

**KUNSTEN
SOM
FORUM**
ART AS FORUM

09

Kan det strukturalistiske subjekt danse?

Josefine Wikström

I samme serie

- 01 Mustafa Dikeç, *Æstetik og skabelsen af fælles verdener*, 2021
- 02 Bojana Kunst, *Feministisk omsorgspolitik og nærheden mellem kunst og liv*, 2021
- 03 Cecilia Sjöholm, *Virkelighedssans: Hannah Arendt om Kant og æstetik*, 2021
- 04 Nishant Shah, *Falske fremtider: Morgendagen gennem computernetværkets filtre*, 2022
- 05 Linda Hilfling Ritasdatter, *Crisis Computing*, 2022
- 06 Nora Sternfeld, *I det postrepræsentative museum*, 2022
- 07 Emma Sofie Brogaard, Mathias Overgaard, Frederik Tygstrup, *Fremtrædelsens æstetik og politik. Kunst og fællesskaber hos Hannah Arendt og Maurice Merleau-Ponty*, 2022
- 08 Solveig Daugaard og Cecilie Ullerup Schmidt, *Vi skriver sammen. Adressering, adgang og afhængighed i litteraturen*, 2022

Josefine Wikström

*Kan det strukturalistiske subjekt danse? Subjektivitet og form
i Trisha Browns performative struktur-objekter*

Oversat fra engelsk af Anders Hansen efter

*Can the Structuralist Subject Dance? Subjectivity and form in
Trisha Brown's performative structure-objects*

© Josefine Wikström

Forord af Frida Sandström

Redaktion ved Solveig Daugaard og Emma Sofie Brogaard

© Kunsten som Forum, Københavns Universitet 2023

© Billedkunstskolernes Forlag, Det Kongelige

Danske Kunstakademi 2023

Layout og omslag: Eckardt ApS, 21221281.dk

Tryk: Sangill Grafisk ApS

Sat med Arnhem

Papir: Design Offset Naturhvid, 100g/250g

ISBN: 978-87-7945-013-4

1. udgave, 1. oplag

Printed in Denmark 2023

**NY
CARLSBERG
FONDET**
NEW CARLSBERG FOUNDATION

K:
Statens
Kunstfond

Kunsten som Forum er støttet af Ny Carlsbergfondet

Kunsten som Forum på tryk er støttet af Statens Kunstfond

Josefine Wikström

Kan det strukturalistiske subjekt danse?

**Subjektivitet og form i Trisha Browns
performative struktur-objekter**

På dansk ved Anders Hansen

Billedkunstskolernes Forlag

Det Kongelige Danske Kunstakademi 2023

Forord

De sidste 30 år er begrebet 'samtdiskunst' blevet diskuteret flittigt både i den æstetiske filosofi og i kunst- og kulturteorien. Fra kunstens forbindelser med sociale opstande til dens selvkritik, som udfordrer både kunstinstitutionen og kunstneren selv, forhandlede kunsten op gennem 1960'erne og 70'erne flittigt med sin samtid, og derfor blev den også opkaldt efter den. Og hvad så med performancekunsten? Ifølge forfatter, forsker og kritiker Josefine Wikström opstod den i New York i grænselandet mellem flere tids- og stedspecifikke fænomener, som her strømmede sammen i helt nye kunstneriske udtryk. På den ene side foregik der i 1960'ernes Nordamerika et opgør, set fra danserens perspektiv, mod ballettens rigide former, og på den anden side bevægede skulpturen sig, med kunsthistorikeren Rosalind Krauss' begreb, i stigende grad ind i et 'udvidet felt'. Og sidst, men ikke mindst, begyndte flere og flere kunstnere af afsøge relationen mellem kunst og politisk aktivisme i politiske aktioner, såsom demonstrationerne mod Vietnam-krigen. I den moderne dans indebar det sidstnævnte en udvidet interesse for nye bevægelsesformer, herunder den gående masse og det dagligt arbejdende individ. Alt dette skriver

Wikström om i sin bog *Practices of Relations in Task-Dance and the Event-Score: A Critique of Performance* (Routledge 2021). Et centralt spørgsmål i bogen er, hvordan den arbejdende krop som kunstnerisk form og kritikken af denne form spiller sammen på en ganske særlig måde, når kunstner og kunstværk således falder sammen. Det er med udgangspunkt i netop dette særlige samspil, at Wikström kaster nyt lys over både performance som kunstart og begrebet performativitet med udgangspunkt i den kritiske teoris forståelse af størrelser som subjekt, objekt, relation og værdi. Således genforhandler Wikström genealogien for begreberne performance og performativitet med fokus på arbejdets sociale relationer, kunstens autonomi og kunstværkets mulighed for at modarbejde sin egen vareform. *Kan det strukturalistiske subjekt danse? Subjektivitet og form i Trisha Browns performative struktur-objekter*, som her udkommer på dansk, er et uddrag af dette omfattende arbejde, som baserer sig på et foredrag Wikström afholdt i Kunsten som Forums regi i november 2020.

I en specifik historisk kontekst som ofte opfattes som kilden til den 'postmoderne' vending i kunsten, dens 'dematerialisering' og 'konceptualisering', udpeger Wikström en blind vinkel, nemlig den rolle, den moderne dans har spillet i denne udvikling. Under hendes ræsonnement ligger de sociale oprørsbevægelser i efterkrigstidens Nordamerika, hvor kampen for seksuel frigørelse, antiracisme og sociale rettigheder voksede vildt på gader og universiteter, såvel som inde i kunstens rum. Dansens subjektive arbejde

og objektive form er umulige at adskille, mener Wikström. Hun underbygger dette ved at forklare det strukturalistiske objekt som et kartesiansk subjekt, altså et subjekt som bliver til trods sin abstraktion som objekt. Ifølge den tyske filosof Theodor W. Adorno er det et spørgsmål om en historisk undertrykt erfaring, som kommer til syne i det objekt, hvis dele hver især stræber mod deres abstrakte 'helhed'. En sådan modstræben bemærker Wikström også hos Judson Church-pionererne i New York, hvis scene af samme navn blev et frirum, hvor dansere, billedhuggere og kritikere lod deres klassiske skoling omformes gennem oprørets og undertrykkelsens koreografier. Wikström tager her udgangspunkt i Judson-grundlæggeren Trisha Browns *Accumulation Series* (1971-73). Med hjælp fra de to franske filosoffer Gilles Deleuze og Étienne Balibar forstår hun værket som en relation i udvikling mellem subjekt og objekt. Den væsentligste pointe, Wikström hermed fremdrager, er, at det kartesianske subjekt i denne bevægelse både udvikles og kompliceres. Dette understreges ikke mindst af de sociale relationer, som omgav og prægede *Accumulation Series*, da den fandt sted. Her forvandlede det, der i dag kan fremstå som et imperativ om deltagelse og interaktion til et nødvendigt spørgsmål: hvor går værkets grænser, og hvis arbejde er det at trække dem? Og her falder Wikströms anden centrale pointe: hvis danserne i Browns serie fremstår som både dansens objekter og dens subjekter (som både beskuere og udøvende, for eksempel), så udvikles begge positioner i en koreografisk serie,

hvis fremdrift er praksisbåret. Wikström forstår denne praksis med udgangspunkt i Marx' praksisbegreb, som kort kan sammenfattes som et arbejde, der genforhandler arbejdets former – og dets relationer. Og i Browns tilfælde genforhandles altså på samme vis kunstens former – og dens relationer. Således bliver kunsten – og performancekunsten – selvkritisk, og sætter sit eget begreb på spil. Det samme gælder kunstnersubjektet: også det bliver selvkritisk.

