

Værker der virker

– om aktuelle forskydninger i værkbegrebet

Af Laura Luise Schultz

Vores system er så komplekst, at vi egentlig slet ikke kan producere stykker i betydningen enkeltbegivenheder.¹ (Veit Sprenger, Showcase Beat Le Mot).

I de seneste 20 år har vi i forlængelse af den performative vending set en veritabel splintring af værkbegrebet inden for de relationelle og interventionistiske kunstpraksisser. Det gælder ikke mindst inden for teater og performance med utallige nye formater inden for interaktivt, interventionistisk og dokumentarisk virkelighedsteater, durational og site specific teater, audio walks, performance lectures, reenactments og remedieringer, mv. Disse kunstneriske praksisser stiller sig ikke uden for kunstinstitutionen; ambitionen er ikke i første række at ophæve eller tematisere skellet mellem kunst og virkelighed, eller mellem adskilte discipliner, medier og kunstarter. Snarere krydsforbinder de uden videre forskellige diskursive rum og veksler ufortrødent mellem skiftende medier og formater, ofte inden for det samme projekt, alt efter det aktuelle behov.

Således skriver den tyske performancekunstner Otmar Wagner i et essay om sin egen generation af kunstnere:

I de seneste 25 år er der generelt opstået en generation af kunstnere, der kommer fra vidt forskellige sammenhænge, og som ikke længere bakser med berøringspunkterne mellem billedkunst, musik, teater, dans, som ikke længere kæmper om

positioner og deres overskridelse og opløsning. I stedet har de tilegnet sig alle mulige og umulige former for kunstnerisk arbejde, legende og eksperimentelt, teoretisk og praktisk. (Wagner 2012, s. 138).

Selve diversiteten i de mange nye blandingsformer er måske det væsentligste fællestræk ved samtidsteatret: Det forhold, at projekterne på forskellig vis kobler mellem æstetiske felter og sociale domæner, hvad enten dette opnås gennem tidsbegrænsede forestillinger eller begivenheder, der på scenen eller i en konkret aktion bringer hverdagsvidner sammen à la Rimini Protokoll; eller i sociale og politiske aktioner i det offentlige rum à la Wochenklausur og Schlingensief; i durational performance-formater, hvor selve den tidlige og rumlige udstrækning lader fiktionsrummet brede sig ud i tilskuere og performerers realtidserfaring à la SIGNA, Winge/Müller og de mange audiowalks i byrummet; eller de fx gennem brugen af real time-video bringer en udveksling i stand mellem publikum og performere à la Gob Squad; hvad enten kunstnerne arbejder serielt med projekter, der knopskyder og forbinder sig indbyrdes på kryds og tværs à la Das Beckwerk, eller kuratorisk arbejder med en tilbagetrækning af instruktøren for at overlade scenen til andre aktører à la Joachim Hamou, Anders Paulin eller Vestergaard Friis' Samtalekøkkener – hvor sidstnævnte også omfatter de mange blandingsformer mellem teori og praksis i formater som performance lecture og performance essays; eller kunstnerne gennem dokumentarisk materiale, reenactments, remedieringer og montage skaber udvekslinger

1) Sprenger 2012, s. 247. Citater er oversat af mig, med mindre andet er anført, LLS.

mellem genrer og kunstarter, mellem historiske værker og dokumenter og aktuelle begivenheder på scenen – osv. og osv.

Hermed melder spørgsmålet sig imidlertid, hvorvidt vi stadig har brug for værkbegrebet i mødet med disse praksisser, der så radikalt har lagt mange af de klassiske grænser og distinktioner inden for det moderne kunstbegreb bag sig, som værkbegrebet er en integreret del af.

For hvori består værket egentlig inden for disse projektbaserede, processuelle, flerleddede og flerdimensionelle praksisser? Er værket den enkelte manifestation, eller er værket det samlede projekt, der måske strækker sig over flere år og talløse enkeltstående manifestationer i forskellige formater inden for hele spektret mellem klassisk opførelse, performance, dokumentation, reenactment og remixing? Kan værket konciperes som selve udvekslingen mellem deltagere og aktører eller som et drama, der udspiller sig i publikums perception af samspillet mellem de forskellige lag og virkemidler?

Otmar Wagner fortsætter i afsnittet "Projekter og processer":

I mine projekter drejer det sig sjældent om afsluttede produktioner. Opførelserne er for det meste bare en slags 'standsning' eller et midlertidigt resultat af en længere proces, og projektet udvikler sig i mellemtiden videre, omformes, bygges op både indholdsmæssigt og formelt igennem en flerårig proces. (Wagner 2012, s. 151).

