

# Hvad er mesterværker?

## Kunsten som genforhandling af virkeligheden

AF LAURA LUISE SCHULTZ

*Kanonprojektet er med sin udpegning af evigtgyldige, kulturbærende monumenter ude af trit med de performative og intermediale udtryksformer, som har karakteriseret den mest innovative kunst gennem de seneste 100 år. Den amerikanske avantgarde-digter Gertrude Steins dekonstruktion af de klassiske begreber geni og mesterværk kan belyse de indbyggede selvmodsigelser.*

I master pieces of it. Exercise in mastering pieces of it. Exercise in her mastering her pieces. I am exercising I am exercised, I am exercised in mastering pieces, I am exercised in masterpieces. (*Gertrude Stein, Saints And Singing*)

### SCENEKUNST OG PERFORMATIV KUNST

Performative værker, der eksisterer som kortvarige begivenheder i tid og rum, kan være svære at kanonisere. For hvad er det, vi vil bevare og hylde for eftertiden: Det skriftlige forlæg – som i teatret ofte vil være et litterært værk i sig selv – eller en video- og fotodokumentation, et koncept, et storyboard etc.? Problemet har altid eksisteret inden for scenekunsten, og derfor rummer kanonprojektet særlige problemer og faldgruber for denne. Med udbredelsen af performative udtryksformer inden for bl.a. litteratur og billedkunst har problemet imidlertid også bredt sig til de tilstødende kunstarter.

Den amerikanske avantgardedigter Ger-

trude Stein (1874-1946) er et paradigmatisk eksempel på en ekstremt indflydelsesrig kunstner, der har været nærmest umulig at kanonisere. Pointen er, at det netop er et tegn på Steins kunstneriske format og rækkevidde, at hendes værk så konsekvent modsætter sig kanonisering: Det er bygget op om nogle helt andre æstetiske principper end det klassiske værkbarne kunstbegreb med dets centrale, kulturkonsoliderende hovedværker. Det er netop disse formelle nybrud, der er det geniale i Steins værk. Ikke mindst fordi de indvarsler de nye produktions- og cirkulationsformer, der har karakteriseret kunsten siden 1960'erne, hvor vi for alvor har set en performativ drejning inden for kunst og kultur.

I ovenstående citat fra 1921 ser vi, hvordan Gertrude Stein helt konkret åbner værkbegrebet og sætter det i spil og bevægelse. Stein demonstrerer nærmest eksemplarisk, hvordan ideen om det organisk helstøbte mesterværk brydes op af en forståelse af kunst som proces, hvor mesterværkets sublim udtryk bliver uadskilleligt fra en vedvarende, åben og uafsluttet praksis, *exercise*.

Dette skift væk fra en monumentaliserende, værkbaseret kunstopfattelse har en række kønspolitiske konsekvenser, som også er åbenbare i Steins produktion. Dels fordi bruddet med det ophøjede værkbegreb åbner for en ny opmærksomhed mod fx hverdagslivets sociale processer, som i vid udstrækning har været en kvindeligt defineret sfære. Dels fordi det primært åbner for en anden forståelse af kunstnersubjektets status. Frem for det stærke, selvberørende subjekt, der lader sig kanonisere som geni, ser vi en undersøgelse af identitetens instabile, iscenesatte og kontekstbestemte karakter, hvor værk og liv skriver sig ind i hinanden på ikke altid lige gennemskuelige vis, og hvor identiteten, herunder kønsidentiteten, formes i en vedvarende redefinering eller *queering* af normative kønskonventioner.

Sådanne værkers rækkevidde lader sig ikke umiddelbart afgrænse ud fra en desinteresseret, objektiv kantiansk afkodning, men

kræver som oftest en involveret bruger, der medreflekterer både egne investeringer og kunstnerens sociale figur og selvscenesættelse som en del af værket. Der er med andre ord tale om kunst, der ikke umiddelbart ligner vores klassiske forestilling om et kunstværk, og hvis værdi derfor kan være vanskelig at få øje på ud fra konventionelle kriterier.

Gertrude Steins gentænkning af begreberne geni og mesterværk er et af de tidligste og mest konsekvente forsøg på at erkende de gennemgribende forandringer af kunstbegrebet, som kommer til udtryk i en avantgardistisk og performativ kunstnerisk praksis. Jeg vil i det følgende redegøre for nogle af de åbenbare æstetiske og institutionelle problemer, kanonprojektet rummer for de performative kunstarter. Via Gertrude Steins dekonstruktion af de klassiske begreber om geni og mesterværk vil jeg endvidere forsøge at indkredse nogle af de mere grundlæggende skismaer, som kanonprojektet støder på i forhold til nyere kunst.