Det resultat, Wikström udpeger i sin bog, er et 'kritisk performancebegreb', som i *Accumulation Series* tager sig udtryk i, at det specifikke værk og dets generiske form – dets kunstneriske praksis og den formelle kontekst, som denne praksis præsenteres i – falder sammen. Her medieres en kritisk, selvreflekterende subjektivitet trods den strenge objektive form, som kunstens arbejde forudsætter. Wikström udvikler med andre ord Adornos begreb om kunsten som 'dobbel' – både socialt domineret og fri fra social dominans. Hun tager udgangspunkt i Adornos egen reference til Marx, for hvem arbejderen netop både er et subjekt og et objekt. I Wikströms tilfælde gælder det samme for danseren og for dansen. Hun lægger her grunden til en immanent kritik af kunsten – i dette tilfælde performancekunsten – og ikke bare en kritik af kunstens begreber. Det er en form for kritik af det arbejde, kunsten forudsætter, inde fra arbejdet selv. Kort sagt kommer performancekunsten til at reflektere relationerne mellem kritik og praksis. Performance som begreb og praksis er altså ubestrideligt kritisk, mener

Wikström. Og den siger dermed nødvendigvis noget om sin samtid.

I nærværende tekst leverer Wikström altså en længe savnet, men ikke helt ukompliceret, sammenføjning af kritisk teori og kunstnerisk arbejde. Mens den kritiske teori i de senere år ikke har været særlig optaget af kunstbegrebet, har vi i en kunstnerisk sammenhæng set en voksende modstand mod det kritiske subjekt. Det, Wikström gør, er at udpege hvordan denne gensidige afvisning også påviser en immanent relation, hvis omstændigheder vi er nødt til at kortlægge. At denne relation er vanskelig, er både Wikströms udgangspunkt og hendes svar, som her er situeret i en kunst, der er en form for samtidskritik. Samtalen er kun lige begyndt.

Frida Sandström

Kan det strukturalistiske subjekt danse?

JOSEFINE WIKSTRÖM

Indledning

Megen forskning inden for kunstteori, performancestudier og dansevidenskab har inden for de seneste 20 år peget på, at den såkaldte 'performative vending' i kunsten var afgørende for samtidskunstens udvikling.¹ Denne begivenhed

-
- 1 Branden W. Joseph kalder denne begivenhed for den 'sociale vending' og placerer den hovedsagligt i 'John Cages æstetik' og dennes indflydelse på kunstnere som La Monte Young og Tony Conrad i de sene 1950'ere og tidlige 60'ere. Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts After Cage*, New York: Zone Books, s. 100-101. Ligeledes beskriver Benjamin Piekut denne periode som kendetegnet ved 'eksperimentalisme', hvilket han forstår som en 'bevægelse fra repræsentationalisme til performativitet' med henvisning

bliver ofte dateret til perioden mellem de tidlige 1950ere og de sene 1960ere i Nordamerika og refererer til en bred vifte af performative praksisser, som udsprang af kunstarter, der indtil da havde været 'mediespecifikke', såsom musik, malerkunst og dans, men som gennem forskellige typer af handlings- og procesbaserede aktiviteter udviklede sig til nye kunstformer såsom 'action painting', 'task-dance' og 'event score'.² Disse nye kunstformer banede vejen for etableringen af to indbyrdes forbundne kategorier, der er

til eksperimentelle musikalske praksisser i New York i 1964 af kunstnere og musikere som John Cage og The Jazz Composers Guild. Benjamin Piekut, *Experimentalism Otherwise: The New-York Avant-Garde and its Limits*, Berkley: University of California Press, 2011, s. 7. I sit værk om Allan Kaprow har Judith Rodenbeck kaldt den samme periode et skifte fra 'form til proces'. Judith Rodenbeck, *Radical Prototypes: Allan Kaprow and the Invention of Happenings*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2011, s. 117. For flere studier af denne periode i kunsten og periodens performancepraksisser se også Liz Kotz, *Words to be Looked At: Language in the 1960s*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007 og Meredith Morse, *Soft is Fast: Simone Forti in the 1960s and After*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2016.

- 2 Jeg anvender her ordet 'form' i den forstand, som Theodor Adorno forstår det, hvilket jeg udfolder senere i artiklen. Kort sagt forstår Adorno form som kunstværkets teknikker, metoder og materialer og den måde, hvorpå disse forholder sig til samfundsmæssige processer såsom arbejdsdeling.

relevante for diskussionen af performancekunst. For det første et alment kunstbegreb, som blev endeligt instituti-onaliseret omkring midten af 1960erne, og som medførte et brud med den modernistiske ide om mediespecificitet. Denne nye kategori betegnede en type kunst, hvor specifikke kunstneriske, håndværksmæssige færdigheder er løsrevet fra specifikke medier, og den frembragte en ny kunstværksontologi. Adskillelsen af kunstnerisk materiale og færdighed, som dette almene kunstbegreb indebærer, var central for disse performative kunstformer.³ Den anden kategori, som 1950ernes og 1960ernes performancepraksisser frembragte, var et alment performancebegreb, ifølge hvilket performance hverken skulle forstås som en specifik teatergenre såsom ballet, vaudeville eller kaba-ret eller som knyttet til genrespecifikke færdigheder og

-
- 3 Forestillingen om et 'alment kunstbegreb' – kunsten som adskilt fra akademiske systemer og normer for håndværksmæssige evner – diskuteres bl.a. hos Thierry de Duve, *Kant After Duchamp*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996; Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, New York: Thames & Hudson, 1999; Benjamin Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, MA: MIT Press, 2003 og John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, London: Routledge, 2008.

teknikker.⁴ Det almene performancebegreb blev institutionaliseret i 1970erne, og det indebar en udvidet forståelse af performance, hvor kunstobjektet blev genforhandlet, og hvor nye måder at være tilskuer og deltager på også blev skabt.

Mens der er blevet forsket meget i de ovennævnte performancepraksisser,⁵ er der ikke blevet skrevet meget om disse praksisformer betragtet som 'kunst' forstået som en kritisk kategori og deres forhold til kategorier som 'form', 'subjekt' og 'subjektivitet', der er uomgængelige for et kritisk kunstbegreb.⁶ En af grundene til, at man har set

bort fra 'kunst' som en kritisk kategori inden for forskning om disse kunstneriske praksisformer, er, at den teoretiske ramme, som de hovedsagligt er blevet forstået indenfor, er bygget op omkring begrebet om performativitet. Dette begreb har sine rødder i strukturalistisk og post-strukturalistisk tænkning, nordamerikansk pragmatisme og engelsksproget analytisk kunstfilosofi, der alle har det tilfælles, at de ikke anser kunst for at være et fænomen, der i særlig grad er historisk.⁷ I den nyere forskning om 1960ernes performancepraksisser er ordene 'performativitet' og 'performance' blot blevet brugt til at angive, at

4 For et medie-specifikt performancebegreb se Rose-Lee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, New York: Routledge, 2011 [1979]. Sammenlign med Catherine Wood, *Performance in Art*, London: Tate Publishing, 2019. Det 'in', der indgår i sidstnævnte titel, markerer skiftet fra performance som en medie-specifik kategori til en almen kategori.

5 Se f.eks. Ramsay Burt, *Judson Church Dance Theatre: Performative Traces*, New York & London: Routledge, 2008; Barbara Haskell, *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958–1964*, New York: Whitney Museum of American Art, 1984 og Kristine Stiles, 'Between Water and Stone; Fluxus Performance, a Metaphysics of Acts.' *The Spirit of Fluxus*, Minneapolis, MN: Walker Art Centre; Chicago: University of Chicago Press, 1993.