Hvordan kan man tænke sig disse standsninger eller midlertidige materialiseringer som momentane, komplekse intensitetspunkter i en levende proces? Kan disse formelt flydende og uafgrænsede projekter rummes inden for værkbegrebet, og ikke mindst: Er værkbegrebet relevant i afkodningen af dem?

Hensigten med dette indlæg er ikke en

udtømmende redefinerende af værkbegrebet, men blot at åbne for en refleksion over værkkategoriens operationalitet i forhold til en række strategier i samtidsteatret, der på forskellig vis synes at undsige eller unddrage sig værkkategorien.

Den æstetiske relation

I 1998 udkom Nicolas Bourriauds *Den relationelle æstetik*. I bogen beskriver Bourriaud den del af 1990'ernes kunstscene, der bruger kunstinstitutionen til at skabe mulighedsrum for alternative sociale relationer. Bourriaud ser kunstnerens praksis som en politisk handling, der skaber såkaldte mikroutopier, hvor deltagerne kan eksperimentere med modeller for alternative livsmuligheder. Bourriaud fremhæver, at den relationelle kunst har bevæget sig fra værket som artefakt til værket som begivenhed, ligesom han betoner det kollektive aspekt i både produktions- og receptionsprocessen. Bourriaud er blevet kritiseret fra mange sider for at have en naiv opfattelse, dels af kunstinstitutionen som magtfrit rum, dels af demokrati som en form for konsensusbaseret udveksling, der ikke redegør for demokrati som en model for forhandling af konflikter.

Morten Kyndrup leverer i *Den æstetiske relation* fra 2008 en mere subtil kritik af Bourriaud, for så vidt som han påpeger, at det æstetiske grundlæggende er en relation, nemlig en relation mellem et subjekt og et objekt, hvor objektet gøres til genstand for en vurdering. Selv om Kyndrup griber tilbage til den klassiske kantianske forståelse af æstetik og kunst, fremhæver han ligesom Bourriaud det begivenhedsmæssige eller mere præcist en opfattelse af betydningsproduktion som handlingsbåret. Blot mener Kyndrup altså, at denne præmis allerede er indlejret i det moderne kunstbegreb.

Kyndrup bestemmer det moderne kunstbegreb som en diskursiv erkendelsesform, der baserer sig på en særlig form for standset

eller *udsagt udsigelse*, hvor værkets betydning opstår “i spillet mellem det konceptuelle sted værket foreskriver mig, og det sted jeg faktisk indtager.” (Kyndrup 2008, s. 95). Værkets virkning består i, at det etablerer en udveksling på tværs af tid og rum. Denne udveksling kommer i stand i kraft af værkets formelle greb, den udsagte udsigelse, der fungerer som en slags midlertidig *standsning* af betydningsdannelsens vedvarende semiosis: “værkets standsede tid fungerer som en slags evigt forlænget nutid, monteret ind i den reale udsigelses tidslige situerethed.” (Kyndrup 2008, 96). Det er i spændingen mellem værkets overtidslige, standsede udsigelse og de skiftende modtages singulære, historiske tid, at værkets merbetydning opstår, fordi man i kraft af denne montering af det uendelige i det endelige “i mødet med kunstværket på en enestående måde får mulighed for ikke bare at se, men at se sig selv se” (Kyndrup 2008, 96). På den måde gør værket det muligt at reflektere stadigt skiftende kontekster ind i værket og forlener det med en form for eviggyldighed, som det romantiske kunstbegreb ville definere det, men som altså ifølge Kyndrup er en strukturel effekt af kunstens status og funktion som et specifikt, samfundsmæssigt delsystem.

I forlængelse af Kyndrup kan man hævde, at værkets formdannelse handler om, hvilke rammer det udstikker for denne udveksling mellem den udsagte udsigelse og den reale udsigelsessituations singulære, tidslige situerethed. Værkbegrebet er således yderst virksomt hos Kyndrup, men det består i en slags konceptuelt greb i det sanselige, som ikke nødvendigvis er knyttet til bestemte genstande, materialer, en håndværksmæssig kunnen, etc.

I en nyere artikel fra 2012 om “Kritikkens henfald, rummets ekspansion” beskriver Kyndrup kritikens nøglerolle i det moderne kunsts system, fordi den genererer det publikum, som er selve forudsætningen for det moderne kunstbegreb: Et publikum, hvor den enkelte føler sig personligt tiltalt og samtidig er bevidst

om, at værket også henvender sig til enhver anden.