#### AVANTGARDENS KUNSTGREB

Meget af den kunst, der virkelig har rykket vores måde at tænke og sanse på igennem de seneste hundrede år, unddrager sig hele ideen om kunstværket som statisk monument. Med avantgardekunstens nedbrydning af skellet mellem kunst og liv, som for alvor satte ind i starten af det 20. århundrede, opstod nye blandformer, der udfordrede det klassiske værkbegreb og forestillingen om kunstens autonomi.<sup>1</sup> Kunsten blev i højere grad orienteret mod sin egen funktion som handling og begivenhed i en kulturel, social og politisk kontekst. Kunstnerne begyndte at inddrage hverdagsobjekter i værker, der ofte reflekterede kunstens egen betydning og materialitet, ligesom kunstens politiske potentiale, dens meningsdannende og mobiliserende funktion i samfundslivet, blev afprøvet i mange af de nye avantgardebevægelser. Malerne og digterne gik på scenen i de futuristiske og dadaistiske cabaret'er og dyrkede en direkte konfrontation

med publikum, som også efterstræbtes i den tidlige avantgardes manifeste, der som oftest var præget af en revolutionær og aggressiv politisk retorik.

Omkring midten af århundredet udkrystalliserede særlige performative mellemgenrer som happening og performance sig i grænsefelterne mellem de klassiske kunstarter. Mange af disse nye udtryksformer var eksplicit politiske og aktionistiske, men mange af dem var også stærkt orienteret mod det kropslige, det private og det selviscenesættende, og de appellerede i høj grad til kvindelige kunstnere, der fx stod stærkt inden for fænomener som body art og iscenesat fotografi m.m. Dette forhold er ikke uden betydning for kvinders repræsentation i den kunsthistoriske kanon. I det øjeblik, vi tager en kunstners selviscenesættelse alvorligt som en del af hendes kunstneriske indsats, kan det ændre vores opfattelse af værkets betydning, som man fx ser det i de senere års reception af dada-excentrikeren Elsa von Freytag-Loringhoven.

I Gertrude Steins tilfælde må man også, om end med en anden vægtning, forstå hendes sociale selviscenesættelse i forlængelse af hendes litterære arbejde. Gertrude Steins værk udkrystalliserer ganske mange af de æstetiske nyorienteringer i perioden, jeg her har skitseret, fra det materialeorienterede og hverdagslige til det værkoverskridende, performative og tværæstetiske. Samtidig har hendes arbejde været ekstremt vanskeligt at kanonisere, og derfor kan Steins værk og receptionshistorie være ganske oplysende for en diskussion af de problemer, kanon-projektet støder på i forhold til en performativ kunstpraksis.

## PERFORMATIV KUNST

Jeg bruger i det følgende betegnelsen performativ kunst i to betydninger, som i min optik er tæt forbundne. Den tætte sammenhæng mellem de to betydninger er central for min argumentation og vil fremgå af denne.

Performativ kunst betegner i den første neutrale betydning simpelthen sceniske kunstarter. Kunst, der opføres, fremføres, performs. Fra midten af det 20. århundrede ser vi, hvordan den kunstneriske *performance* bryder ud af teatret og breder sig til de andre kunstarter i en værkoverskridende opvurdering af kunstens begivenhedskarakter.

Samtidig opstår det sprogfilosofiske begreb om *performativen*. Ifølge den engelske sprogfilosof J.L. Austin er den performative talehandling en ytring, der gør det, den siger: Når man siger 'jeg lover', indstifter man løftet ved at udsige ordene. Med Derridas ord vil det sige, at performativen producerer sin egen referent: Løftet bliver først til, idet ordene udtales. Performativen betegner altså den virkelighedsskabende kraft i sproget, sprogets evne til at virke forandrende ind på virkeligheden.

Ifølge den performativitetsteori, som bl.a. kønsteoretikeren Judith Butler har udviklet i forlængelse af Austin og Derridas positioner, beror sprogets virkelighedsforandrende kraft på dets citerbarhed. Enhver sproglig ytring lader sig løsrive fra sin oprindelige kontekst og sætte ind i en ny sammenhæng, hvor den antager ny betydning. Denne afhængighed af konteksten giver et rum for forandring, handlemulighed eller *agency*, fordi enhver ny brug af ytringen forskyder dens betydning en smule i forhold til tidligere brug.<sup>2</sup>

I forhold til en kunstnerisk praksis betyder det bl.a., at værkets konkrete interaktion med publikum bliver afgørende. Værket besidder ikke én immanent sandhed, men tager form efter omgivelserne, antager sin betydning i forhold til det omgivende rum og den sociale sammenhæng, det placerer sig i. Kunsten bliver en praksis mere end et værk, en praksis som virker ind på omgivelserne og formes af disse i et gensidigt samspil, bl.a. i kraft af interaktionen med et skiftende publikum og deres reaktioner og placering i forhold til værket.