6 Med et kritisk kunstbegreb henviser jeg til en ide om kunst forstået som et historisk fænomen, der opstod i Vesten i

slutningen af det attende århundrede som kulturelle praksisser, der 'frigjorde' sig selv fra kongen og kirken og blev en del af markedet. Et sådant kunstbegreb er uadskilleligt fra kapitalismen som økonomisk og socialt system og har sine filosofiske rødder i den tyske idealismes filosofiske æstetik, først og fremmest Jena-romantikernes. Se f.eks. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, MN: 1984 [1974]; Pierre Bourdieu, *Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Cambridge: Polity Press, 1996 og Nicholas Brown, *Autonomy: The Social Ontology of Art under Capitalism*, Durham & London: Duke UP, 2019.

7 For en nyttig genealogi over performance og performativitet se f.eks. Marvin Carlson, 'Introduction: Perspectives on Performance: Germany and America' i: Erika Fisher-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, New York og London: Routledge, s. 1-10.

denne slags kunst er procesbaseret, og at kunstværkernes meningsproduktion er tidslig. Selvom dette er sandt, så indeholder begrebet om performativitet og det beslægtede begreb om performance, som de fremstår inden for disse diskurser, ingen 'historisk-filosofisk' kunstforståelse.⁸ Kunst bliver i stedet forstået som ét kulturelt fænomen blandt andre.

Min tese er, at vi bliver nødt til at se på performativtetsbegrebets filosofiske og teoretiske rødder for at kunne forstå de performative kunstpraksissers kritik af det moderne subjekt. Men min pointe er også, at vi skal føre denne analyse videre ved at spørge, hvilke kunstneriske og subjektive former en sådan performativ kunstpraksis kunne antage. Formålet med artiklen er for det første at diskutere, hvordan danseren, kunstneren og koreografen Trisha Browns (1936-2017) *Accumulation*-serie fra de tidlige 1970'ere markerer opfindelsen af en ny kunstform, som jeg kalder det 'performative struktur-objekt'. Dette vil jeg gøre ved at tage afsæt i begrebet 'struktur', som det fremstår hos Gilles Deleuze og Étienne Balibar, og derigennem spore begrebet om performativitet tilbage til dets rødder. Ved at gøre dette viser jeg også, at performativitet bør forstås

8 Walter Benjamin, 'The Concept of Criticism in German Romanticism', *Selected Writings 1: 1913-1926*, red. Marcus Bullock & Michael W. Jennings, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002 [1920], s. 389-400.

som en radikal videreudvikling af det moderne begreb om subjektet snarere end en fuldstændig bortkastelse af det. For det andet er det mit formål at forstå, hvilken slags kunstform, i Theodor Adornos forståelse af ordet, et sådant performativt struktur-objekt medfører, og hvordan det er forbundet til historiske former (måder at skabe og præsentere på) inden for moderne dans og performance. I artiklen gør jeg dermed rede for en nordamerikansk performancepraksis gennem en teoretisk og filosofisk konfrontation mellem fransk strukturalisme på den ene side og tysk marxistisk kritisk teori på den anden, og ved at gøre dette hævder jeg, at de begge er af afgørende betydning, hvis man vil forstå den rolle, som 1960ernes og 1970ernes performancepraksisformer spiller for et alment kunstbegreb. Dette vil også vise, hvor centralt performance står i samtidskunsten.⁹

9 Tate Moderns chefkurator for performancekunst, Catherine Wood, giver udtryk for den rolle, som performance har i samtidskunsten, i indledningen til sin oversigtsagtige bog *Performance in Contemporary Art*, idet hun skriver, at bogen 'ved at kortlægge performancekunstens udvikling siden 1950'erne undersøger, hvordan denne kunstform er kommet til at spille en nøglerolle i vores hverdagsforståelse af, hvad kunst er.' Wood, *Performance in Art*, London: Tate Publishing, s. 8.

I slutningen af 1950erne og starten af 1960erne opstod en ny form for dans i New York og Californien omkring henholdsvis Judson Church Theatre (1962-64) og Ann Halprins bevægelsesworkshops (1957 til slutningen af 60erne) i nærheden af San Francisco.¹⁰ Den er blevet kaldt postmoderne dans, 'new dance' og 'score-dance', men her bruger jeg termen *task-dance* for at angive, at ideen om at 'taske' ofte var central for denne type dans.¹¹ Ved at notere eller *taske* dansen (ofte ved at nedskrive eller optage den)

10 For mere om denne slags dans se f.eks. Sally Banes, 'The Birth of the Judson Dance Theatre', *Dance Chronicle*, Vol.5, No.2, 1982, s. 167-212; Janice Ross, 'Atomizing Cause and Effect: Ann Halprin's 1960s Summer Dance Workshops,' *Art Journal*, Vol. 68, No. 2, 2009, s. 62-75 og Meredith Morse, *Soft is Fast: Simone Forti in the 1960s and After*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2016.

11 I de tidlige 1960ere kaldte Rainer sit virke 'postmoderne dans' som en kronologisk markør, der skulle angive, at hendes virke kom *efter* moderne dans. Senere udskiftede hun dette begreb med begreberne 'task-like activity' og simpelthen 'dans'. Begrebet 'postmoderne dans' er hovedsagligt blevet teoretiseret og skrevet om af Sally Banes. For en diskussion af termen se den nyeste indledning til Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Middletown: Wesleyan University Press, 1987 [1977].

satte ledende koreografer inden for bevægelsen spørgsmålstegn ved vores forestillinger om færdigheder, teknik og originalitet på måder, der stod i kontrast til de hidtil dominerende måder at skabe og forstå dans på. Disse værkers betydning skulle hverken findes udelukkende i det nedskrevne partitur, i det fremførte værk, eller i hvordan dette blev opfattet af iagttageren, men i stedet, som jeg vil argumentere for, i *de strukturelle relationer mellem disse fænomener*. På denne måde spiller struktur en nøglerolle i *task-dance* og udgør et omdrejningspunkt for min diskussion.

Mens brugen af struktur allerede var central i de tidlige værker hos Simone Forti, Brown og Rainer såsom *Dance Constructions* (1961), *Trillium* (1962) og *Ordinary Dance* (1962), så er den især bemærkelsesværdig i Browns værk fra de tidlige 1970ere, *Accumulation* (1971), et værk, der udviklede sig til *The Accumulation Series* (1973), der indeholdt bl.a. *Primary Accumulation* (1972) og *Group Primary Accumulation* (1973). I marts 1962 fremførte Brown for første gang sin tre-minutters solodans *Trillium* i teatret Maidman Playhouse i New York. Værket bestod af tre simple bevægelser – hun skiftevis stod op, sad ned og lå ned – og blev akkompagneret af et bånd lavet af danseren og koreografen Forti. Eftersom der ikke findes nogen videoer af værket, må vi forlade os på billeder og mundtlige eller skriftlige fremstillinger af det. Brown beskrev senere værket som 'en struktureret improvisation' og en 'seriekomposition, hvor jeg engagerede mig selv i den ene bevægelse efter den anden [...] Jeg brød