Denne særlige relationsklynge: værket-for-sig, værket-for-mig og værket-for-os udgør som sikkert bekendt mulighedsbetingelsen for, at der etableres en egentlig æstetisk relation – og dermed for at æstetisk værdi overhovedet opstår og opleves for den enkelte som resultatet af en æstetisk dom. (Kyndrup 2012, 82).

Det er Kants antinomi, Kyndrup udlægger her, dvs. paradokset i at smagsdommen på den ene side er subjektiv og på den anden side forudsætter et fælles grundlag og dermed også er aktivt fællesskabskonstituerende.

Selv om Kyndrup opløser bindingen til det objektbårne værk, så er hele tanken om den standsede udsigelse stadig en insisteren på værkets grænser og værket som rammesætning om virkeligheden. I min anmeldelse af Kyndrups bog i *Peripeti* nr. 11, forsøgte jeg forsigtigt at anfægte denne binding til det klassiske værkbegreb, netop ud fra den problemstilling, jeg også rejser i nærværende artikel: Kan man i afkodningen af de processuelle kunstpraksisser komme ud over repræsentationslogikken og tage udgangspunkt i processualiteten, bevægelsen og forskydningens grundlæggende fravær af stabile udgangspositioner?

Man kan også spørge den anden vej rundt: Formår samtidens relationelle praksisser at etablere en tilstrækkelig tydelig formdannelse eller diskursiv standsning til, at vi kan registrere dem som kunstværker, der producerer et overtidsligt felt af merbetydning omkring sig? Eller er spørgsmålet forkert stillet?

Flerdimensionelle værker

Hvad jeg ønsker at diskutere her, er især de former for performativ praksis, der overskrider forestillingsformatet og det afgrænsede projekt med en fast spilleperiode. Altså kunstneriske strategier, som ikke længere, eller ikke alene,

opererer med egentlige, afsluttede og adskilte værker, der kan afgrænses fra længerevarende, kontinuerlige projekter, hvilket gør det vanskeligt at få greb om værket som en afgrænset, definerbar størrelse.

Det danske kardinaleksempel er Das Beckwerk, hvis projekter samler sig i rhizomatiske netværk af indbyrdes forbindelser, hvor tidligere manifestationer forskydes med tilbagevirkende kraft, når nye greb føjes til. Das Beckwerk iscenesætter på eksemplarisk vis spændingen mellem det afrundede enkeltværk – fx den klassiske roman, teaterforestilling, koncert, cd, etc. – og den vedvarende performative forskydning og reaktivering af disse del-elementer, dels gennem deres indbyrdes krydsreferencer, dels gennem deres indlemmelse i længerevarende projekter, der også på forskellig vis forbinder sig indbyrdes, fx i udvekslingen mellem verdensborgerens politiske engagement i *History of the Democracy* og subjektets død i forlængelse af *Claus Beck-Nielsen 1963-2001*. Sidstnævnte er netop på én gang titlen på en roman og på et mere omfattende projekt, der omfatter adskillige værker og aktiviteter.

Das Beckwerk som kunstkoncern etableres som bekendt for at videreføre arven fra kunstnersubjektet Claus Beck-Nielsen, da han erklærer sig selv død i 2001. Trods dette forsøg på at tage Barthes og Foucault på ordet ved at tage kunstnersubjektets død bogstaveligt, har vi i Das Beckwerk at gøre med en stærk (og klassisk teatral) binding til *kunstnerkroppen*, som gør, at værket – der netop eksplicit fremstilles som et Werk – fremstår med en stærk signatur, trods den multimediale diversitet i udtryksmidlerne.²

2) Dog ikke uden at denne signatur anfægtes inde fra værket selv, fx af den approprierede identitet og tidligere medarbejder Rasmussen, der i skikkelse af den biografiske person Thomas Skade-Rasmussen Strøbech lægger sag an mod Beckwerk for identitetstyveri – et sagsanlæg, der straks indoptages i værket under titlen *The Trial*, med intertekstuelle referencer til Kafka – og via Kafka til teoretikere

Das Beckwerk er et interessant eksempel på dilemmaet omkring værkets grænser, fordi det i sin udfoldelseshistorie iscenesætter ubestemmeligheden mellem at være et afsluttet hele og være principielt uendeligt. Således blev Das Beckwerk i 2011 lukket ned efter begravelsen af “identiteten og statsborgeren” i aktionen *Funus Imaginarium*, på trods af at et omfattende, serielt delprojekt som fx den parallelle verdenshistorie *History of The Democracy* i hele dets koncipering var lagt an på at løbe “lige så længe som den store historie,” som en repræsentant for Das Beckwerk har udtrykt det tilbage i 2006.³ Efterfølgende er figuren eller identiteten Nielsen da også genopstået, bl.a. som Saint Nielsen, i en ny serie af begivenheder med en ny hjemmeside. Historien, værket, identiteten, blev lukket ned med pomp og pragt, men forlænges alligevel ind i de nye projekter.