Derfor ser vi fx i 1990'ernes relationelle

interventionskunst, at kunstnerne forsøger at intervenere i sociale praksisser, ikke så meget med en revolutionær eller aktionistisk dagsorden, men for med minimale forskydninger at afdække, hvordan disse sociale strukturer fungerer og lader sig forme i en hverdagspraksis.

Sammenhængen mellem performativitet som opførelse og performativitet som udvidet teoretisk begreb ligger altså i en forståelse af kunsten som en ageren, en handling begivenhed og praksis. Denne performative gentænkning og afprøvning af kulturelle grundantagelser er naturligvis også på spil i det klassiske kunstværk og kan sagtens tage form af objekter og afrundede værker. Det afgørende er forskellen mellem to hovedaspekter i den relation, værket etablerer i forhold til den omgivende virkelighed. Dvs. om der er tale om en aktivt reflekteret interaktion, eller der sigtes mod en afrundet, klassisk struktur.

Disse to aspekter af kunstbegrebet brydes i det 20. århundredes kunst, og det kommer særligt til udtryk i de performative kunstformer, dels som forskydninger i den traditionelle scenekunsts selvforståelse og dels i de nye performative genrer og strategier, som aktiverer nye interaktionsfelter mellem kunstarterne.

#### BEGIVENHED OG MONUMENT

I forhold til scenekunsten har modsætningen mellem værket som monument og værket som begivenhed affødt en række vanskeligheder, som bl.a. kommer til udtryk i den kritik af en kanon for scenekunst, som spørger til, hvad det egentlig er, vi kanoniserer, når værket ikke findes som objekt, men som begivenhed i tid og rum.

Flere teaterkunstnere og -kritikere har således været fremme med det synspunkt, at en kanon for scenekunst er et særligt problematisk projekt, fordi det værk, som søges bevaret gennem kanoniseringen, rent faktisk ikke lader sig fastholde for eftertiden. Dermed bliver det noget *andet*, der

kanoniseres, end de opførelser og forestillinger, der er det centrale i scenekunsten.

En kanon for scenekunst aktualiserer dermed en række af de centrale kampe i de seneste hundrede års teater og teatervidenskab. Primært opgøret med dramateksten som det centrale i teaterkunsten, men også debatten om forholdet mellem forestillingens fysiske nærvær og den dokumentation, der danner basis for værkets indskrivning i en større kulturhistorisk sammenhæng.

#### LITTERATUR ELLER TEATER

I den periode, hvor de tilstødende kunstarter bliver mere orienterede mod performative udtryksformer, opstår i teatret en særlig udspaltning mellem på den ene side et tekstbaseret klassisk eller naturalistisk teater og på den anden side et fysisk og visuelt båret performanceteater.<sup>3</sup>

Denne spaltning af teatret bunder primært i et opgør med den narrative dramaturgi, som karakteriserede det naturalistiske teater, til fordel for et umiddelbart scenisk nærvær, som blev hyldet af den tidlige avantgardes teaterkunstnere som fx Antonin Artaud og de italienske futurister. Denne insisteren på det udelte fysiske nærvær, der som ren sanselighed brænder igennem alle repræsentationssystemer, blev taget op af store dele af den senere performance-scene. Performanceteoretikere som Peggy Phelan m.fl. så heri bl.a. et særligt feministisk potentiale, en forestilling om i performancen at kunne gribe særlige kropslige erfaringer, der ikke lader sig formidle i et maskulint defineret symbolsk sprog.

Kampen mellem det litterære teater og performanceteatret har haft særdeles håndfaste institutionelle konsekvenser. En international teaterkunstner som Robert Wilson havde langt op i 1980'erne svært ved at få copyright på sine produktioner, fordi de ikke forelå som konventionel dramatisk tekst. Både herhjemme og i udlandet har spaltningen ført til en opdeling på forskellige scener og teatre. Herhjemme så vi fx i 2004, hvor-

dan den svenske instruktør Anders Paulins forsøg på at introducere en ny form for dramaturgi på Det Kongelige Teater førte til massiv fordømmelse, netop fordi det fandt sted på det borgerlige teaters højborg og ikke på en dertil indrettet eksperimentalscene som fx Kanonhallen. Paulin sendte bl.a. skuespillerne ud af scenerummet for i stedet at transmittere dem på video, og den massive afvisning af denne fravær dramaturgi var et symptom på mange af de skismaer og kortslutninger, som kampen mellem litteratur og teater har medført.