disse handlinger ned til deres grundlæggende mekaniske struktur.¹²

I takt med at Browns arbejde udviklede sig, blev hun i stigende grad interesseret i bevægelsers organisatoriske strukturer såvel som i matematiske procedurer. I oktober 1971 fremførte hun sin soloperformance *Accumulation* i The New York Gymnasium. Performancen varede omkring fire og et halvt minut og indeholdt en række af ca. ti bevægelser, der akkumuleredes én efter én. Ligesom i *Trillium* lå Browns interesse i skabelsen af *Accumulation* hovedsagligt i at sætte bevægelser sammen i *serielle strukturer* snarere end at beskæftige sig med bevægelserne selv. I sin beskrivelse af den atten minutter lange *Primary Accumulation* – en videreudvikling af *Accumulation*, som havde premiere et år senere i Wadsworth Atheneum Museum of Art – skrev Brown, at den koreografiske metode er ‘en additativ procedure, hvor bevægelse 1 bliver præsenteret; begynd forfra. Bevægelse 1;2 bliver tilføjet, og begynd forfra. 1,2;3 bliver tilføjet, og begynd forfra osv., indtil dansen ender.’¹³ Ligesom i Rainers *Trio A* og Fortis *Dance Construction* er bevægelserne i *Accumulation* og *Primary Accumulation* hverdagslige og

underspillede.¹⁴ I sin beskrivelse af *Accumulation*, hvori danseren står det samme sted i hele værket og er vendt mod publikum, skriver dansehistorikeren Sally Banes:

Det begynder med en bevægelse, den højre næve, der roterer med tommelfingeren udstrakt, som gentages syv eller otte gange. Den næste bevægelse, en gestus med venstre tommelfinger, tilføjes, og de to bevægelser gentages flere gange i rækkefølge. I takt med at værket udvikler sig, bliver concise bevægelser, et vrid med hoften, en bøjning af knæet, et drej med hovedet, et skridt tilbage, et løft med benet, føjet til akkumulationens ende, og nogle gange bliver de klemmt ind mellem tidligere dele af forløbet.¹⁵

Primary Accumulation indeholdt også underspillede, behagelige bevægelser, der nemt kunne gentages i en serie af akkumulationer. Men modsat i *Accumulation* fratog Brown i *Primary Accumulation* benene den funktion som den primære bærer af dansen, som de, ‘nærmest som det gamle

12 Trisha Brown, ‘Trisha Brown an Interview’ i *Contemporary Dance*, red. Anne Livet, New York: Abbeville Press, s. 44-54.

13 Trisha Brown, ‘Three Pieces’, *The Drama Review: TDR*, Vol.19, No.1, 1975, s. 29.

14 For dokumentation af disse værker i levende billeder se Trisha Brown, Babette Mangolte, Jonathan Demme & Carlotta Schoolman, *Trisha Brown Early Works 1966-1979*, ArtPix, 2005.

15 Trisha Brown, ‘Trisha Brown an Interview’ i *Contemporary Dance*, red. Anne Livet, New York: Abbeville Press, s. 82.

forhold mellem piedestal og skulptur”¹⁶, tidligere havde haft, og i stedet fremførte hun de 30 bevægelser, mens hun lå på gulvet. De to værker var også forskellige fra hinanden ved, at den 29. og 30. bevægelse i *Primary Accumulation* roterede 90 grader, hvilket gjorde publikum i stand til at se dansen som et tredimensionelt objekt eller, som Brown beskrev det, en ‘selvstændig bevægelsesenhed, hvilken jeg anser som et stationært objekt.’¹⁷ Det, at Brown selv beskriver dansen som et objekt, og at dansen fremføres ved at danserne aktivt fortolker partituret som subjekter, er vigtigt for min tese om, at Browns værker er en art struktur-objekter.

Sammenlignet med *Trillium*, hvor bevægelsernes strukturering var temmelig simpel, strukturerer *Accumulation*-værkerne bevægelser i en tilsyneladende uendelig struktur af serier. Browns *Accumulation* åbenbarer sig som et danseobjekt igennem den struktur, som den er konstitueret af. Danseren, der er uløseligt forbundet med fremstillingen af dette objekt og med objektet selv, skaber i disse værker et relationelt subjekt-objekt-forhold, hvor kunstobjektet kommer til syne gennem processer hos det dansende subjekt. I *Accumulation*, *Primary Accumulation* og *Group Primary Accumulation* (sidstnævnte havde premiere i maj 1973 under The Spring Dance Festival i

New York) sker der noget besynderligt, når man ser performance, hvilket synes at hænge sammen med det, som Banes har beskrevet som åbenbarelsen af ‘dansens dybdestrukturer’.¹⁸ I disse værker bliver alle bevægelser udført med lav intensitet og på en afslappet måde. Alligevel, og til forskel fra nogle af de mere energiske bevægelser som løb i Rainers *Parts of Some Sextets* (1965), udfører danserne i Browns *Accumulation*-værker bevægelserne med, hvad der ligner en let præcision. Denne afslappethed og opmærksomhed, hvorigennem bevægelserne viser sig én efter én, får bevægelserne til at se ud, som om de ikke har deres årsag eller oprindelse i et nedskrevet partitur; de *fremtræder* som menneskekroppens grundlæggende bevægelser. Med andre ord forvandler ‘dansen’ sig i disse værker til en struktur, hvorigennem dansen åbenbarer sig med den virkning, at performeren bliver opfattet som uadskillelig fra strukturen, på trods af at strukturen ikke er identisk med danseren. I gruppeversionen af *Primary Accumulation* bliver endnu en dimension tilføjet. Imens fire dansere udfører den samme serie af bevægelser samtidig, og hver danser åbenbarer en del af strukturen, omsluttet dansestrukturen af dansernes forhold til hinanden. Alle Browns *Accumulation*-værker viser, om end med små variationer, en grundlæggende interesse i struktureringen af bevægelser, mens bevægelsernes

16 Trisha Brown, ‘Three Pieces’, *The Drama Review: TDR*, Vol.19, No.1, 1975, s. 29.

17 Ibid.

18 Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Middletown: Wesleyan University Press, 1987 [1977], s. 82.

betydning bliver sekundær. Før jeg fortsætter med den ide om subjektet, som udfolder sig her, vil jeg beskæftige mig med den franske filosofis begreb om struktur, især som det kommer til udtryk i Deleuzes arbejde.

Deleuzes struktur-objekt

Betegnelsen struktur opstod i det nittende århundrede inden for arkitekturen, hvor funktionel struktur blev set som modsætningen til ydre form og stil.¹⁹ Filosofisk set er

19 Denne oprindelige betydning kan ses i den latinske version af ordet *structura*, der, som Jean-Loup Bourget udtrykker det, 'betegner det indre skelet, det, som gør, at (en bygning, menneskekroppen) holder sig oprejst, i modsætning til fremtræden, den ydre 'form'. Betegnelsen struktur blev dengang primært begrebsliggjort inden for lingvistikken og antropologien (Ferdinand de Saussure, Nikolai Trubetzkoy og Roman Jakobson), hvor det hovedsagligt kom til at betyde 'en abstrakt og uforanderlig model, 'det relationelle system inden for objektet'. Dette begreb om struktur er forskelligt fra begreberne 'gestalt' og 'form', som betegner en totalitet såsom en opfattelig geometrisk form, som den kendes fra psykologien, eller begrebet 'mønster', som det kendes fra biologi, psykologi og datalogi. Jean-Loup Bourget, 'Structure', i *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, red. Barbara Cassin, Princeton: Princeton University Press, 2014, s. 1066.

begrebet om struktur hovedsagligt forbundet med fransk strukturalisme og blev populariseret af Claude Lévi-Strauss gennem hans læsninger af den russiske strukturelle lingvist Nikolai Trubetzkoy.²⁰ Selvom Lévi-Strauss identificerede den strukturelle lingvistikks fire 'grundlæggende funktioner'²¹ i *Anthropologie structurale* (1958), så har det, at 'der aldrig blev indstiftet en samlet position under dette navn,'²² medført, at betegnelsen forbliver 'notorisk vag og omstridt.'²³ Det er dog blevet forsøgt formuleret, hvilket generelt begreb om struktur der er på spil i den strukturalistiske tænkning,

20 Balibar skriver, at strukturalisme ikke var en bevægelse og 'ikke havde nogen grundlægger – end ikke Claude Lévi-Strauss – og dermed hverken opsplitning eller uenighed.' Étienne Balibar, 'Structuralism: A Destitution of the Subject?', *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol.14, No.1, 2003, s. 3.

