzeiger efter premieren i København.

Stemmen i forestillingens lydtrum læser stumper op fra dagbøgerne: »Drømte i nat, at jeg gik i Odense og søgte min moders grav, men ingen vidste, hvor den var«. »Drømte hæsligt om et lille barn, der svandt ind til et tørt skind på min skulder« . »Ak nej, min

rejse er ikke færdig«. Denne stemme er i dobbelt forstand »verfremdet«: Dels læses der op på et tilstræbt dansk skoletysk. Dels er teksten indspillet via en simpel diktafon og får dermed en metallisk klang og karakter.

Her har vi Andersen, den fremmede midt i verdens vrimmel. Hvem var H. C. Andersen, spørger alle og enhver? Kommer han til syne i værkerne, i biografierne, i billederne af ham eller håndskrifterne efter ham? Eller kommer vi tættest på i dagbøgenes verden af hemmelige tegn. Dette er den psykoanalytiske illusion: Bag overfladen er der en kerne. Bag statsministerens selvscenetsættelse finder vi sandheden, hvis bare vi går »tæt« nok. Med det håndholdte kamera trænger vi gennem overfladen. Men Andersen selv vidste bedre. Da det gik op for ham, at også hans dagbøger ville blive læst, lød hans konklusion: »Så kan jeg ikke være mig selv.«

Var Andersen misfornøjet eller lykkes pamphilus? Som dagbøgerne skiftevist foreslår. Selvkritisk eller sanselig? Bundløst syndig eller dødsangst? Ensom eller hjemme i verden? Andersen var verdensborger og levede altid i en vrimmel af mennesker. Og dog kan man læse hans ti binds dagbøger som én lang klage over ensomhed, skrev Villy Sørensen i sin Andersen-bog. Selv fra dødslejet lyder rapporten: »Når man har siddet et øjeblik inde hos ham, beder han 'Må jeg være alene'«. H. C. Andersen er ikke det ene eller det andet. Han er den, der hele tiden lever i et fremmed univers. Det vil sige på den forkerte side af distinktionen, som netop derfor i *hans* værk bliver så tydelig.

Endelig er der fortællingen, det vil sige det tidsrum, forestillingen udspænder. Der er 18 scener, 28 sceniske konfigurationer og et mylder af små fortællinger: Så slås den mørke Andersen med sin hvide skygge. Så ser man en mand med høtyv gå forbi bag spillekortene. Så drikker en småborgerlig gruppe til højre i panoramaet kaffe, mens de klager over, at deres vintergardiner stinker af peber. Så tørres der fødder i medbragte græsmåtter. Så børstes der fnug af klæderne. Så bæres en fuglevrimmel af plasticstork, and, nattergal og svane ind. Så bygges der med klodser. I forestillingen vandrer koret fra venstre mod højre, danner tableauer, forsvinder så i højre side bag rækken af spillekort og kommer frem igen med nye rekvisitter, tableauer og fortællinger.

Det er i forhold til disse rituelle mønstre, at H. C. Andersen træder frem. Nogle gange slås han med sin skygge. Andre gange stjæler han de andres anerkendelse. Så er han gammel, så alt for ung. Så tørrer han fødder og piller fnug for at blive salonfæhig. Og i en bevægende scene er han blot fuldstændigt fortvivlende alene.

Denne forestilling bringer Andersen op i vores tid. Den anskueliggør, at vores tid så at sige startede med ham. Han er ikke noget barn af biedermeierkulturen eller nogen barnlig forfatter. Han er tværtimod i ekstrem grad moderne. Ligesom hans eventyr er det: Foruroligende, farlige, sært sammensatte, samtidig med at de udgør deres helt eget univers.

På dette punkt ligner Kirsten Dehlholm sin store forgænger. Også hos

hende myldrer det med aparte figurer og sære fortællinger. Og også hos hende danner dette mylder af liv et sammenhængende og eventyrligt univers af lyd, billede, rum og bevægelse. Også her følger kavalerer, støvleknægte og flipper – her som sagt for eksempel stork, and, nattergal og svane – efter hinanden og danner en fortælling, som fascinerer og skræmmer. I *Jeg er kun skindød* gendigtes Andersen ikke. Her sættes han i form af og mod en anden stor kunstner.

Lars Qvortrup (f. 1950), professor ved Syddansk Universitet og direktør for Knowledge Lab. Medforfatter til *Hotel Pro Forma. Den dobbelte iscenesættelse: rum og performance* (Arkitekternes Forlag, 2003).

En tradition af opbrud

Avantgardernes tradition og politik

Af Jan Løhmann Stephensen

Som det konstateres af indtil flere, ja, stort set alle bidragyderne til sidste års store, danske antologi om avantgardernes tradition og politik, *En tradition af opbrud*, er betegnelsen »avantgarde« en svær størrelse at håndtere. Dels fordi denne betegnelse historisk set har været brugt med udgangspunkt i en række vidt forskellige agendaer af normativ, politisk, positioneringsmæssig og poetologisk art. Dels fordi betegnelsen som konsekvens heraf er blevet appliceret på en række vidt forskelligartede (anti-)kunstneriske fænomener, af varierende typer aktører og på divergerende niveauer. Begrebet »avantgarde« har med andre ord været – og *er* i en vis forstand fortsat, om end ofte under andre navne som fx relationel kunst, interventionisme, social plastik o. lign – lige dele våben i et æstetikpolitisk kampfelt, lige dele deskriptiv kategori i den akademiske, historiografiske diskurs.

Netop avantgardebegrebets omtumlede tilværelse fungerer således som afsæt for en lang række af antologiens artikler, som på forskellig vis diverterer med skitser over de væsentligste, teoriehistoriske bidrag til terminologisk sontring og disses indbyrdes disputer. Og ligeledes afspejles denne heterogenitet selv i det omhandlede materiale. Første omstændighed giver en vis ensartethed i antologien (på godt og på ondt); sidstnævnte

en vis spredning (ligeledes på godt og på ondt).

Centralt for stort set alle bidrag står således den tyske litteratur- og avantgarde-teoretiker Peter Bürger, som – med sin *Theorie der Avantgarde* fra 1974 om det tidlige 20. århundredes såkaldte historiske avantgarde og dens mislykkede, socio-politiske motiverede, men (anti)kunstneriske iscenesatte anslag mod kunstens kerneforestillinger – på mange måder fungerer som antologiens implicitte hovedperson. Ud af antologiens 25 artikler inkl. redaktionens indledning refererer kun fem (fem!) *ikke* til Bürger, hvorved der næsten er lige så mange – ville undertegnede i hvert fald hævde – som beskæftiger sig med kunstneriske praksisformer og aktører, der faktisk vanskeligt kan benævnes avantgardistiske (jf. især medredaktøren Charlotte Engbergs bidrag om Helle Helles kortprosa i et realismeperspektiv for ikke at nævne Lars Bukdahls tja... ting ... om Storm P.).

Benævnte Bürger fungerer således som den teoretiske position, man ofte og gerne skriver sig op imod. Enten ved egen tanks kraft eller med assistance fra andre relevante teoretikere og filosoffer som Lefebvre, Debord, Foster, Perniola, Rancière, Nancy, Deleuze & Guattari, Hardt & Negri, Bourriaud og mange andre. Og generelt er kritikken også

berettiget: Bürgers avantgardebegreb er simpelthen for snævert og finalt. Ja, på samme vis kan man endvidere anskue selve redigeringen af antologien: som ved eksemplets magt stående i nærmest demonstrativ opposition til Bürgers reduktivt monolitiske avantgardeforståelse, qua dens (antologiens) blotte heterogenitet i materialevalg og teoretiske optikker: fra historiografiske oversigter til værknære analyser, spredt over tid, rum og kunstneriske medier og genrer såvel som medie- og genrebrud. (At det forholder sig således synes dog også at have en mere jordnær forklaring, nemlig at antologien konkret udspringer af et tværfagligt og -institutionelt, dansk forskningsnetværk, »Avantgardernes genkomst og aktualitet« (2001-2004), og at alle bidragyderne med hver deres eget forskningsinteressefelt har været aktive inden for rammerne heraf.)