#### OPGØR MED NÆRVÆRS-ONTOLOGIEN

Først og fremmest fører feticheringen af det fysiske nærvær til to hovedproblemer for de performative kunstformer.

Det første er det omtalte dokumentations- og bevaringsproblem. Hvordan kan man overhovedet relatere til et værk, som kun kendes gennem sekundært dokumentationsmateriale. Her har kunsthistorikeren Amelia Jones, der beskæftiger sig med body art, problematiseret Peggy Phelans absolutte skel mellem nærvær og dokumentation. Selv om der er en særlig form for viden, der optages i kraft af tilstedeværelsen i rummet under en performance, så kan den viden ifølge Jones ikke privilegeres over andre former for viden, fx det historiske overblik og helhedssyn, som den retrospektive kunsthistoriske tilgang kan tilbyde.

Det andet problem er et afgrænsnings- og definitionsproblem. Det er ikke uden sammenhæng med det første og kan i nogen grad siges at ophæve det. Det vedrører den kunst, som benytter forskellige former for dokumentation og transmission i selve sin performative praksis. Når Peggy Phelan fremhæver det umedierede nærvær, der ikke repræsenterer noget uden for sig selv, som performancekunstens kvalificerende karaktertræk, så truer denne definition paradoksalt nok med at udelukke store dele af performance scenen. Mange af de kunstnere, der undersøger grundlæggende sanseerfa-

ringer og fx tematiserer forholdet mellem krop og identitet, benytter video og forskellige transmissionsteknologier i deres arbejde. Noget, som bl.a. bliver tydeligt i denne type medialiseret kunst, er, at nærværsoplevelsen i teatret også er produceret. Oplevelsen af intenst nærvær er også resultat af en æstetisk og retorisk konstruktion. En live videoprojektion af skuespillerens ansigt kan fx give en større nærværseffekt end hendes fysiske krop på scenen.

Medieteoretiker Philip Auslander har i *Liveness – Performance in a Mediatized Culture* argumenteret for, hvordan samtidskulturens sammensmeltning mellem live og medialiserede former allerede på et *materielt* niveau illustrerer den manglende holdbarhed af den performance-ontologi, som Phelan agiterer for.<sup>4</sup>

#### VÆRKBEGREBET SPLINTRES

Når skuespilleren på scenen kommunikerer med en transmitteret person, der befinder sig i et andet land, og værket pludselig bliver en flerhed af forskellige mediemæssige lag og fremtrædelsesformer – hvordan afgrænser vi så overhovedet, hvad der er værk eller performance eller dokumentation?

I dag ser vi værker, som udfolder sig inden for flere medier og kunstarter på samme tid. Skal Claus Beck-Nielsens Demokrati-projekt, der både indoptager teater og litterære værker og benytter video, avisartikler og websites i en omfattende medieorkestrering – skal dette stadigt voksende netværk, som kontinuerligt forskyder sig og antager nye former og formater – skal det kanoniseres som teater eller litteratur?

Hvis et stykke poesi på samme tid udgives i bogform og ligger på nettet, og netversionen måske undergår kontinuerlige forandringer, er det så det samme værk eller et andet? Så er værkbegrebet grundlæggende og kontinuerligt splintret, og man kan ikke fastholde et bestemt moment i processen – en bestemt, oprindelig performance eller fremtrædelsesform – som mere sand end alle

senere versioner. Dermed ophæves dikotomien mellem værk, begivenhed og dokumentation. Men samtidig kommer problemet tilbage så at sige på et nyt trin i spiralen. For hvordan afgrænser vi så disse værker, hvor meget udstyr og teknologi hører med til værket, hvor mange af de kontinuerligt skiftende, momentane fremtrædelsesformer kan og skal bevares eller dokumenteres?

En lidt anden facet af problemstillingen omkring værket som en flerhed ser vi i interaktive teaterformer som fx Signa Sørensens performanceinstallationer, hvor publikum kan tage ophold i teateruniverset i længere eller kortere perioder og aktivt må gå i dialog og samspil med aktørerne for at opleve værket. Herved realiserer værket sig forskelligt for hver enkelt beskuer, og spørgsmålet melder sig, om værket er installationen og konceptet eller summen af de enkelte realiseringer.