21 De fire grundlæggende funktioner, som Strauss fremfører, er (citeret fra Trubetzkoy): 1) studier af de ubevidste strukturer i lingvistiske fænomener, 2) studier af relationerne mellem fænomenerne, 3) introduktionen af begrebet om system og 4) målet om at 'opdage almene love'. Peter Hallward, 'Introduction' i *Concept and Form: Volume One, Key Texts from the Cahiers pour l'analyse*, red. Peter Hallward og Knox Peden, London & New York: Verso, 2012, s. 2.

22 Étienne Balibar, 'Structure: Method or subversion of the social sciences?', *Radical Philosophy*, No.165, jan/feb, 2011, s. 17.

23 Peter Hallward, 'Introduction' i *Concept and Form: Volume One, Key Texts from the Cahiers pour l'analyse*, red. Peter Hallward og Knox Peden, London & New York: Verso, 2012, s. 1.

om end uden at nogen har hævdet, at have indkapslet det eneste eller det fuldstændige begreb.

Et sådant forsøg kan findes i Deleuzes tekst 'Hvordan genkender vi strukturalisme?' ('A quoi reconnaît-on le structuralisme?') (1967), som han skrev tre år før præmieren på *Accumulation*.²⁴ Med udgangspunkt i et begreb om struktur, der hovedsagligt er lacaniansk, identificerer Deleuze syv formelle og identificerbare kriterier i strukturalistens tænkning, og igennem dette definerer han det, som han betegner det 'strukturalistiske objekt'. Som min læsning af Deleuzes tekst vil vise, har et sådant objekt vigtige karakteristika tilfælles med den forestilling om kunstobjektet, som kan findes i *task-dance*, især i de ovennævnte værker af Brown. Det, de har tilfælles, er deres fokus på serialitet og frem for alt deres kritiske karakter og frembringelse af et nyt subjektbegreb.

Deleuze skriver, at en struktur for det første er 'et tredje regime: det symbolskes'.²⁵ Som eksempel refererer Deleuze til Foucaults tankearkæologi, Althusseres overbygning og Lacans symbolske fader.²⁶ Han anser, for det

andet, symbolske struktur-objekter for at være defineret ved deres positionalitet. Snarere end ved at udfylde en bestemt plads eller et bestemt rum er enkeltdelene hovedsagligt defineret ved deres position i forhold til andre enkeltdele inden for en given struktur.²⁷ Deleuzes tredje kriterie for et strukturelt objekt er, at alle elementer i strukturen er singulære og differentierer sig selv gennem enten gensidighed eller kontrast. Disse forskellighedsrelationer 'stemmer overens med de symbolske elementer, men de ligner dem ikke'.²⁸ Da de singulære elementer er struktureret af det Symbolske, er det reelle subjekt i f.eks. Althusseres strukturalistiske kapitalismekritik hverken arbejderen eller kapitalisten, men produktionsrelationerne, dvs. 'selve den kapitalistiske struktur'.²⁹ For det fjerde er det ikke kun elementerne inden for strukturen, der skaber forskelle; selve strukturen differentierer også sig selv i forhold til andre strukturer. I forlængelse heraf er Deleuzes femte kriterie, at strukturen nødvendigvis må være seriel: 'enhver struktur er seriel, multi-seriel, og ville ikke kunne fungere uden denne betingelse'.³⁰ Det sjette kriterie, som Deleuze giver, er, at den symbolske struktur er ubevidst, og at den som sådan 'omslutter et helt og aldeles paradoksalt objekt

24 Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Middletown: Wesleyan University Press, 1987 [1977], s. 82.

25 Gilles Deleuze, 'How do we recognize structuralism?', *Desert Islands and Other Texts, 1953–1974*, Los Angeles: Semiotext(e), 2004 [1967] s. 171.

26 Ibid., s. 172.

27 Ibid., s. 175.

28 Ibid., s. 177.

29 Ibid., s. 178.

30 Ibid., s. 182.

eller element,³¹ et såkaldt alment objekt eller 'objekt = x'. Et eksempel på et sådant alment objekt er 'værdi', som for Deleuze er 'et udtryk for 'almengjort arbejde', som er hinsides det empirisk observerbare og udgør kernen i det spørgsmål, der gennemløber eller gennemkrydser økonomien som struktur'.³²

Hvordan kan vi forstå Browns *Accumulation*-værker i relation til Deleuzes begreb om struktur? I hvilken forstand danner Browns performanceværker struktur-objekter i den deleuzianske betydning? Som vi har set, åbenbarer Browns arbejde forskellige slags serier (f.eks. er a. $1 + 1$, b. $1 + 2 + 3$ og c. $1 + 2 + 3 + 4$ tre strukturer, som tilsammen danner en større struktur), der er sammensat af identificerbare singulariteter. Hver bevægelse og hver struktur er forskellig og de går ikke op i en umedieret helhed. I tråd med Deleuzes tese om, at strukturer er organiseret serielt og ikke ville kunne fungere uden en sådan seriel beskaffenhed, består *Accumulation* udelukkende af serier af bevægelser. Gennem sin serielle beskaffenhed skaber *Accumulation* strukturer. Selvom dette var fælles for næsten al abstrakt kunstpraksis efter krigen, var det ikke før blevet systematiseret i lige så vid udstrækning inden for dansen.

Deleuzes endelige kriterie for, hvad der udgør et strukturalistisk objekt, er det mest interessante i forhold til

Browns arbejde. Efter at have vist, hvordan det det problematiske 'objekt = x' styres af Lacans symbolske fallos, dvs. 'det, der ikke falder sammen med sin egen identitet, der altid befinder sig der, hvor det ikke er [...] altid forskudt i forhold til sig selv',³³ når Deleuze frem til begrebet om subjektet. Han argumenterer for, at subjektet er det, som indtager det tomme kvadrats eller det problematiske objekts plads: 'Subjektet er nøjagtigt den agens, der følger den tomme plads: Som Lacan siger, er det i mindre grad subjekt [subject] end underkastet [subjected] – underkastet det tomme kvadrat, underkastet fallos og dens forskydninger.'³⁴ Subjektets sted, der findes imellem det at være underkastet og det at være subjekt, er for Deleuze et sted for *praksis* ('Sidste kriterie: fra subjektet til praksis'). Dermed er det strukturalistiske subjekt for Deleuze det, som han kalder en 'strukturalistisk helt' uden identitet og sammensat af upersonlige individuationer såvel som før-individuelle singulariteter.

Ligesom hos Deleuze – der hævder, at det strukturalistiske subjekt på trods af sin underkastelse [subjection] er en helt og et sted for praksis og handling – er det strukturalistiske subjekt hos Balibar både en de- og en rekonstruktion af det kartesianske subjekt. Han skriver, at det strukturalistiske subjekt er 'en rekonstruktion af subjektiviteten som en virkning, eller udtrykt på endnu en måde,

³¹ Ibid., s. 184.