Samme implicitte hovedperson, Bürger, optræder *tillige* som konkret bidragyder (med artiklen »Til kritikken af neo-avantgarden«), hvilket alligevel må siges at være lidt af et scoop. Dette er nemlig – i det mindste så vidt undertegnede ved – Bürgers første direkte, skriftlige svar på Hal Fosters indflydelsesrige forsøg på at rehabilitere neoavantgarden vis à vis teorien om den historiske avantgarde (i *The Return of the Real*, 1996). Bürgers primære greb tager her form af et forsøg på at affærdige Fosters eksempler på en sådan kritisk praksis som værende inautentiske og endog ofte »falskt« motive-rede (fx af hensynet til promovning af egen kunstnerisk karriere). Dette går i særdeleshed ud over den i Fosters neo-

avantgardistiske kanon central placerede Daniel Buren, hvis forskellige anslag mod konkrete udstillingssteder anklages for en række forhold: Dels for at have for tydelig værkkarakter (bl.a. qua deres tilstedeværelse på Burens officielle oeuvre), hvilket ifølge Bürger er i modstrid med en genuin avantgardes kategoriske forsøg på at underminere værkbegrebet. Dels for at foregå i implicit, gensidig forståelse eller endog reelt samarbejde med de givne udstillingssteders kunstneriske ledelser, hvorfor angrebet på institutionen altså ikke kan opfattes som andet end tom gestus. Som det turde fremgå, er Bürgers bidrag altså snarere et modangreb på Foster end nogen argumentation for egen position, som synes forbavsende uforandret på trods af de mellemliggende 30 års avantgardeteoretiske diskussion såvel som kunstneriske praksis.

Et andet gennemgående tema i antologien (især i de indledende, mere meta-teoretiske og historiografiske bidrag) er således forsøget på sondringer mellem forskellige avantgardebegreber. Om end der forventeligt nok ikke opnås konsensus, synes tendensen dog at være, at bidragyderne generelt besinder sig på en inddeling i overensstemmelse med avantgardeterminens topologiske metaforik, hvis »rene former« kan skitseres som følgende:

På den ene side, hvad man kunne betegne et modernistisk avantgardebegreb, som det måske mest eksplicit ses udfoldet i Torben Sangilds kampberedte insisteren på avantgarden som eksklusivt værende identisk med »den mest

progressive kunst«, »den mest radikale modernisme«, som »eksperimenterer med at gå nye veje for kunsten, ofte med en revision af kunstbegrebet til følge.« Eller med en lidt anden accent i Laura Luise Schultz' forestilling om avantgardekunstens såkaldte performative modus som en »eksperimentel afsøgning af sprogets betydningsfunktion« (dens »hvordan betydning?« frem for »hvilken betydning?«). Med det modernistiske avantgardebegreb er der altså tale om en forestilling om fortroppens diakront kunstimmanente bane. En bane, som vel at mærke pendulerer mellem en række kernebegreber fordelt ud over spektret fra det radikalt traditionsopbrydende, nye og eksperimentelle; over afsøgningen og selvundersøgelsen (den akademiske pendant til kunstens relativt ufarlige, konceptuelle paradigme, projiceret tilbage på kunsten, om man så må sige); til hvad der faktisk ganske rammende beskrives som »flitterstads og julelege og snurrepiberi: meningsløst, autonomt, privat nørkleri« i Lars Bukdahls (muligvis samtidig selvreferentielle?) udlægning af Storm P. som overset avantgardist.

Og så på den anden side det socio-politisk orienterede, interventionistiske avantgardebegreb, hvor termens topologiske metaforik anskues mere synkront-diakront (på tværs af felter, men fortsat også over tid). Her tænkes den avantgardistiske impuls, med Peter Borums ord, at udgøre »samfundsformernes, dvs. revolutionens fortrop«, ikke kunstformernes.

Endelig kunne man så tilføje en tredje kategori, det institutionssubversive avantgardebegreb – i virkeligheden

en mellemposition i forhold til den gennemgående, i det mindste eksplicitte, dikotomi i antologien – hvilket er den position som Bürger stædigt insisterende abonnerer på. Netop denne kategori er således en særlig størrelse, eftersom den på samme tid er dybt indlejret i begge ovennævnte, avantgarde(begrebslige) impulser: Vejen til socio-politisk transformation tænkes at gå gennem det radikalt (u)æstetiske, anti-kunstnerisk chokerendes ideelle sprængning af kunsten som ramme-forestilling (hvilket med nødvendighed selvsagt reelt implicerer en vis nyhedsdimension). Men på samme tid også som en negation af disse impulser (og dette endog i dobbelt forstand): Dels betoningen af både den kunstimmanente inertis nærmest programmatisk, sociale irrelevans (æstetismen) og det medialt ureflekterede indgrebsforsøgs skæbnsvangre naivitet (fx den didaktiske eller propagandistiske kunstdiskurs). Og dels den ofte helt eksplicitte fornægtelse af selve den fundamentale, rumlige topologi, som netop oppebærer den konstitutivt nødvendige, spatiale forskelstænkning (det autonome kunstfelt som *topos*) ikke blot for interventionsimpulsens overskridelsesmetaforik, men tillige for den del af spektret som trods alt fortsat tilskriver en (relativt) autonom kunstnerisk praksis et vist politisk potentiale (Adorno).

Pointen i denne sammenhæng er selvfølgelig, at ovennævnte skitserede flerstemmighed af faktuelte figurerende og flittigt florerende avantgardebegreber kan forstås som både intentionelle og analytiske kategorier. Det vil altså sige som enten den pågældende avantgarde-

kunstner eller bevægelses kunstnerisk-strategiske valg af midler (som avantgarde*begreb*) i relation til en given agenda (det være sig fornyelse, antikunst, revolution) eller som avantgardeteoretisk forståelsesramme (dvs. som avantgarde*begreb*). Og disse kan vel at mærke kombineres efter noget nær forgodtbefindende. Heraf polemikken om i hvilket register fx Picassos, surrealismens eller andres collager og montager skal afkodes og indskrives, eller hvor betoningen skal lægges (især eftersom de fleste af de praksisformer, som enten selv forstår sig eller vi forstår som avantgardistiske, har en flig af hver impuls i sig; om end altså ikke med nødvendighed).

En markant tendens i avantgardeteorien generelt, hvilket også forplanter sig til herværende antologi, er dog, at det modernistiske avantgardebegreb får det sidste ord. Hermed menes, at det retrospektive, avantgardehistoriske blik, selv når det rettes mod de mest radikalt subversive, socio-politiske avantgardebevægelser praktiserer, formår at »reducere« disse til enten blot endnu et moment i en tradition af opbrud (jf. antologiens titel), eller – som et plaster på såret – den nødvendige tilvejebringelse af nye morfologiske eller formalæstetiske »redskaber« eller »værktøjer« til efterfølgende, mere kvalificerede opbrudsprojekter. Med sidstnævnte tænkes der især på den noget *hyped*, franske kurator og kritiker Nicolas Bourriauds teori om den relationelle kunst, som flere gange i antologien trækkes frem som et post-avantgardistisk avantgardistisk mulighedrum (jf. redaktionens indledning samt Marianne Ping Huang's eget, i øvrigt ellers interessante

bidrag om dansk samtidskunst, »Taktik og utopi i kunst og institution«).

Bortset fra når især de tidlige avantgarders radikale morfologi indskrives i en genealogi, som fører lige luk i nazi-fascist-kommunist- eller konsumpropagandaens og vareæstetikens respektive underværds (dvs. såkaldt rekuperation af avantgardens kritiske potentiale), er det således et særsyn, at man inden for avantgardeforskningen i synderlig grad beskæftiger sig med interventionens *telos* (som, skal det dog medgives, ofte kun kan udledes rekonstruerende: som relativt spekulative omvendinger af hvad negationen nu end synes at anskue sig selv som værende antitetisk til) eller udbruddets faktuelle, historiske skæbne hinsides kunstens relativt afgrænsede sfære. Og denne tendens manifesterer sig tillige i den her anmeldte antologi, som med en vis fordel måske netop kunne have taget sin beskrivelse af sig selv og sit forskningsnetværksmessige udspring »på tværs af faggrænser og institutioner« mere bogstaveligt og fx i højere grad indforskrevet de samfundsvidenskabelige, sociologiske og politisk-filosofiske fagtraditioner gennem nogle bidrag. Men – skal jeg dog skynde mig at tilføje – det er nu også utaknemmeligt at forlange mere, når man nu allerede, hvilket er tilfældet med denne antologi, tilbydes så meget.

Som skitseret er avantgardebegrebet altså mildest talt ganske polyvalent og rummeligt og dets applikationsmuligheder mangfoldige. Et faktum, som antologien også på godt og ondt tager til sig på en lang række niveauer. For det første gen-

nem en meget bredt favnende selektion af emneområder og motiver såvel som avantgardebegreber og aktører, hvilket jo ligger i naturlig forlængelse af bevægelsernes egne ideologiske præferencer – »den programmatiske multiplicitet«, som Hubert van den Berg betegner det i sit bidrag. Og selvom faren for et lidt rodet indtryk selvfølgelig er til stede, er denne pluralitet immervæk et sympatisk træk. For det andet omfavnes denne flerstemmighed gennem typen af bidragydere, hvad angår såvel rent fagligt akademisk som »kendis«-niveau: fra internationale *big shots* og *has beens* til en række relativt nyttilkomne ph.d.-stipendiater o.a. godtfolk af varierende om end generelt godkendt kvalitet. Og endelig hvad angår teksttyper eller gener: fra det »strengt videnskabelige« over det kulturjournalistiske til causeriet.