#### GERTRUDE STEINS PERFORMATIVE POETIK

Med et sådant komplekst og instabilt værkbegreb er vi ganske tæt på Gertrude Steins performative poetik. Gertrude Stein har haft stor indflydelse på især amerikansk avantgardeteater og performancekunst, fordi hun meget tidligt udviklede en æstetik og et teaterbegreb, som ligger nærmere performancetraditionen end det klassiske dramatiske teater.<sup>5</sup> Som vi så i indledningscitateret, hvor mesterværket, "masterpiece", bogstaveligt talt brydes op i sine bestanddele, "pieces", for øjnene af os, er Steins tekster i sig selv små ordperformances. Stein dekonstruerer hele ideen om en mimetisk relation mellem tekst og forestilling og opererer i stedet med en åben udveksling mellem tekst og iscenesættelse. Som hun skriver i *Everybody's Autobiography* fra 1936:

When I see a thing it is not a play for me because the minute I see it it ceases to be a play for me, but when I write something that somebody else can see then it is a play for me.

Steins skuespil rummer ikke noget fastlagt dramatisk plot, der skal illustreres på scenen. Der er sjældent dialog eller regianvisninger i konventionel forstand. Derimod rummer de en række ordspil og billeder, der næsten som en musikalsk komposition forbinder forskellige stemmer og suggestive stemninger i en rumlig samtidighed.

Denne åbenhed i forholdet mellem tekst og forestilling er essentielt forbundet med opgøret med det organiske værkbegreb. Stein bruger simpelthen skuespilgenren til at udvikle de performative lag af sproget, som hun ønsker at fremhæve i sin skrift generelt.

#### DET VIDTSTRAKTE VÆRK:

##### RUMMELIGHED OG RÆKKEVIDDE

Gertrude Stein var først og fremmest forfatter, og man kan sige, at i modsætning til de sceniske kunstformer foreligger Steins skuespil og øvrige værk som dokumenter, der lader sig genlæse, optrykke og bevare. Imidlertid er Steins litterære værk ekstremt uhåndterligt og nærmest strukturelt performativt. Det består af et virvar af enten meget korte eller meget lange tekster, som i vid udstrækning unddrager sig konventionelle genrekategorier. Steins skrivemåde sigter ikke så meget på en realistisk beskrivelse af virkeligheden, men forsøger snarere at bringe et møde i stand mellem skrift og stof i en slags vedvarende undersøgelse af, *hvordan* skriften og virkeligheden forbinder sig – og de utallige former og udtryk, disse forbindelser kan antage. Der er aldrig ét konsistent niveau eller forløb i en Steintekst, men mange stemmer og synsvinkler, som brydes i samme plan. Steins tekster går aldrig op, men producerer en konstant trafik mellem tekstens forskellige dele. Syntaks, karakterkonstruktion, fortælleforløb m.v. brydes op i en slags maksimering af mulige betydningsforbindelser. Bruddene i teksten afføder en betydningsmæssig åbenhed, som gør det muligt for teksten at forbinde sig med vidt forskellige aspekter af en

kompleks og altid foranderlig virkelighed. Det er denne åbenhed, som på en gang giver Steins værk dets uoverskuelighed, men også dets kunstneriske styrke.

Værkets uoverskuelighed forstærkes af de mange intertekstuelle krydsreferencer. Steins tekster genlyder på uigennemskuelig vis af hinanden; visse navne, ordforbindelser og faste vendinger går igen fra de tidligste tekster til det senere værk, og denne gentagelses- og genindskrivningspraksis er med til at få Steins værk til at fremstå som åbent og uafsluttet og radikalt sideordnet. Hun hævdede selv, at hun skrev tekster uden den klassiske narrative struktur med begyndelse, midte og slutning. Det betyder sammen med hendes brede kulturelle og filosofiske orientering, at der er overvældende mange indgange til Steins værk. Det er usædvanligt vidtstrakt og rummeligt, både hvad angår mængden af tekster, deres kunstneriske form og de tematiske betydninger, de kan rumme.

Digteren John Ashbery har formuleret det sådan, at Steins tekster tilbyder "a general, all-purpose model which each reader can adapt to fit his own set of particulars".

Det er denne evne til konstant at stå i et åbent forhold til en skiftende virkelighed og indoptage nye betydningsforbindelser, som jeg vil kalde for en form for konstitutiv performativitet i Steins skrift. En evne til hele tiden at afdække nye sammenhænge og sætte etablerede strukturer i bevægelse. Steins ambition kan siges at være at fange virkeligheden i dens kontinuerlige tilblivelse, at fange selve tilblivelsesprocessen som den virker i det levende.