³² Ibid., s. 188.

³³ Ibid., s. 187.

³⁴ Ibid., s. 190.

en overgang fra konstitutiv til konstitueret subjektivitet.³⁵ Jeg forstår denne passage af Balibar, som det at subjektet med strukturalismen forandres fra et subjekt, der *er*, til et subjekt, der gør dette *er*. For Balibar indebærer dette, at subjektet er *i* sproget, snarere end at det *taler* sproget, og at subjektet aldrig er en helhed, men i stedet eksisterer som en forskel af forskelle.

Mange nutidige tænkere og kunsthistorikere, der beskæftiger sig med performancekunst, har trukket på det strukturalistiske og post-strukturalistiske subjektbegreb og har argumenteret for, at det står i skarp kontrast til det kartesianske subjektbegreb.³⁶ I modsætning til dette hævder Balibar, at det strukturalistiske subjekt skal problematiseres i forhold til et moderne kartesiansk subjekt, der er blevet de- og rekonstrueret igennem det strukturalistiske projekt. Dette projekt bliver ifølge Balibar ofte fejlagtigt karikeret som en modbevægelse til den klassiske filosofis forestillinger om 'menneskets menneskelighed' såsom forståelsen af mennesket som en fælles form [*eidos*], som *Gattungswesen* [genus] eller som en erfaringskonstruktion (eksistentialisme). Ifølge Balibar udvisker en sådan forsimp-

ling af forholdet mellem disse forskellige typer af subjekter rettere '[a]lt i 'klassicismen', der gør den strukturalistiske åbning mulig (f.eks. *det kartesianske subjekts performativitet*).³⁷ Ideen om, at det strukturalistiske subjekt er betinget af en de- og rekonstruktion af det kartesianske subjekt snarere end af dets fuldstændige destruktion, stemmer også overens med Balibars påstand om, at poststrukturalisme er strukturalisme i ordets strengeste betydning. Hvor strukturalisme udelukkende forstår subjektet som en virkning af strukturen, søger poststrukturalister efter agens, eller i det mindste modstand, inden for strukturen, som de omdefinerer som 'subjektproduktionens operator' og 'subjektivitetens virkning som selvanerkendelse og fremmedgørelse ift. objektet'.³⁸ Balibars væsentlige pointe er her, at subjektet forstået som en struktur ikke er lig med begrebet om subjektet forstået som noget, der primært er underkastet strukturen. Snarere er det en forestilling om subjektet som noget, der træder frem fra strukturens indre. Subjektet som struktur og praksis på én og samme tid.

Deleuzes og Balibars forestilling om strukturen som subjekt og praksis – struktur-objektet som en form for

35 Étienne Balibar, 'Structuralism: A Destitution of the Subject?', *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol.14, No.1, 2003, s. 10.

36 Se f.eks. Amelia Jones, *The Artist's Body*. London: Phaidon, 2012.

37 Étienne Balibar, 'Structuralism: A Destitution of the Subject?', *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol.14, No.1, 2003, s. 19. (Min kursivering).

38 Ibid., s. 11.

praksis – bliver virkeliggjort i det subjekt, der viser sig i Browns *Accumulation*-serie. I hendes værker åbenbarer hver enkelt bevægelse sig *fra* eller snarere *igennem* performeren. Men det ser ikke ud som om, at bevægelserne har deres oprindelse i eller hidrører fra denne performer. I stedet får tilskueren det indtryk, at hver enkelt bevægelse og hver enkelt serie frembringes af en bevægelse eller en serie af bevægelser uden hverken begyndelse eller ende. Performerens praksis og den performer, der performer, synes uadskillelige. Performeren bliver en performer igennem åbenbarelsen af bevægelser, der er organiseret i serier. Men disse bevægelser er ikke essentielle for performeren. De fremtræder igennem performerens praksis og igennem forskydningen af hver enkelt serie. I disse danse kommer en subjektivitet til syne gennem en paradoksal proces, i hvilken bevægelserne og danserens krop som helhed bliver objektiveret som struktur. Et sådant subjekt findes ikke i den performende krop, men snarere i den konstante forskydning som danseren gennemgår, mens hun *tasker* dansestrukturen.

Balibars problematisering af det strukturalistiske subjekt er afgørende her af to grunde. For det første kan man ved at anskue det strukturalistiske subjekt som en fortsættelse snarere end en radikal afvigelse fra det kartesianske jugs moderne subjektivitet forstå Browns *Accumulation*-serie på en dobbeltsidig måde. Uden performeren eller performerne ville der ikke opstå nogen dans. I moderne dans udtrykker bevægelserne danserens subjek-

tivitet.³⁹ I Browns soloperformance *Accumulation* sker det modsatte. Bevægelserne ser ikke ud til at have deres oprindelse i danseren, men fremtræder derimod, som om de er skabt af den serie af bevægelser, som danserens krop viser sig igennem. På denne måde problematiserer Browns *Accumulation*-serie den forestilling om subjektet, der er på spil i moderne dans, uden dog at udgøre et fuldstændigt brud med den. I *Accumulation* såvel som i Rainers *Trio A* og Fortis *Dance Constructions* bliver danseren objektiveret gennem bevægelsernes struktur. Denne objektiveringsproces er det, der adskiller disse værker fra den måde, hvorpå teater og de øvrige udøvende kunstarter normalt anskues. Dette betyder dog ikke, at danserne reduceres til objekter i simpel forstand, da objektivering her samtidig betegner en subjektiveringsproces. Som vist ovenfor udfylder danseren i Browns værker den tomme plads, hvor denne på samme tid bliver subjektiveret og objektiveret i forhold til en strukturs form.

For det andet er Balibars og Deleuzes fremstillinger af det strukturalistiske subjekt væsentlige på grund af

39 Bojana Cvejić stiller forståelsen af bevægelse i moderne dans som 'det dansende subjekts kropslige udtryk' op over for Rainers og andre dansere fra Judson Theatres arbejde, hvor bevægelse i stedet var 'skabt som et objekt i sig selv, der beskæftiger knogler, muskler, ledbånd, nerver'. Bojana Cvejić, *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance*, Ph.d.-afh., Kingston University, London, 2013.

den relation, som de har til begrebet 'performativitet' og den rolle, som dette begreb har spillet i udbredelsen af performancekategorien inden for kunstverdenen.⁴⁰ I sin videreudvikling af Deleuzes ide om den 'strukturelle' helt' spørger Balibar, om subjektet som struktur er dømt til Althussers 'primitive interpellationsscene', eller om nye 'gen-begyndelser' er mulige. Igennem henvisninger til Althussers ide om det interPELLerede subjekt fra *Ideologien og ideologiske statsapparater* (1970), hvor der argumenteres for, at 'subjektet ikke findes', og Judith Butlers velkendte appropriering og performativisering af denne, åbner Balibar for spørgsmålet om, hvad det underkastede [subjected] subjekt i virkeligheden er.⁴¹ Han hævder, at hverken Butler eller Althusser er ude på at påvise subjektets undergang. Derimod argumenterer Balibar for, at de viser, hvordan der 'ikke findes nogen strukturel beskaffenhed ved subjektet, der ikke er, om ikke et billede og en efterligning af

Skaberen ligesom det metafysiske subjekt, så i det mindste en ironisk *performance* eller imitation af en sproglig causa sui.'⁴²