Fælles for stort set alle bidrag er dog, at de er oppebåret af en smittende begejstring for deres respektive emner og genstandsområder – dette forekommer vir-

kelig at være forskningsmæssige hjertebørn, og ikke blot et tilfældigt sammenrend af kommissionerede bidrag – og som konsekvens heraf tillige en substansiell faktuel, historisk og teoretisk viden og indsigt, som mange (inkl. undertegnede) i mange år fremover utvivlsomt vil kunne finde stor nytte og glæde i.

En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik

Redigeret af Tania Ørum, Marianne Ping Huang og Charlotte Engberg
Forlaget Spring, 2005.

Jan Løhman Stephensen (f. 1972).

Ph.d.-stipendiat ved Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse, Aarhus Universitet, med projektet »Avantgardens ånd og den kreative etik«.



Live(ts) Rollespil

Af Thomas Rosendal Nielsen

Rollespil: En fritidsaktivitet, et redskab til læring og organisationsudvikling, en senmoderne måde at være i verden på. Antologien *Rollespil – i æstetisk, pædagogisk og kulturel sammenhæng* forsøger at komme hele vejen rundt om fænomenet ved at lade forskere og professionelle udøvere reflektere over rollespillets æstetiske, pædagogiske og kulturelle egenskaber og muligheder.

En styrende idé bag mange af artiklerne er, at forestillingen om mennesket som én, der spiller roller på verdens store scene (*theatrum mundi*), aktualiseres på en særlig måde i en samtid og et samfund, som er blevet karakteriseret som hyperkomplekst, refleksivt moderne eller postmoderne. På baggrund af sådanne samtidsbeskrivelser kan man spørge: hvilke muligheder har rollespillet for at håndtere kompleksiteten, at befordre refleksivitet og at skabe identitetsbærende fortællinger? Og dertil selvfølgelig: hvordan?! Relevansen af sådanne spørgsmål finder genklang i den ganske iøjnefaldende fremkomst og udvikling af interaktive fortælleformer i ungdomskulturen i løbet af de sidste tyve, tredive år, herunder de bordrollespil, computer(rolle)spil og levende rollespil, som antologien først og fremmest beskæftiger sig med. Ifølge bogens forord skulle hele 25 % af børn og unge i Danmark i 2004 spille en eller anden form for rollespil. Det er derfor ganske oplagt at undersøge, hvad disse nye for-

tælleformer kan bidrage med i forhold til fx identitets- og gruppedannelse, for ikke at tale om underholdning, uddannelse, ledelse og marketing. Og i forlængelse heraf: hvad betyder dette fænomen for vores forståelse af det moderne samfund og menneske?

Rollespillet iagttages i antologien som en form for livsstrategi, der har særligt gode vilkår på et stadie af moderniteten, hvor mening, identitet og fællesskab er friset til et langt hen ad vejen åbent, autonomt, komplekst og risikofyldt spil. Rollespillet er i den sammenhæng en dobbeltstrategi, der tillader mennesket at eksperimentere med konstruktionen og forhandlingen af identitet og mening i et socialt laboratorium, hvor rollen bærer alle spillets risici, mens selvet bag rollen i ro og mag kan iagttage udviklingen uden at udsætte sig selv eller definitivt forpligte sig på spillets resultater. Den lidelseserfaring, som det moderne menneske oplever ved at være hensat til spillets frihed og kontingens, gennemlever rollespilleren pr. stedfortræder, men på en måde som tillader hende at løbe endnu større risici, end hun ellers ville have gjort. Hun kan samtidig høste af rollens erfaringer og opleve kathartiske effekter på grund af den dobbelthed af afstand og identifikation, der på én gang adskiller og forener selvet med rollen. Rollespillet tillader på denne måde mennesket at kaste sig hovedkulds ud i senmodernitetens risikofyldte spil med

en livline, der er forankret i forestillingen om en mere stabil og langsomt udviklende selvidentitet bagved rollen. Dobbeltstrategien ligger i at satse på højere risiko og sikkerhed på én og samme tid.

Det trylleord, der gør dette krumspring muligt, gentages mange steder i antologien: fiktionskontrakten. Fiktionskontrakten er denne nærmest magiske linie, som skiller virkeligheden fra fiktionens imaginære realitet; i nogle medier er den tydeligt markeret ved prosceniumsrammen, fjernsynsskærmen eller bogomslaget, i andre – herunder rollespillet – som en usynlig og til tider skrøbelig linie tværs igennem deltagerens bevidsthed. Dette magiske skel tillader deltagerne at iagttage og handle i verden på en anden måde end normalt ved at suspendere de omverdensbetingelser, som til dagligt betinger deltagerens livsudfoldelse og erstatte dem helt eller delvist med andre. På den enkelte deltagers niveau afgrænser fiktionskontrakten rollen fra selvet og på deltagergruppens niveau spillet fra omverdenen. Dette greb giver anledning til en lang række teoretiske overvejelser og praktiske eksperimenter i forhold til rollespillet. Fx: Hvad er fiktionskontrakten, og hvilke forskellige forhold mellem fiktion og virkelighed kan man forestille sig i rollespillet? Hvordan etableres, udvikles, opretholdes og nedbrydes skellet mellem spil og omverden, rolle og selv? Hvor solide og omfattende er disse skodder? Hvilke interaktive og narrative strukturer muliggøres af rollespillets fiktionskontrakt? Hvordan kan narrativiteten og interaktiviteten i spillet faciliteres

ved hjælp af fx genrematricer? Hvordan overføres erfaringer fra den ene side af fiktionskontrakten til den anden, fra rollen til selvet, fra den imaginære realitet til virkeligheden? Og endelig: hvad er de psykologiske og sociologiske muligheder og konsekvenser af omgangen og anvendelsen af denne type fiktion? Spørgsmålene behandles med udgangspunkt i eksempler, dels fra de typer af fritidsrollespil, der udfolder sig i ungdomskulturen, dels fra de professionelle rollespil, som en del af antologiens bidragydere har udviklet og arrangeret på bl.a. højskoler og i virksomheder.

Bredden af perspektiver og forfattere er både antologiens styrke og svaghed. På den ene side lykkes det ved hjælp af bredden at underbygge den føromtalte aktualisering af theatrum mundi-begrebet og rollespillet som en relevant og interessant, tidssvarende fortælleform. På den anden side når antologien kun sjældent i dybden med de spørgsmål, den formulerer. Det er måske også for meget at forlange af en samling korte artikler. Men problemet synes også at bunde i, at forskningsobjektet endnu er så ungt, at forfattergruppen groft set kan deles i to grupper: en gruppe erfarne forskere, som kun har haft sparsomme og udvendige oplevelser med rollespillet, og en gruppe erfarne rollespillere, som har færre teoretiske perspektiver og sammenligningsmuligheder til rådighed for deres iagttagelser. Man kan selvfølgelig sige, at artiklerne på denne måde supplerer hinanden, og at man kan vælge at læse forskellige artikler alt efter, om man har en mere teoretisk eller en mere praktisk interesse for rollespillet. I nogle af

artiklerne lykkes det da også at reflektere over praktiske erfaringer på et teoretisk højt niveau. Men der er også enkelte artikler i »forskergruppen«, som mestendels har øje for rollespillets udvendige ligheder med andre medier og som derfor kun leverer få iagttagelser af egen-skaber og muligheder, der er særlige for rollespillet. I den anden gruppe er fald-gruben, at artiklerne bliver styrede af ureflekterede interne udtryk og værdier fra rollespilmiljøet eller virksomheden og derfor lander i et grænseland mellem indforstået poetik og videnskabelig iagttagelse, der er temmelig uinteressant for den udenforstående læser. Denne situation synes at være rollespilsforskningens problem, og når man læser disse typer af artikler, ser man frem til en generation af rollespilsforskere, som både har en naturlig og selvfølgelig omgang med rollespillet og samtidig er i stand til at sætte sig udenfor miljøets interne værdikampe og levere nogle konstruktive og nøgterne iagttagelser, der både er baseret på mange erfaringer og reflekteret på et højt teoretisk niveau. Denne type artikler forefindes ganske vist i antologien, men det er langt fra alle.