## GENI OG MESTERVÆRKER

Gertrude Steins kunstneriske gennemslagskraft og hendes status som kulturelt ikon er uomtvistelig, alligevel hører hun i en akademisk sammenhæng stadig blandt de mest kontroversielle og mindst læste af sin generations store modernistiske digtere. Mit bud er, at Gertrude Steins litterære produk-

tion simpelthen udfordrer så mange af det klassiske værkbegrebs grænsedragninger, at det i en helt grundlæggende forstand undrager sig kanonisering og den kulturelle inddæmning og betydningsfiksering, som finder sted gennem denne. Stein underminerer alle faste kategorier, som fx kønsforskelle og genreskel, og transformerer dem i stadig nye kombinationer. Denne vedvarende rekonponering er præcis Steins definition på et mesterværk. For Gertrude Stein opnår mesterværket sin autoritative styrke i kraft af en spænding mellem en betydningsmæssig åbenhed og en formel præcision, hvorved dets udtryk bliver stærkt nok og komplekst nok til at forbinde sig med meget forskelligartede virkeligheds erfaringer. Det genererer så at sige sit betydningsoverskud i en stadig genforhandling af sin relation til verden.

Stein skriver ikke med henblik på entydighedens illusoriske klarhed, men går efter den komplekse præcision i et værk, der kan rumme forskelligheden som vilkår, og som netop derfor formår at række ud over det individuelle perspektiv og forbinde sig med den menneskelige erkendelse på tværs af tid og sted. For Steins tekster gælder det, at de fremstår som nye for hver læsning. Man kan aldrig standse læsningen; de bedste læsninger er sådan set dem, der bevæger sig i flere retninger på samme tid. For ingen læsning kan ultimativt verificere sig selv, men må være forsøgsvis, foreløbig og ufuldstændig. Læseren må hele tiden reflektere sine egne valg og investeringer, en anden læseretning er altid lige så oplagt.

Stein insisterer på, at mesterværker findes og besidder en eviggyldighed, der hæver dem over tid og sted, men samtidig dekonstruerer hun begrebet, så det får en helt ny rummelighed og inklusivitet. Noget tilsvarende ser vi med genibegrebet.

For Gertrude Stein er geni grundlæggende evnen til at lytte og tale på samme tid. Geni er med andre ord et dialogisk princip. Hos den enkelte kunstner betegner geniet derfor en særlig åbenhed og modta-

gelighed over for omverdenen, som bevares samtidig med evnen til at udtrykke sin egen særlige indsigt, der netop kvalificeres ved sin åbenhed og så at sige bliver mere præcis og rummelig i kraft af denne åbenhed.

I selvbiografien *Everybody's Autobiography* (1936), der netop kredser om geni og berømmelse, giver Stein genibegrebet en demokratisk generalitet. Geniet kan findes i hvem som helst. Geniet er den, der har evnen til at forbinde sig med livet i al dets variation og bredde, de erfaringer, som binder os sammen gennem generationer som mennesker i verden, og som overskrider det enkelte menneskes perspektiv. Geniet er en indsigt i hvem som helst, som kan vækkes i interaktionen med den anden. Stein skrev sin første selvbiografi fra 1932 i hustruens Alice B. Toklas' navn: *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Steinforskeren Barbara Will har analyseret, hvordan Steins brug af Toklas' stemme sætter en udveksling og et identitetsspil igang mellem de to kvinder: Steins geni udvikles i dialogen med Alice, og Alice udvikler geniale indsigter i udvekslingen med Stein. Den dialogiske udveksling med omverdenen, som også karakteriserede mesterværket, fungerer altså på mange planer i Steins produktion. Jeg vil hævde, at det er den, der på samme tid modvirker hendes monumentalisering og sikrer hendes udbredelse.

#### KANON, KØN OG QUEERING

“Hvis Henry James havde været general – hvad ville han så have gjort?”, spørger Gertrude Stein i romanen *Four In America*. Et ordspil på “foreign America”, det fremmede Amerika, hvor hun i litteraturen lade fire store amerikanske kanoner gøre noget andet end det, de gjorde som historiske personer. Hvorfor nu dette tankeeksperiment? Hvorfor lade den stakkels Ulysses S. Grant blive helgen eller George Washington romanforfatter?

Det er der flere grunde til. Stein dekonstruerer den patriarkalske magt, når hun le-

ger med historieskrivningens monumentale figurer, og hun forskyder de store mestres status og funktion i vores bevidsthed. Monumentets funktion er at samle og fremvise den kulturelle magt og habitus. I den forstand trækker geniet al skabende energi i tiden til sig. Grant vandt slaget ved Vicksburg, ikke de mange mænd, der kæmpede i det udmattende slag. En af vanskelighederne ved at få skrevet kvinderne ind i kunsthistorien har været overhovedet at få øje på dem ved siden af de store mandlige kanoner, som tegnede tiden. Vil man skrive om barokmaleren Artemisia Gentileschi, er man også nødt til at kende Caravaggio, mens det omvendte ikke er tilfældet.