Ifølge Deleuze og Balibar er det begreb om struktur, der findes i strukturalismen, og som videreføres i poststrukturalismen, et subjekt-objekt-forhold, der er defineret ved enkeltdelenes indbyrdes forhold snarere end ved deres essens. Det er et begreb om subjektet som noget, der er indstiftet gennem sin tilbagetrækning, mangel eller fravær; det er en proces, hvor den dobbeltbevægelse, der ligger i at blive underkastet [subjected] og blive subjekt, finder sted samtidig. Endvidere er dette strukturelle subjekt-objekt konstitueret igennem sit forhold til et udenfor eller, i lacanianske termer, til den Anden. Balibar viser, hvordan det er i relation til spørgsmålet om det underkastede subjekt, at performativitet indtræder i diskursen om struktur. Butlers begreb om køn som noget performativt er uadskilleligt fra begrebet om subjektet som en proces, hvor man underkastes og bliver et subjekt. Med dette in mente bliver performativitet for Butler, eller 'en *performance* af en lingvistisk causa sui' for Balibar, navnet for den aktivitet eller praksis, som konstituerer struktur-objektet. Med andre ord bliver strukturen den transcendentale

40 Se f.eks. hvor centralt dette begreb står for bl.a. Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art: The Meaning of Art's Performativity*, Zurich: JRP Ringier og Les Presses du Réel, 2010 og Sabeth Buchman, 'Feed Back: Performance in the Evaluation Society', *Texte Zur Kunst*, juni 2018, s. 34-53.

41 Judith Butler, 'Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.' *Theatre Journal*, Vol.40, No.4, 1998, s. 519-31. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

42 Étienne Balibar, 'Structuralism: A Destitution of the Subject?', *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol.14, No.1, 2003, s. 17.

betingelse for det performative subjekts performance. Dette bevirker, at strukturelle objekter i en vis forstand altid er performative. Derfor slipper det postmoderne subjekt, eller det performative subjekt, ikke af med den moderne subjektivitet, men videreudvikler og -indvikler den snarere. At forstå Browns *Accumulation*-værker som strukturer i Balibars forstand er at tænke dem som noget, der konstituerer en subjektivitet, som vi kunne kalde 'det kartesianske jeks performativitet'.

*Historie som form hos Adorno*⁴³

Men hvordan kan vi så forstå dette performative struktur-objekt (eksemplificeret ved Browns *Accumulation*-værker) som en *ny form* i dansens historie? Hvordan brød det med de tidligere moderne og mediespecifikke danseformer? Hvad mener vi her med form, og hvilken rolle spiller denne form i etableringen af de to kategorier om performance og om kunst generelt, som vi nævnte i indledningen? I den sidste del af denne artikel vil jeg kort forsøge at besvare disse spørgsmål ved at vende opmærksomheden mod Adornos

43 Denne undertitel er lånt fra Boris Groys fantastiske bog, hvor der opereres med en lignende ide om form som hos Adorno. Boris Groys, *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2010.

arbejde, som kan anskues som 'et af de mest vedholdende og genlydende livtag med form.'⁴⁴

Form er central for Adornos forståelse af det, som han nogle gange kalder 'nominalistisk kunst' og andre gange 'autonom kunst'. Sidstnævnte er en historisk kategori, der ifølge ham opstår som en del af den bredere modernitetsproces, hvor kunsten adskilles fra myten og bliver sekulariseret og i denne proces også bliver autonom. Kunst er i denne forstand, ifølge Adorno, altid dobbeltsidig, et såkaldt 'socialt faktum.'⁴⁵ For Adorno står kunstværket, som Frederic Jameson allerede bemærkede i 1970'erne, altid i forhold til 'en mere omfattende form for social virkelighed, der på den ene eller den anden måde anskues som dens kilde eller ontologiske grund'.⁴⁶ Dette kunstbegreb gennemstrømmer alle Adornos tekster om litteratur, kunst og musik, men er især til stede i det første kapitel af den posthume udgivelse *Æstetisk teori* [*Ästhetische Theorie*], der hedder 'Kunst, samfund og æstetik'. Her forklarer han, at kunst *stammer fra* den empiriske virkelighed og dog alligevel skiller sig selv ud fra denne. Det vil sige, at kunstværker er produkter, der

44 Josh Robinson, *Adorno's Poetics of Form*, New York: SUNY Press, 2018, s. 6.

45 Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhardt, London: Routledge, 1984 [1970], s. 8.

46 Frederic Jameson. *Marxism and Form: 20th century dialectical theories of literature*, Princeton New Jersey: Princeton UP, 1974, s. 5.

er konstitueret af arbejdsdelingen, og som bliver set som varer, der udgøres af en mangfoldighed af sociale teknikker. Adorno skriver, at kunstneriske fremgangsmåder:

stemmer overens med den samfundsmæssige udvikling. [...] kunstværkernes dynamik, deres immanente historicitet som en dialektik mellem natur og naturbeherskelse, er ikke blot den essentielt samme som den omgivende verdens dialektik, men den afspejler den også, uden dog bevidst at imitere den. Den skabende kraft i kunst er den samme som i nyttigt arbejde.⁴⁷

Men hvis kunstens indhold for Adorno er lig med den empiriske virkelighed i det samfund, hvori den eksisterer – hvordan bliver eller differentierer den så sig selv som kunst? Det er her, at begrebet om form bliver afgørende. I det første afsnit af *Æstetisk teori* skriver han, at 'kunst igennem hele sin historie er blevet kvalitativt forandret [...] ved igennem sin form at have modsat sig det bestående'.⁴⁸ Senere skriver han: '[...] kunsten modsætter sig det empiriske gennem sin form.'⁴⁹ Og i forhold til det, han kalder den materialistiske

og dialektiske æstetik, skriver han, at kunstens 'bevægelseslov og dens formlov er identiske'.⁵⁰ Men hvad betyder form helt konkret for Adorno, når det gælder kunstværket? Hvad er kunstnerisk form for Adorno? For det første følger Adornos begreb om kunstnerisk form Marx' forståelse af 'samfundsmæssig form'. Selvom Marx aldrig direkte gør rede for samfundsmæssig form som begreb, så er det til stede igennem hele hans værk, og begrebet henleder opmærksomheden på, at de kategorier, som Marx undersøger, såsom værdiformen, ikke er blot tekniske, men snarere rummer en livsform.⁵¹ For eksempel er værdiformen for Marx et specifikt historisk forhold, hvor varers værdi kun kan udtrykkes gennem bytteværdi.⁵² Med udgangspunkt i denne tanke fra Marx er det at tænke kunstværkets form

⁵⁰ Ibid., s. 4.

⁵¹ Patrick Murray, *The Mismeasure of Wealth: Essays on Marx and Social Form*, Leiden/Boston: Brill Books, 2016, s. x & 1. En anden, der har understreget samfundsmæssig form i relation til æstetiske kategorier, er Sianne Ngai, *Theory of the Gimmick: Aesthetic Judgment and Capitalist Form*, Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 2020.

⁵² Rose kommenterer på dette og bemærker, at 'kapitalisme som en produktionsmåde bl.a. afhænger af værdiformen, vareformen, pengeformen. De er nogle af de specifikke samfundsmæssige former.' Gillian Rose, *The Melancholy Science: an Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, London: Macmillan, 1978, s. 35.

⁴⁷ Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhardt, London: Routledge, 1984 [1970], s. 7.

⁴⁸ Ibid., s. 2.