På trods af at antologien kun sjældent præsenterer en dybdegående problembehandling, og at nogle af artiklerne er udtryk for en rollespilsforskning, der stadigt befinder sig på et lettere famlende stadie, er bogen læseværdig for den, der enten ønsker et blik i bredden på rollespillet og rollespilsforskningens aktuelle status i Danmark eller at finde teoretisk inspiration til at anvende og udvikle mediet i fx pædagogiske eller fritidsmæssige sammenhænge. En sådan

brug af bogen lettes af en grundig præsentation af artiklerne i forordet og af korte resuméer i begyndelsen af artiklerne. Der er alt i alt tale om en velegnet introduktionsbog til rollespillet og dets problemer og en anvendelig inspirationsbog for udvøvende brugere af rollespil. En videnskabelig udgivelse, der i dybden tager livtag med mediets teoretiske og praktiske problemstillinger, har vi imidlertid stadig i vente. Måske en udfordring til en af antologiens læsere eller bidragydere?

Rollespil – i æstetisk, pædagogisk og kulturel sammenhæng, Kjetil Sandvik og Anne Marit Waade (red), Aarhus Universitetsforlag 2006.

Thomas Rosendal Nielsen (f. 1981)
Stud. mag., Afdeling for Dramaturgi,
Institut for Æstetiske Fag, Aarhus
Universitet.

Kulturkanon og kulturkamp

Kulturkanon, Politikens Forlag, 2006

Af Erik Exe Christoffersen

The Da Vinci code (bog og film) er et eksempel på, at den vestlige kanon globalt set er til genforhandling. Det gælder både den evangeliske kanon og da Vincis mesterværker som *Den sidste nadver* og *Mona Lisa*. Genforhandlingen giver mulighed for at afdække skjulte sandheder og afsløre konspirationer og dermed muligheder for nyfortolkninger. Kanon er en identitetsskabende konstruktion, som genforhandler æstetisk og kulturel identitet. I den forstand er der tale om en dynamisk proces. Det kom også til udtryk i den såkaldte Muhammed-konflikt, som vedrører ytringsformer og rettigheder og forholdet mellem national og global identitet som identifikation med ikoner, symboler og koder og ikke mindst forbudet mod sådanne. Genforhandlingerne af kanon befinder sig netop i dette konfliktforhold, fordi der er tale om et dannelsesprojekt mellem national og multikulturel identitet.

April 2005 blev der nedsat syv forskellige udvalg under kulturministeriet, som indenfor hver deres felt skulle vælge en national kanon bestående af tolv »uomgængelige og umistelige værker«. Der var fem medlemmer i hvert udvalg, således også i scenekunstudvalget¹. Man kan stille mange spørgsmål til projektet. Hvorfor en statslig kulturkanon? Er kanonen en mønstergyldig norm eller moral? Hvordan og hvorfor afgræns-

ningen til det nationale? I relation til kanon for scenekunst kan man også, som udvalget gør det, pege på problemer med at »dokumentere øjeblikkets kunst-art«, hvor publikum og aktører forudsættes tilstede samtidig, og hvor forestillingen »lever« gennem teksttolkning, koreografi, scenografi, lys, lyd, kostumer og mange andre elementer, som virker samtidig. Er en kanon for scenekunst således ikke betinget af den aktuelle tid og i sidste ende et publikum? I givet fald kan den næppe siges at være objektiv.

Følgende er en diskussion af især den scenekunstkanon, som fremkom januar 2006. Først vil jeg diskutere kanon-begrebet og den historiske og aktuelle kontekst. Kanonisering af kunstnerisk kvalitet er en domsafsigelse, som er en performativ proces, der fungerer værdisættende i en given kontekst. »Uomgængelighed« er ikke noget objektivt, men en domsafsigelse og som sådan foranderlig.

Diskussioner om kanon er ofte blevet tematiseret som et spørgsmål om forholdet mellem kulturradikalisme og kulturkonservatisme. De første er eller har været imod kanon, fordi den dogmatiserer kunsten og begrænser den autonome kunst retten til at nedbryde enhver form for norm og regel². Man kan dog hævde, som flere har gjort det, at også kulturradikalismen har en »skjult« kanon i form

af modernismen. De sidste er derimod for kanon som en national værdisamling og identitetstænkning, der absoluterer en bestemt form for danskhed vendt mod det globale og internationalismen. Der er ingen tvivl om, at kulturkanonen både handler om kunst og kvalitet og samtidig er et led i den aktuelle kulturkamp, som synes at udspilles mellem en pragmatisk og global tendens overfor en absolut og nationalistisk. Det handler om forskellige strategier i forhold til det multikulturelle og i stigende grad kulturelt heterogene samfund med forskellige kulturelle identiteter og værdinormer.

Kanon kan også ses i spillet mellem kunstoplysning og kunstaunomi overfor modernismens og avantgardens overskridelser af traditionen. Dermed kan kanon ses som en genrejsning af oplysningsprojektet, som eksempelvis Frederik Stjernfelt har markeret³. En anden optik er kanon som en kunstsamling bestående af forskellige teaterformer og dramaturgiske greb; altså en kanon som en heterofon gennemspilning af en række forskellige kunstopikker og kunstformer kun sammenholdt af et eksperimenterende kunst og teaterbegreb, som ikke udgrænser samtidskunsten, og som åbner op for nye medier og tværæstetiske elementer⁴. Min pointe er altså, at man kan tænke kanon som noget dynamisk og reflektivt.

Kulturkampen

Det aktuelle kanonprojekt genforhandler kulturelle værdier, ligesom Anders Fogh Rasmussen ved flere lejligheder har gentænkt besættelsestidens historie og modstandskampen (og som Brian

Mikkelsen i mindre heroisk format har gentænkt sin egen modstandskamp i gymnasietiden), som en form for absolut vilje til modstand mod undertrykkelse på bekostning af den såkaldte samarbejdspolitik. Det er en historisk rekonstruktion, som kan spejles i både Irakkrigen og Muhammed-krisen. Der er tale om en gentænkning og relancering af de borgerlige frihedsidealer som essentielle og absolutte⁵. Allerede i 1993 formulerede Anders Fogh Rasmussen i bogen *Fra socialstat til minimalstat* (Samlerens Forlag, 1993), at kunstens opgave var at beskytte »danskheden« og at hjælpe den med at overleve i konfrontationen med »fremmede kulturer« ved »at skabe, udvikle og vedligeholde den nationale identitet«. Kanonprojektet er en kamp mod kulturradikalisme, multikulturalisme og relativisme, som Mikkelsen mener, har domineret uddannelsessystemet alt for længe. Brian Mikkelsen med flere har vendt sig mod »smagsdommeri« og eksperter, men genindskriver nu disse for at relancere en national dannelse.

Kulturkanonen er dog langt fra entydig og tænkes i oplægget både som målestok for god kvalitet og som et led i værdidebatten uden »facitliste og en korrekt smag«⁶. Kanonen kan ifølge kulturministeriet ses som en »opdagelsesrejse«, som gør os klogere på os selv, skaber viden og referencepunkter i forhold til globaliseringen. Kanon er ikke, hævdes det, en afgrænsning af det nationale, men en »vekselvirkning« med internationale strømninger. Der er tale om en dialog, som kan være perspektiverende både i forhold til historien og

det nationale. Kanonprojektet rummer retorisk en betydelig »kulturradikal« åbenhed, som mange af medlemmerne har påpeget. Der ligger måske heri en mere eller mindre intenderet ironi. »Det er kanon« er udtryk for en personlig selvvalgt dom her og nu, men glemt i morgen, hvor noget nyt kanoniseres. I den forstand er kanonbegrebet med lille k og har ikke meget med den traditionelle kanonisering af religiøse tekster eller personer og ekskludering af andre at gøre. Kanonprojektet balancerer mellem Kanon og kanon og besidder en underliggende ironi, fordi den absolutte Kanon ikke lader sig indfange.