Stein bruger imidlertid de monumentale historiske figurer til at tænke videre med. Selve hendes identitetsforståelse går på tværs af kanontænkningens massive monumentalisering af det selvberoende, omverdensdominerende subjekt. Det er den samme queering af identiteten, som Stein benytter i sin egen selv fremstilling, ikke mindst i *Everybody's Autobiography* fra 1936, hvor hun altså udbreder sit jeg til at tale på hvem som helsts vegne, i en gestus, der på een gang er selvhævdende og ydmyg; på den ene side bekræfter hendes egen storhed, men på den anden side gør den til en slags almenmenneskelig kvalitet!

Og sådan er hun også selv blevet udbredt som kulturelt ikon. Som en kreativ figur til at lade sig inspirere af og digte videre på er hendes identitet bogstaveligt talt blevet ‘bredt ud’. Utallige kunstnere har i digte, skuespil, malerier, romaner og tegneserier digtet videre på Steins figur i en sampling af biografiske detaljer og citater fra hendes egne tekster, fordrejet, misbrugt og syret op med deres egne individuelle investeringer. Steins væsentligste kulturelle bidrag synes at være denne indsigt i identitetens iscenesættelsesaspekt, en bevidsthed om, at identiteten er formbar og instabil og måske mere end en subjektiv kerne beror på en evne til at kunne forbinde sig med nye udtryk og ændrede livsvilkår.



## TEATRETS KULTURELLE ARV

Denne bevidsthed om kønnets, identitetens og virkelighedens formbarhed i kraft af sproget kom for Gertrude Stein til udtryk i skuespillet. Hun var stærkt inspireret af Shakespeares *Som man behager*, hvor navne, køn og identiteter forbyttes med en i sidste ende frigørende effekt. Og hun interesserede sig for skuespillets meget direkte åbning mod en ekstrasproglig virkelighed, hvor ordene i bogstavelig forstand skal omsættes til et fysisk udtryk, og hvor hver ny opsætning former værket i en ny retning. Dermed artikulerer Stein den essentielle indsigt, teatret som klassisk kunstart kan give videre til nyere tiders performative kunstarter. Nødvendigheden af en vedvarende nyfortolkning og genindskrivning af værket i relation til en skiftende virkelighed.

Det er teatrets særlige kraft, at det kan genopsættes. Holberg er interessant i det øjeblik, vi kan relatere til ham fra *vores* historiske udsigtspunkt, men ikke som trygt genkendelig tomgang i kulørte kostumer. Det er denne evne til at kunne genopføres og kaste stadigt nye, vedkommende betydninger af sig – indgå i en stadigt foranderlig historisk og socio-politisk og æstetisk kontekst – som er den væsentligste kulturelle arv fra det klassiske teater til de nye performative kunstformer.

## KANONPROBLEMER

Når jeg hævder, at kanon-projektet er særlig problematisk i forhold til scenekunsten og de performative genrer, er det naturligtvis ikke, fordi de førnævnte dokumentations- og bevaringsproblemer ikke kan løses pragmatisk, som vi i praksis ser det i dag inden for museumsinstitutionen. Og kanonudvalget for scenekunst bestræber sig givetvis på at tilgodese alle aspekter af scenekunsten i sine valg.<sup>6</sup>

Men jeg må fastholde, at kanon-projektet i bedste fald er ude af trit med den innovative scenekunst, i værste fald truer med at reaktivere krisen mellem litteratur og tea-

ter og modsætningen mellem på den ene side det dramatiske teater og på den anden side den nærværsontologi, der som et negativt spejlbillede ofte hænger ved et konventionelt teaterbegreb som en indre selvmodsigelse eller splittelse i teatret.

Det er et centralt problem, at kanonprojektet med sin indbyggede tendens mod at fiksere og rense genrerne truer med at udgrænse de blandingsformer, som dels er så afgørende for de etablerede genrers udvikling og fornyelse, dels har udgjort scenekunstens væsentligste bidrag til den æstetiske og kulturelle udvikling i vesten siden performancekunstens opståen. Et problem som er særligt graverende inden for en dyr, institutionsbåret kunstart som teatret, hvor kanon-projektet er udtryk for en værdikamp af behårde bevillingsmæssige konsekvenser.