⁴⁹ Ibid., s. 7.

ifølge Adorno det samme som at forstå kunstnerisk form som et specifikt *historisk, samfundsmæssigt forhold*. For Adorno er dette forhold et negationsforhold, og negationen medieres gennem kunstværkets form. Adorno skriver: 'Kunst forholder sig til sin anden, som en magnet forholder sig til en samling jernspåner'.⁵³ Kunst bliver autonom ved at negere det samfund, som det er blevet skabt ud fra. Det vil sige, at den måde, hvorpå samfundet reproducerer sig selv gennem en specifik arbejdsdeling og gennem visse teknikker også er den måde, hvorpå kunsten reproducerer sig selv. På samme tid negerer kunsten, i sin egenskab af at være kunst, igennem sin form det selv samme samfund. 'Formen er dermed resultatet eller tegnet for den proces, hvormed kunstværket skabes, men den fremtræder aldrig som blot subjektiv eller vilkårlig'.⁵⁴ Adornos begreb om form står således i modsætning til Aristoteles' ide om formen som det betydningsgivende og indholdet som noget, der er tilpasset formen. I stedet følger Adorno snarere Hegels kritik af opdelingen mellem form og indhold.⁵⁵

53 Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhardt, London: Routledge, 1984 [1970], s. 10.

54 Josh Robinson, *Adorno's Poetics of Form*, New York: SUNY Press, 2018, s. 44.

55 Se f.eks. Peter Osborne, 'Notes on Form' i *Thinking Art, Materialism, Labour*, red. Peter Osborne, London: CRMEP Books, 2020, s. 159-179 og Patrick Murray, *The Mismeasure of Wealth: Essays on Marx and Social Form*, Leiden/Boston: Brill Books, 2016.

For det andet er kunstnerisk form dobbeltsidig for Adorno.⁵⁶ Det er a) det enkelte kunstværks form (de teknikker, produktionsmåder og materialer, som kunstværket er skabt med) såvel som kunstnerens beherskelse af materialerne gennem teknikker og b) kunstgenrernes form og den måde, som de henviser til forskellige slags samfund og dermed til udviklingen af formmæssige traditioner. Endelig, og af størst betydning for os her, er kunstværket for at forblive kunst nødt til hele tiden at udvikle sin form (i den forståelse af form, som er beskrevet ovenfor). I det kapitel, der hedder 'Det almene og det enkelte', i *Æstetisk teori* skriver Adorno: 'Nominalistiske kunstværker har igen og igen brug for en hjælpende hånd, hvis indgriben de dog principielt er nødt til at skjule'.⁵⁷ Dvs. at de bliver nødt til bryde med tidligere kunstformer (tidligere teknikker og materialer) for at forblive kunst. Dette er bevægelsesloven for kunstformer ifølge Adorno, bl.a. eksemplificeret ved Arnold Schönbergs afvisning af harmoni og hans indførelse af tolvtoneteknikken som kompositionsteknik.

56 Josh Robinson, *Adorno's Poetics of Form*, New York: SUNY Press, 2018, s. 44 og Gillian Rose, *The Melancholy Science: an Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, London: Macmillan, 1978, s. 144.

57 Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhardt, London: Routledge, 1984 [1970], s. 315.

Det performative struktur-objekt: post-mediespecifik dans som kunst

Med sin *Accumulation*-serie konstruerede Trisha Brown en ny form, i Adornos forstand, inden for kunst og dans: 'det performative struktur-objekt'. Inden for den nordamerikanske tradition for moderne dans, som gik forud for Browns værker, blev dans almindeligvis forstået som et ublandet udtryk for følelser gennem danserens bevægelser. Ifølge denne forestilling om dans var der en streng sammenhæng mellem danserens subjektivitet, danserens bevægelser og danseren selv.⁵⁸ Denne slags dans blev produceret gennem specifikke teknikker, der ofte var knyttet til en specifik koreograf – såsom Graham-teknik og Cunningham-teknik – og blev fremført i et teater med en scene og med et siddende publikum. Med sit performative struktur-objekt foreslog Brown i stedet, at dans skulle forstås som en struktur, inden for hvilken subjektiviteten bliver konstrueret som en struktur, hvor dansen adskiller sig tydeligt fra den struktur/krop, der bærer den. Dette gjorde hun ved at indføre visse modernistiske teknikker, som alle efterkrigstidens abstrakte kunstpraksisser havde tilfælles, men som dog var usæd-

vanlige inden for dansen, såsom serialitet, substitution og matematiske procedurer. Disse teknikker kan også findes i det kapitalistiske samfunds forvaltningsmæssige aspekter, som de udviklede sig i efterkrigstiden og fremefter. I modsætning til tidligere bevægelser inden for moderne dans blev den teknik, som blev anvendt i *Accumulation*-værkerne, skabt til en danser, der ikke var klassisk trænet, og den blev tilmed fremført i kunstsammenhænge på f.eks. museer og gallerier. Dette etablerede en måde at være tilskuer på, som var anderledes end i moderne teater. Tilskueren kunne se på dansen fra forskellige vinkler og ikke kun forfra, hvilket yderligere bidrog til den ovennævnte objektivisering af danseren.

Gennem vores anvendelse af Adornos forståelse af form kunne vi sige, at Brown med sit performative struktur-objekt indførte en ny form inden for dans på grund af sine materialer og teknikker, og derigennem opfandt hun også en ny form eller genre inden for dans, som kan skelnes fra de genrer, der hidtil havde domineret. Med Adorno kunne vi tilmed sige, at Browns *Accumulation*-værkers 'samfunds-mæssige indhold', dvs. de hverdagslige og underspillede bevægelser, var helt igennem struktureret, og herigennem udspillede der sig en danser- såvel som tilskuerrolle, som var ny i dansehistorien. Denne rolle kunne vi med Balibar kalde 'det kartesianske jugs performativitet'. Et sådant performativt struktur-objekt udgør ikke et brud med det moderne kartesianske subjekt, men er derimod en radikal videreudvikling af det. På denne måde udgør det ikke et

⁵⁸ For en sådan forestilling om moderne dans se f.eks. John Martin, 'Dance as a Means of Communication' [1946] i *What is Dance?*, red. Roger Copeland & Marshall Cohen, Oxford: Oxford UP, 1983, s. 22.

brud med den moderne ide om kunst, men er snarere en udvidelse af den.

Lad os afslutningsvis vende tilbage til vores hovedanliggende, nemlig den rolle, som performance spiller i kunst. Ved at gøre dans til et performativt struktur-objekt brød Brown også med dans som en medie-specifik kunstform, idet det nu hverken krævede en specifik teknik eller en specifik dansende krop at skabe dans. Således spillede Browns performative struktur-objekt en afgørende rolle for skabelsen af et alment kunstbegreb i efterkrigstiden såvel som for den centrale rolle, som performance fik og stadig har inden for samtidskunsten.



BILLEDKUNST
SKOLERNE

Det Kongelige
Danske Kunstakademi

**KUNSTEN
SOM
FORUM**
ART AS FORUM



KØBENHAVNS
UNIVERSITET

Kunsten som Forum på tryk er en skriftserie med udvalgte tekster om kunstteori og -praksis, som på forskellig vis gentænker forholdet mellem kunsten og det sociale.

Formålet med serien er at styrke udvekslingen mellem kunstens teori og praksis og invitere en bredere kreds af kunstens interessenter – producenter, formidlere og publikum – ind i igangværende samtaler om kunsten og dens fællesskaber i bredeste forstand.

Serien er udgivet i et samarbejde mellem Kunsten som Forum, Ny Carlsbergfondets forskningscenter på Københavns Universitet og Billedkunstskolernes Forlag.





Billedkunstskolernes forlag