Undervejs i kanonproduktionen løb projektet ind i en krise. Brian Mikkelsen forklarede i en tale på de konservatives landsmøde i september 2005, at kanonen var et led i den værdikamp, som regeringen står for. Dens første led var en bekæmpelse af den kulturradikalisme, som har præget dansk politik siden i hvert fald 60'erne, og som har rod i det moderne gennembrud anført af Brandes, med andre ord modernismen, som siden kom til at dominere dansk kulturpolitik i 30'erne og specielt efterkrigstidens debatter, uddannelse, forskning og dermed de værdier, som har domineret kulturpolitikken stort set siden 1961, hvor kulturministeriet blev oprettet og ikke mindst med kulturfonden, som blev oprettet 1964. Kulturradikalismen var en bred samlet betegnelse for en international, relativistisk, tværmedial og eksperimenterende kunst, som i opfattelsen af kunstværket og selve kunstfeltet baserer sig på kunstdommen, kunstnerisk kvalitet som

relativ, det vil sige kontekstuel, formalistisk og afgrænset af autonomien som felt og diskurs. Heraf springer begreber som armslængdeprincippet og kunstlaboratoriet, som vedkender sig fraværet af normativitet, men på den anden side også nødvendigheden af kunstnormer som dogmer og regler, principper som betingelse for fremstillingen af det uventede og tilfældige. Mikkelsen mente, at den kamp var vundet, og at terrorregimet var brudt, selvom det ved nærmere eftersyn ser ud til, at Mikkelsen har måttet placere en del af de slagne i kanonudvalgene. Den nye front er en følge af globaliseringen og ikke mindst den terrorisme, som de senere år har sat forholdet mellem ytringsfrihed og sikkerhed på dagsordenen. Ifølge Mikkelsen drejer det sig om kampen mod islamisk fundamentalisme og tendenser til af frygt for denne at begrænse ytringsfriheden og den danske kultur.

Der er stadig mange slag, der skal slås. Et af de vigtigste handler om den konfrontation, vi oplever, når indvandrere fra muslimske lande nægter at anerkende dansk kultur og europæiske normer. Midt i vores land – vores eget land – er der ved at udvikle sig parallelsamfund, hvor minoriteter praktiserer deres middelalderlige normer og udemokratiske tankegange. Det kan vi ikke acceptere. Det er her, vi har kulturkampens nye front. (Brian Mikkelsen, citeret efter Politiken 27. sep. 2005)

Kulturkanonen skulle være en »gave« til de knap så udviklede og et våben mod ikke blot terror inspireret af islam, men islamisk kultur som sådan. Det var i samme kampånd, Jyllandsposten i okto-

ber trykte de 12 Muhammed-tegninger. Netop som en provokation og en understregning af en markant forskel og en særlig national dansk kultur.

Det moderne sekulære samfund afvises af nogle muslimer. De gør krav på en særstilling, når de insisterer på særlig hensyntagen til religiøse følelser. Det er uforenligt med et verdsligt demokrati og ytringsfrihed, hvor man må være rede til hån, spot og latterliggørelse. (Jyllands-Posten 30. sep. 2005)

Mikkelsens ideologiske grundholdning drejer sig om ideen om det sociale fællesskab som blodfællesskab forskelligt fra et socialt kontraktfællesskab. Dermed antydes uoverstigelige etniske forskelle og en konflikt eller kamp mellem civilisationerne.

En middelalderlig muslimsk kultur bliver aldrig lige så gyldig herhjemme som den danske kultur, der nu engang er groet frem på det gamle stykke jord,... (Brian Mikkelsen. 26. sep. 2005).

Der er ingen tvivl om, at Muhammed-tegningerne og Mikkelsens kanon kan ses i forlængelse af hinanden og blev set som sådan af de 11 muslimske ambassadører, i øvrigt også med Louise Freverts (DF) sammenligning af muslimer med kræftknuder, og var en central årsag til at regeringen blev inddraget i Muhammed-krisen. Det førte som bekendt til, at ambassadørerne advarede om, at disse tegninger kunne udløse reaktioner i muslimske lande, og man efterlyste et dialogmøde med Fogh Rasmussen. Om ambassadørerne mente, at Fogh

Rasmussen skulle sørge for, at Jyllands-Posten skulle straffes af en domstol eller blot dementere regeringens medvirken, står hen i det uvisse. Det korte af det lange er, at Fogh Rasmussen nægtede dialogen og stod fast på ytringsfrihedens absolutte ukrænkelighed. Det førte til en af de største udenrigspolitiske kriser i efterkrigstiden. Ironisk nok måtte Brian Mikkelsen selv undskyldte overfor kanonudvalget og trak sine ord tilbage under pres fra de mange kulturradikale deltagere. Kanonen var en follegave uden noget egentligt opdragende formål: ingen tvang, men et tilbud. Men Mikkelsens tænkning af kunsten som særlig national og demokratisk er i strid med kunsten som autonom. I den forstand blev konflikten ikke løst, og måske havde det ændret det efterfølgende kriseforløb, hvis kanonudvalget havde nægtet at arbejde under Mikkelsens synspunkter, som i øvrigt blev genfremsat marts 2006 og førte til, at enkelte forlod projektet.

Fronten i kulturkampen står mellem på den ene side det nationalistiske højre (DF), dele af regeringen, Venstre og Konservative, og formodentlig vil der også være en del tilhængere af dette kultursyn langt ind i Socialdemokratiet og på venstrefløj. Det drejer sig primært om en beskyttelse mod multikulturalismen. På den anden side står især kulturradikale fra det Radikale Venstre, dele af de Konservative og dele af fagbevægelsen, Socialdemokratiet og venstrefløj. Debatten om både kulturkanonen og Muhammed-tegningerne har netop vist, at kulturkampen ikke ganske følger de politiske partigrupperinger. Der er tale

om en gentagelse af fronterne mellem kulturradikalismen og rindalismen, som den kom til udtryk helt tilbage i midten af 60'erne og som senere førte til udspaltningerne af Fremskridtspartiet og Centrumdemokraterne. Forenklet sagt er det modsætningerne mellem en fløj, som ser det som sin opgave at beskytte det nationale mod globaliseringen, og repræsentanter for en fløj, som ser globaliseringen som en udfordring og en realitet, som gør multikulturalismen til et vilkår, man må lære at leve med. Både højre- og venstrefløjen har været spaltet mellem det lokale og det globale, og dette har afspejlet sig i kunsten og kulturkampen samt konflikten specielt omkring EU. Den store forandring efter 2001 er, at offensiven i kulturkampen har skiftet side således, at det nu er den politiske magt, som benytter den kulturradikale retorik. Denne overtages og genlanceres, men nu som dogmatisk retorik befriet fra kulturradikalismens frihedsprojekt: reformbevægelser, oplysningsbevægelser, psykoanalysens terapeutiske praksis, anti-autoritære og anti-normative kunst og kulturopfattelser.

Kulturkampen er siden 2001 i stigende grad blevet kædet sammen med spørgsmålet om terrorisme. Ganske vist har mange påpeget, at terrorismen ikke er en ydre fjende, men udvikles i modernitetens centre og er udtryk for en frustration og utilstrækkelighedsfølelse produceret af moderniteten. Hvis dette har noget på sig, er det oplagt at terrortruslen ikke blot kan overvindes ved offensivt at manifestere absolutte, ukrænkelige værdier for derved at udgrænse »fremmedheden«. Tværtimod kræver det dialog.

Det samme gælder i forhold til islamiske samfund, hvor konfrontationen i værste fald blot eskalerer krisen.

Rekonstruktionen af den nationale enhedskultur har udviklet en stigmatisering af holdningsmæssige »afvigelser«, og den kulturrelativistiske positions insisteren på kvalitetsdebat som en proces identificeres som en skjult tilslutning til terrorpositionen og som forsvar for dennes undertrykkelser, hvad enten det gælder forbudet mod eller kravet om »tørklædet« eller fordømmelsen af eller udbredelsen af Muhammed-tegningerne. Igen tegner der sig en modsætning mellem en absolut demokratiopfattelse og en dynamisk, processuel. Det er forskellen på Fogh Rasmussens såkaldte »bukke og får«.

Både kunstautonomien og ytringsfriheden kommer i spil i form af forskellige typer af politiske indgreb, som kan være direkte eller indirekte. Fogh Rasmussen har legitimeret tegningerne ved at afstå fra kvalitetsdiskussionen. Retten til at ytre sig er blevet kvalitet i sig selv, og det ligger lige for at sige, at denne ret forveksles med kravet om ytring som en kamp mod islamisme. Kanoniseringen, som Fogh Rasmussen foretager af tegningerne, er dermed et led i kulturkampen og en ensretning af den danske kultur, som spændes for et bestemt formål. Grænsedragninger forgår både i forhold til etnicitet og i forhold til æstetik.

Muhammed-krisen drejer sig om billedforbudet i islamisk kultur. Men den borgerlige kultur har også sine billedforbud. Parallelt med Muhammed-krisens debat om ytringsfrihed var sagen om Jørgen Leths *Det uperfekte menneske*

(2005), som drejede sig om ytringsfriheden i forhold til mere eller mindre vulgære drømme, og som førte til straf, latterliggørelse og forhånelse. Billedforbudet findes ikke kun i islamisk kultur. Også den kristne kultur rummer billedforbudet, og forbudet mod »dansen om *gulvkalven*« som forskellige erstatningsrepræsentationer. Billedforbudet findes i den platoniske tænkning, som fordømmer billedet som et blændværk, og Platon truer med at ekskludere kunstnerne fra staten. Leth havde tilsyneladende overtrådt billedforbudet: Sådan »falder« et menneske ud af kanonen.