Jeg ønsker bestemt ikke at tale imod en kulturel anerkendelse af de klassiske hovedværker, men blot argumentere for en relativisering af deres betydning i forhold til en skiftende samfundsrealitet. Tilsvarende taler jeg heller ikke imod bevaring eller kulturel værditilskrivning af de performative kunstudtryk. Derimod kritiserer jeg den kulturelle inddæmning, som kanonprojektet truer sådanne æstetiske praksisser med. Problemet er, hvad vi skal med en officiel kanon, når vi har at gøre med værker, hvis værdi ikke så meget ligger i deres bevaring som i deres evne til at ændre form, udtryk og fremtræden i en vedvarende kulturel genindskrivning og reaktivering.

## NOTER

1. Altså forestillingen om kunsten som et erkendelsesfelt, der er grundlæggende uafhængigt af (andre) sociale, politiske og filosofiske systemer.
2. Det er vigtigt at påpege, at Derrida laver en dekonstruktion af Austin. Hvor Austin problematiserede citationaliteten og sigtede mod en udtømmende beskrivelse og fastlæggelse af konteksten i sin definition af performativen, tager Derrida udgangspunkt i citationaliteten som et strukturelt vilkår for den sproglige ytring.

3. Denne spaltning præger teatret op igennem århundredet og ser først for alvor ud til at opløse sig op imod 1990'erne, bl.a. båret af et bredt gennembrud inden for det tyske teater til nye, dynamiske måder at arbejde med tekst på. Hos instruktører som René Pollesch og Frank Castorf udgør teksten på den ene side en montage af kombatterende diskurser, fx teorijargon og slang, der brydes mod hinanden i en slags diskursiv citatpraksis, der undersøges i sig selv. Samtidig fungerer den som en egentlig dialog og giver skuespillerne replikker, der kan noteres ned som et dramatisk værk, der lader sig opføre igen af andre.

4. For en gennemgang af Peggy Phelans nærværsontologi og kritikken af den se Solveig Gade: *Playing the media keyboard. The political potential of performativity in Christoph Schlingensief's electioneering circus*.

5. Jeg behandler Steins performative æstetik og teaterbegreb mere udfoldet i Laura Luise Schultz: *A combination and not a contradiction. Gertrude Stein's performative aesthetics*.

6. Jeg vil understrege, at artiklen er udfærdiget inden offentliggørelsen af den officielle kulturkanon og derfor ikke forholder sig til det aktuelle kanonudvalgs specifikke valg, men til den principielle selvmodsigelse i kanontanken i forhold til scenisk og performativ kunst.

## LITTERATUR

- Ashbery, John (1957): "The Impossible" in *Poetry Magazine*, July 1954, pp. 250-54.
- Auslander, Philip (1999): *Liveness – Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London & New York.
- Austin, J.L. (1976): *How To Do Things With Words*, Oxford University Press, Oxford & New York.
- Butler, Judith (1993): *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, London & New York.
- Derrida, Jacques (1977): "Signature Event Context", in *Glyph*, No. 1, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Gade, Solveig (2005): "Playing the media keyboard. The political potential of performativity in Christoph Schlingensief's electioneering circus" in Rune Gade & Anne Jerslev (eds.): *Performative Realism*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen.
- Jones, Amelia (1997): "Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation" in *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, Winter 1997.

- Phelan, Peggy (1993): *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York & London.
- Schultz, Laura Luise (2005): "A combination and not a contradiction. Gertrude Stein's performative aesthetics" in Rune Gade & Anne Jerslev (eds.): *Performative Realism*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen.
- Stein, Gertrude (1966): *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Penguin, London.
- Stein, Gertrude (1993): *Everybody's Autobiography*, Exact Change, Cambridge.
- Stein, Gertrude (1947): *Four In America*, Yale University Press, New Haven.
- Stein, Gertrude (1971): "What Are Master-pieces And Why Are There So Few Of Them" in Stein, Gertrude, (ed. Patricia Meyerowitz): *Look at Me Now and Here I Am*. Penguin, London.
- Barbara Will (2000): *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius"*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

## SUMMARY

*This article discusses how the idea of a national list of canonical works of art is at odds with performative strategies in contemporary art as they have developed since the early avantgardes first began to mix art and everyday life. From the middle of the 20th century, performative art forms such as happening, body art and all sorts of performance art and theatre, challenged the notion of the work of art in favor of a concept of art as event or practice. Through the work of American modernist poet Gertrude Stein, and especially her deconstruction of the concepts of masterpieces and genius, the article explores how the performative turn has changed the way art is inscribed in a larger cultural context and history: Significant works of art no longer claim their right to glory through their monumental permanence and significance, but through their ability to change: to relate to shifting perspectives on an ever-changing reality.*

Laura Luise Schultz, cand. mag i Litteraturvidenskab og Kunsthistorie. Ph.d.-stipendiat ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Afd. for Teatervidenskab, Københavns Universitet.