Interessant nok benytter *Dogme 95* billedforbudets retorik i sin kritik af den dominerende dramaturgi, som skjuler sin egen karakter af repræsentation, og som er for »dygtig« og for effektiv. *Dogme 95* formulerer behovet for den »dårlige« dramaturgi, som afslører kameraet og lader situationen blive eksplicit filmisk og derved autentisk på et nyt plan som billedrystelse og en filmisk bevidsthed. Dogme er interesseret i selve regelbruddet, hvor man obstruerer kanonen.

Samtidig med at ytringsfriheden forsvares i sin absolutte karakter, genindføres billedforbudet i andre sammenhænge. Det er et paradoks, som man finder gentaget igen og igen. Specielt Dansk Folkeparti benytter retten til at kalde muslimer en pest, og samtidig søger man at begrænse ytringsmulighederne for en kritisk kunst. Således skabte Christian Lollikes *Dom over skrig* (2004) og *Underværket* (2005), der begge forsøger at beskrive og analysere den vold, som knytter sig til faktiske handlinger som massevoldtægt i Århus og angre-

bene 11. september 2001, politisk reaktion og krav om fratagelse af statsstøtte til kunst, som blot ved benævnelsen siges at »fremme terror«. Der skelnes ikke mellem fiktions-personernes ytringer og værkets udsigelse.

Ytringsfriheden bliver fremstillet som »hjerterblod«, en essentiel værdi i det borgerlige samfund. Men i praksis er der tale om en performativ handling, som altid berører grænserne og konteksten. Ytringsfriheden er et fænomen, som er konstant udsat for politisk og performativ forhandling. Det gælder også kunsten og kanonbegrebet.

Kulturkanon

Kulturkanonen blev lanceret i januar 2006 og medførte debatter både for og imod. Mest spektakulær var dogmeinstruktør Lars von Trier, som i en kortfilm klippede Dannebrog i stykker, syede de fire røde firkanter sammen og sendte flaget til tops under afspilning af Internationale. Formodentlig var det en anti-nationalistisk aktion mod kanoniseringen af den »gode« kunst, hvor Trier selv har dyrket den »håndholdte og dårlige« film, som bryder alle konventioner. Ekstra ironisk er det naturligvis, at Triers *Idioterne*, som hylder det ikke-konventionelle og ikke-kanoniske såvel tematisk som formmæssigt, er blandt de tolv kanoniserede film.

Opdraget var syv lister med 12 værker og kan således allerede siges at være problematisk i sin adskillelse af kunstarterne. Pointen med en kulturkanon kunne efter min mening være, at der var rum for en række af de nye kunstudtryk som video, digitale medier, per-

formance og installation, som blander de traditionelle kunstmedialiteter. Hvis en kanon ikke blot vil registrere fortiden, men også være fremadrettet og åben for nye kunstudtryk og former, er det faktisk en god ide med en tværæstetisk kultur og kunstkanon⁷. Ellers er der jo tale om et enkelt regelsæt, som dog overraskende nok blev modarbejdet til ukendelighed i de enkelte lister. I litteraturlisten blev der indført en lyrikanologi. Musiklisten delte sig i to lister for klassisk og rytmisk musik med flere antologier. Billedkunstlisten havde som forudsætning, at livsværket var afsluttet. Scenekunsten havde fravalgt værker fra de seneste ti år. Man tilføjede en børnekulturliste med plads til Anders And, som man kunne mene var amerikansk i sin oprindelse. Kulturkanonen blev et kludetæppe af selvopfundne regler og regelbrud og en demonstration af, at kanonbegrebet ikke i sig selv er et entydigt fænomen. Det er lige før, man kan kalde den en kulturradikal parodi. Det heterogene forekommer dog langt fra refleksivt, men netop tilfældigt. Det afspejler formodentlig en række bastante indre stridigheder.

Scenekunstkanonen er som de øvrige præget af en række mere eller mindre arbitrære regler og selektionsmekanismer.

Værket skal repræsentere et nybrud, skal fortælle en fællesmenneskelig historie, der rækker ud over sin tid. Det skal kunne udfordre publikum og teaterfolk af i dag, have vist sig holdbart i virkelighedens verden og repræsentere et unikt håndværk. Det skal kunne spilles i dag og give mening for dem, der

vil fortælle historien, men først og fremmest for det publikum, der skal modtage og bruge det. Men vigtigst skal værket have den særlige kvalitet, at det nærmest skriger på at blive iscenesat og i særlig grad lever i mødet med publikum. (Scenekunstudvalget).⁸

Værkerne skal altså både være klassiske (tidløse) og avantgardistiske (nybrydende) hvilket deler kanonen i seks dramatiske værker, som kan genopføres, to værker som er tidstypiske og pejlemærker for nutidens scenekunst: Julemandshæren og Sort Sol. Dertil kommer tre danseværker og en revyanologi med fire numre/scener.

Hvis man skal pege på en rød tråd, er det, at disse værker tematisk, formelt eller kontekstuel har markeret en brudflade, nytænkning, modstand eller simpelthen et opgør med traditionen. På forskellige måde og til forskellige tider. Det kan undre, at Henrik Ibsens *Et dukkehjem* ikke er med. Måske er det fordi, Ibsen var nordmand (ligesom Holberg) og skrev stykket i Italien, men det havde premiere på Det kongelige Teater i 1879 og var med til at revolutionere teatret og teaterkulturen. I øvrigt er Ionesco som forfatter til *Enetime* jo fransk. Udvalget vedkender sig i øvrigt kanonens samspil med verdens teaterstrømninger. Der er både dramaer, koreografier og teatergener repræsenteret. Man kan undre sig over fraværet af egentlige scenekunstværker og værker af teaterinstruktører som eksempelvis Peter Langdal, Klaus Hoffmeyer, teaterteams som Dr. Dante eller nyere dramatikere som eksempelvis Astrid Saahlbach eller Line Knutzon. Man kan undre sig over listens meget

brede værkbegreb, som inkluderer musikgruppen Sort Sol, der må siges at have en symbolsk karakter indenfor kanonens egen autonomi, en form for dekonstruktion af listen indefra. Også revyantologien er et bemærkelsesværdigt genrevalg, hvor Kai Normann Andersens melodi *Man binder os på mund og hånd* fra 1940 kanoniseres for anden gang, idet den også optræder i Musikkanonen. Genrer som performance, gruppeteater og børneteater er ikke repræsenteret. Listen afholder sig fra de seneste 10 års scenekunst, mens man fremhæver, at det er det levende teater, det hele drejer sig om, og at man forudser, at kanonen vil blive uaktuel om få år. Kanonudvalget mener, der skabes »en dynamisk scene-kunstkanon hver eneste sæson«. På den måde er der en række indre modsætninger. Kanonen er først og fremmest anti-dogmatisk og heterogen uden af den grund at fornægte, at visse værker besidder forskellige former for kvalitet. Kanonens selektion, hvor klassikerpositionen kombineres med nybrud sammenfatter modstridende kvaliteter og er tendentielt selvopløsende, hvilket måske netop er dens kvalitative moment. De mere eller mindre tilfældige selvvalgte regler kan dog have en debatskabende funktion som *en rystelse* af kunstbegrebet, hvor kunstdom og kunstsyn støder sammen.

Hvis kanonen skulle være en demonstration af teatrets mangfoldighed og »nybrud« ville Flindts *Dødens triumf* måske være et mere markant bud. Desuden ville nyskabende scenekunstværker som eksempelvis Odin Teatrets *Itsi Bitsi* (1991 -) eller Hotel Pro Formas

Hvorfor blir det nat, mor (1989) være oplagte. Begge ville være eksempler på væsentlige kunststrategier, hvis udgangspunkt er fremmedheden og den kulturelle heterogenitet både som kulturel og æstetisk rystelse.

Afslutning

Kanonbegrebet er åbent for diskussion, og mit synspunkt er, at kanon handler om kvalitetsbegrebet i relation til kunst og kunstaautonomien, ikke som en essentiel samling værker med særlige egenskaber, men som et felt bestående af særlige iagttagelsestraditioner, selviagttagelsesmekanismer og refleksioner. Det er disse, som kan skærpes og styrkes i en kanondebat, ikke i en harmonisk enhedslighed, men som forskellighed og heterofoni. Kanon skaber historicitet og mulighedsbetingelser for nye handlinger. Den aktuelle kanon kan ses som en del af den aktuelle kulturkamp, og i den sammenhæng anser jeg det for vigtigt at påpege, at kanonbegrebet ikke kan reduceres til en bestemt fundamentalistisk optik, og at det er muligt at diskutere en dynamisk og foranderlig kanon.

Kanon er en kunstsamling og en præsentation af kunst, som ikke tager hensyn til andre værdier end dem, som kunsten selv skaber. En kunstkanon forudsætter et kunstbegreb, der kan udpege centrale værker og i den forstand udøve en kunstdom, som inkluderer og ekskluderer for at afgrænse samlingen. Kunstsamlingen forudsætter og skaber en særlig kunst-iagttagelse, som igen genforhandler kunstfeltets autonomi som et historisk grundlag. Det 20. århundredes kunst-udvikling har vanskeliggjort begrebet

kunstsamling. Modernismen har søgt at rense og redefinere kunstbegrebet og de enkelte kunstarters specificitet som litteraturens litteraritet, teatrets teatralitet, billedets visualitet eller musikens musikalitet. Avantgardisme, minimalisme og postmodernisme har derimod opløst kunstarter ved at påvise, at hvad som helst kan være kunst, og at kunstarterne kan blandes. Kunstsamlingen er blevet et usikkert rum, som både kan rumme traditionelt udførte kunstobjekter, masseproducerede objekter og hændelser i tid og rum, som hverken kan gentages eller dokumenteres fuldt ud. Idet *readymaden* godkendes som kunst og indskrives i en kunstkanon er denne ikke essentialistisk, men konstruktivistisk, performativ og funktionel ved at sammenfatte nogle paradigmatisk forskellige og ligheder og receptionsmuligheder.

Som nævnt forudsætter kanon en selektion, og diskussionen af selektionsmetoder er interessant, ikke blot fordi den er nødvendig i forhold til ovenstående, men også fordi den er et grundlag for en kunstpræsentation. Der findes naturligvis en række forskellige selektionsmetoder og næppe én afgørende rigtig. Det mest enkle er naturligvis en selektion som skaber en distinktion mellem kunst og ikke-kunst og en selektion mellem kunstarterne. Dertil kommer en selektion mellem dansk og international kunst forbundet med en historisk udvikling af stil og genre. Er en historisk selektion betinget af en udviklingsoptik, eller er den i virkeligheden betinget af en retrospektiv optik, som dannes ud fra det, man mener, er det nyeste eller vigtigste i historien? En historisk selek-

tion vil producere idealtypiske modeller eller typologier og kan både foregå fra modellens paradigmatisk centrum eller derfra, hvor modellen er ved at bryde sammen. En historisk kanon kan således både være selekteret i forhold til idealtypiske modeller og skandaleværker, som ofte viser sig at pege frem mod nye kunstarter. Den historiske selektion kan foregå ud fra værkets status i samtiden og ud fra dets historiske aktualitet eller universalitet, ud fra formelle kriterier, hvor nye overskridende kunstudtryk viser sig, eller ud fra indholdsmæssige og tematiske dimensioner. Endelig kan selektionen foregå ud fra receptionen og tilskuerens optik. Skal kanonen have et dannende aspekt i forhold til identitet og danskhed, eller skal kanonen i sig selv skabe kunstrefleksivitet? Enhver kanon er en retrospektiv konstruktion, som tildele et værk kunstneriske kvaliteter som peger på mønstergyldige værker som idealtypiske modeller, som ud over at bekræfte værket er en handlingsvejledning⁹ i forhold til æstetisk viden og erfaring. En national statsautoriseret kanon vil, kunne man frygte, være blokerende for en sådan interesseløshed i form af et bestemt nationalt spejls- og erkendelsesforhold i kraft af pensum, lærebøger, indlæringsystemer og fortolkningsmodeller, som selvfølgelig kan ændre sig, men hvor der vil være en betydelig inert, langsommelighed og vanskeliggjort omstillingsevne.



The Democracy (Foto: Das Beckwerk)

Noter

- 1 Chefdramaturg Karen-Maria Bille, dramatiker Jokum Rohde, skuespiller Sonja Richter, forfatter og anmelder Erik Aschengreen, teaterchef Flemming Enevold (formand).
- 2 F.eks. Egon Clausen: *Den skadelige kanon*. Tiderne Skifter 2005.
- 3 Stjernfelt og Thomsens: *Kritik af den negative opbyggelighed*. Vindrose 2005.
- 4 Jørn Erslev Andersen: *Værklighed*. Modtryk 2005.
- 5 Karen Klitgaard Povlsen og Anne Scott Sørensen (red.): *Kunstkritik og kulturkamp*. Klim 2005.
- 6 Der henvises her til Kulturministeriets hjemmeside, hvor hensigten med projektet uddybes.
- 7 Jf. *Kulturens fremtid: Æstetik uden grænser* (Statens Humanistiske Forskningsråd, 2004).
- 8 Der henvises til Kulturministeriets hjemmeside.
- 9 Se Mads Rosendahl Thomsen: *Kanoniske konstellationer*. Syddansk Universitetsforlag 2003 samt Mads Rosendahl Thomsen (red.): *Passage* 30, 1998.

Erik Exe Christoffersen (f. 1951), lektor ved Institut for Æstetiske Fag. Udkommer med en bog om kanoniske værker: *Teaterhandlinger – Fra Sofokles til Hotel Pro Forma* på forlaget Klim, 2007.

Selvordsaktionen

den nødvendige naivitet

Af Jens Christian Lauenstein Led

Werkführer Nielsens *Selvordsaktionen* er en udgivelse, som placerer sig i krydsfeltet mellem flere forskellige genrer: bogen er en roman, en rejsebeskrivelse, en skriftlig og billedlig dokumentation af og endnu en brik i et større, kunstprojekt om demokrati i det 21. århundrede, og ikke mindst er bogen på én gang et bekendelseslitterært svar på de allierede styrkers invasion i Irak. Beckværket favner således bredt og når – paradoksalt nok netop via sin udtalte og til tider helt uudholdeligt pinlige naivitet – mere, end man måske umiddelbart skulle tro.

Das Beckwerk begyndte sin krig mod krigen og sin bevidst udsigtsløse insistensen på det nye og absolutte demokrati hjemme i de trygge, kunstinstitutionelle rammer i teatret i Buddinge. Med opførelsen af Nielsens dramatiske tekst *Parlamentet* i 2003 begyndte agitationen for et demokrati, som via opstillingen af en »demokrati-container« på Kgs. Nytorv førte Nielsen og hans dramaturg Rasmussen til Irak i januar 2004. Med sig havde de en transportabel mini-version af demokratiet, og det indeholdt primært en telt-udgave af det parlament, som den idealistiske arkitekt i forestillingen *Parlamentet* drømmer om: en bygning, der er »åben til alle sider til alle tider«. Nielsens og Rasmussen intention og (erklæret umulige) drøm er at bidrage til den demokratiske udvikling i Irak ved at rejse rundt i det sønderskudte, men

befriede land og invitere irakerne til dialog om demokrati i det åbne, demokratiske telt.

Til det formål har de to påtaget sig identiteterne »Nielsen« og »Rasmussen« – to jakkesætklædte ærke-europæiske og idealistiske mænd, der tiltaler hinanden med »De« og ved efternavn. De har også allieret sig med den i Danmark bosatte iraker Adnan, som har indvilliget i at fungere som chauffør og en art sikkerhedsguide i den »undtagelsestilstand«, som Irak udgør. Vi følger deres ca. seksten dage lange rejse fra de 1. januar 2004 krydser grænsen mellem Kuwait og Irak, gør ophold i Basra, bliver uvenner og skilles i Amarah og videre frem til Nielsens forsvinden i Bagdad efter en længere række af stort set mislykkede forsøg på at indføre det vestlige demokrati i Irak. Denne beretning fortælles i *Selvordsaktionen* af to fortællere, idet bogen er konstrueret som en rammefortælling: en unavngiven fortæller (identisk med bogens forfatter, clausbeck-nielsen. net?) placeret i året 2025 (eller som det hedder: »Bagdad, juli år 21«) fortæller om Nielsens og Rasmussens rejse og bringer fyldige uddrag fra Nielsens »egne« rapporter fra de mails, han skrev og sendte – bl.a. til weekendavisen, hvor fire af beretningerne blev trykt. Som for at bibeholde og understrege autenticiteten i Nielsens beretninger er æ, ø og å erstattet af ae, oe og aa, eftersom de

– angiveligt – er skrevet på ikke-danske tastaturer på internetcaféer i Irak.

Konstruktionen med rammefortælleren skaber for det første et ekstra niveau af uafgørlighed med hensyn til hvem, der taler og hvorfra, og for det andet en mulighed for at bedrive selvkritik af det umulige projekt: fortælleren undrer sig over, at Nielsens rapporter er påfaldende tavse omkring indholdet i det, der angiveligt var sagen, nemlig indførelsen af demokratiet: »Hvad der egentlig blev sagt, indholdet af de mange, længere (sam)taler, melder historien intet om. Men Nielsen var tydeligvis begejstret« (s. 44), bemærker fortælleren efter Nielsen beskrivelse af det første møde i demokratiet. Og Nielsen udviser tilsvarende selv en udtalt mistænksomhed overfor egen skrift og værdi som sandhedsvidne fra undtagelsestilstanden, idet han citerer og underminerer sig selv: » »Soenderskudte barakker, visne buske på flugt over sandet, kroellede tanks og lasede omstrejfende skikkelser«. Ja! taenker laeseren og ser det *levende for sig*. Malerisk! Det er den salg, der goer indtryk. Men det var ikke det, jeg saa i gaar.« Teksten har mange eksempler på den type af refleksioner over skriftens forførende løgnagtigheder, som fx når Nielsen sammenligner sit projekt og sine små i romanen optrykte tegninger af det nomadiske parlament med Carsten Niebuhrs rejse i det lykkelige arabien og hans beskrivelser og tegninger. De bestandige selviagttagelser, rammekonstruktionen samt den vedvarende kritik af skriften fra begge fortællere påpeger og fremhæver det forhold, at skriften ikke er en fikseret sandhed, men derimod en konstruktion,

en operation, en handling. Som roman betragtet er *Selvmondsaktionen* i den forstand en performativ tekst, som tvinger læseren til at deltage aktivt i læsehandlingen og medreflektere sin egen position i forhold til (mindst) fire fortællerpositioner: 1) Nielsen, der ”beraetter” fra Irak, 2) den eksplicitte fortæller clausbeck-nielsen.net, 3) implicitte fortæller og endelig 4) den biografiske afsender Claus Beck-Nielsen (»død« eller »ej«).

Det andet niveau af performativitet i *Selvmondsaktionen* knytter sig til den biografiske afsender og det faktum, at Das Beckwerk inkl. Rasmussen og demokraticontainer vitterligt foretog den beskrevne rejse. De *var* der faktisk, og det dokumenteres ganske grundigt i bogen i form af fotografisk materiale, som ganske vist i princippet kan være fabrikeret, men som under alle omstændigheder har betydelige realitetseffekter. Den autentiske erfaring i projektet viser sig ydermere i det, vi så faktisk får at høre om rejsen som erstatning for den af rammefortælleren efterlyste seriøse og grundige beskrivelse af demokratimødernes indhold, nemlig beretninger om Nielsen lidelser. I lighed med de detaljerede beskrivelser af det kropslige forfald i biografien *Claus Beck-Nielsen (1963-2001)* indvies læseren i *Selvmondsaktionen* i Nielsens mere og mere jammerlige forfatning: jakkesættet bliver mere og mere beskidt og svedigt, maven klarer ikke de fremmede bakterier og en diæt med bananer som grundbestanddel, Nielsen kan ikke sove om natten, han kan ikke finde noget ordentligt toilet og tænker, at det ville have været bedre med et brunt jakkesæt

frem for et gråt... Det er pinligt ud i det uudholdelige, og det er just meningen, at det skal være det. Det kropslige forfald spejler det, der viser sig at være det egentlige indhold i demokratiet, nemlig tvivlen: Nielsen er hele tiden i dyb tvivl om projektets formål og muligheder, og også Rasmussen tvivler og bliver tilmed rasende, da han opdager, at en af Nielsens artikler hjemme i Danmark trykkes med overskriften »Nielsens mission«, og det får Rasmussen til helt at give op og forsvinde ud af historien, mens guiden Adnan viser sig at være en tidligere oliemillionær, som måske i virkeligheden kun er taget med i et håb om at blive en del af Iraks nye magtelite. Demokratimødernes resultater synes tilsvarende at fortabe sig i strømafbrydelser, sprogbarrierer og de tilbagevendende afbrydelser, når hele forsamlinger bryder ud i bøn til Allah midt i den demokratiske dialog. Nej, det er ikke sådan bare lige at indføre demokrati i Irak – heller ikke når intentionerne er så ædle og midlerne så ikke-voldelige som Nielsens.

I sammenstødet mellem vesterlandsk idealisme og selvoptagethed lider demokratiprojektet et altomfattende nederlag, og det er netop heri Das Beckwerks styrke ligger. I sit anfald af raseri midt i romanen udbryder Rasmussen: »Nielsen! (...) De er graen-se-loest selvoptaget!« (s. 148), og det har han helt ret i. Hele Das Beckwerks projekt er gennemsyret af et selvsving helt ude af kontrol: en konstant svingning mellem selvoptagethed og selvudslettelse. Projektet handler først og sidst om Claus, Beck, Nielsen, Das Beckwerk, Der Werkführer, den hjemløse Claus Nielsen, journalisten

Clas Bech, clausbeck-nielsen.net etc., og der berettes om *selvudslettelser* (2002), om *Claus Beck-Nielsen* (2003) og om *selvmordsaktion* (2005). Grænseløst selvoptaget? Ja, eller grænseløst ærlig, kunne man sige. Gennem den næsten maniske fokus på sig selv lykkes det hvad-vi-nu-skal-kalde-ham at holde den helt afgørende konflikt i drømmen om det absolutte demokrati åben, dvs. konflikten mellem enkeltindividet og samfundet, gruppen, de andre. Lige så vel som man ikke kan påtvinge andre et bestemt tolkning af livet (som man har, fordi man har levet det liv, man nu engang har), kan man heller ikke selv undslippe sit liv og sit selv og det faktum, at man nødvendigvis begynder dér: med sig selv. Derfor er det absolutte demokrati ikke muligt, men der er bare ikke andet at gøre, og man må følgelig mobilisere alt, hvad man har af naivitet. Ligesom sværmen af Nielsen'er gjort det og gør det.

clausbeck-nielsen.net:

Selvmondsaktionen. Beretningen om forsøget på at indføre demokratiet i Irak i året 2004 (Gyldendal, København 2005).

Jens Christian Lauenstein Led (f. 1972) er cand. mag. og ekstern lektor på Institut for Æstetiske Fag. Har tidligere udgivet bogen, *Konkretismens katharsis* (2003), og arbejder i øjeblikket på afslutningen af phd-projektet: »Den radikale realismes engagement« om politisk engageret, tysk samtidsteater.

ENGLISH SUMMARIES

Erika Fischer-Lichte: Begrundelse for det performatives Æstetik

The well-known German professor of Theatre Research argues for the necessity of developing a specific performative aesthetics capable of reflecting the transformative processes and physical reactions which the audience experiences in the face of the rise of performative art forms.

Amelia Jones: »Nærvær« in absentia

Focusing specifically on body art, art historian Amelia Jones questions the »ontology of presence« which informs much performance art and theory. Jones claims that a differentiated reception must involve the immediate performance experience as well as different forms of documentation and historical contextualisation.

Morten Kyndrup: Performativitet, æstetik, udsigelse

In this investigation into the notion and theories of performativity, especially as they have developed in Germany and Scandinavia over the last few years, Morten Kyndrup places performativity in a broader field of aesthetic theory and analysis in order to qualify its distinctive traits and possible resources for aesthetic thinking.

Falk Heinrich: Kroppens tavshed

The article criticizes the tendency in performative theory to claim the body as an indeterminable zone of experience. Inspired by the system theory of Niklas Luhmann, Heinrich argues that it is necessary to analyze the interaction between communication, mind and body as a historically specific construct.

Mads Thygesen: Rammens udkrængning

In his analysis of German choreographer Sasha Waltz' dance performance *Insideout*, Mads Thygesen explores the relations between the intentions of the work and its actual, performative »doing«, specifically the way this performance draws attention to its own use of framing devices in the interaction with the audience.

Kim Skjoldager-Nielsen: At performe eller ikke at performe

Focusing on the experience of the audience, Kim Skjoldager-Nielsen analyzes two performances by Danish director Signa Sørensen in order to sum up some dramaturgical perspectives of this particular kind of interactive theater.

Thierry de Duve: In bed with Madonna

In these very personal reflections on his own work as an art critic, Thierry de Duve describes the interaction between theory, involvement and intuition in his meeting with the work of art.

Lene Øster Larsen: It's fucking 80 years after Duchamp

Through an analysis of Danish artist Jakob Boeskovs work »My Doomsday Weapon«, Lene Øster Larsen explores the implications and possibilities of political and interventionist artistic tactics.



Claus Bin-Nielsen (Foto: Das Beckwerk)