Udfordringen i omgangen med Das Beckwerk er at forstå, hvordan uafgrænsligheden og manglen på stabile positioner hele tiden er en præmis for verkernes tilsynekomst. At undgå at blive fanget ind af repræsentationslogikkens modstillingaffiktion og virkelighed i en forenklet forestilling om en slags sammenblanding af to stabile niveauer mellem fx en empirisk og en implicit fortæller, men at forstå, at forskellige virkeligheds- og repræsentationsniveauer uløseligt og kontinuerligt indskrives i hinanden i en vedvarende identitetsproduktion.

Og at det er denne vedvarende identitetsproduktion, som Das Beckwerk anfægter.⁴ Der er ikke nogen fejring af

som Derrida og Deleuze, der har brugt netop Kafka som model for fremskrivningen af et værkbegreb hinsides den stabile mimetiske repræsentation. Se fx Derrida: “Before the Law” og Deleuze & Guattari: *Kafka: Toward a Minor Literature*.

3) Ved en gæsteforelæsning på Københavns Universitet.
4) Se hertil min artikel “Døden og materien”, Schultz 2011.

identitetens frie spil i Beckwerket, men et påtrængende spørgsmål om, hvordan vi kan overskride diskursens normative fikseringer for at få øje på den konkrete materialitet i al dens skrøbelige forgængelighed. Samtidig benytter Das Beckwerk værkkategoriens afrundede former til at synliggøre denne performative bevægelse mellem materialisering og forsvinding, for så vidt ethvert værk, som de fortløbende projekter kaster af sig, altid atter foldes ind i den processuelle uafgrænselighed.

Værket som gentagelse og begivenhed

Das Beckwerk fremstår altså næsten eksemplarisk for Kyndrups fremstilling af den æstetiske relation og værket som en størrelse, der aktiverer denne relation. Et afgørende spørgsmål er imidlertid stadig, om vi i omgangen med de processuelle kunstformer formår at agere på bevægelsens præmisser eller bliver stående ved forsøget på at standse bevægelsen i stabile udgangspositioner som fx forestillingen om et subjekt over for et objekt, fiktion over for virkelighed, performance over for dokumentation, etc.

Et af de mest vidtrækkende forsøg på at tænke betydningsproduktion på bevægelsens præmisser er nok Deleuzes videretænkning af Nietzsches gentagelsesbegreb. Det afgørende i Deleuzes gentagelsesbegreb er, at gentagelsen er en skabende videreudvikling, der så at sige virker tilbage på, ja ligefrem har del i, den foregående fremkomst, således at nyskabelsen er betinget af gentagelsen, som er en gentagelse med en forskel. Eller som Frederik Tygstrup og Carsten Madsen har sammenfattet det i deres introduktion til Deleuze og Guattaris *Hvad er filosofi*: "Gentagelsen er ikke en gentagelse af det identiske, men noget allerede eksisterendes tilbagekomst i en ny sammenhæng, en ny serie, som skaber en forskel." (Madsen & Tygstrup 2011, s. 9).

Deleuzes interesse for gentagelsen er drevet af bestræbelsen på at kunne tænke det singulæres fremkomst som tilblivelse på

grundlag af gentagelsens bevægelse. Modellen herfor bliver begivenheden:

Begivenheden er karakteristisk ved, at den som et afgørende – for Deleuze det afgørende – virkelighedslag netop ikke kan gøres til genstand for en identifikatorisk bestemmelse. Begivenheden er noget konkret, noget singulært, som unddrager sig indordningen under en transcendent bestemmelse, der netop ville sammenfatte det konkrete i noget alment. (Tygstrup 2001, s. 272f).

Den singulære begivenhed opstår altså som en reaktivering af det givne i nye forskelskonstellationer.

I *Hvad er filosofi?* fremstiller Deleuze og Guattari kunsten som en tankeform på linje med videnskab og filosofi, og kunsten karakteriseres som en sansebaseret og kompositorisk tænkning. Kunsten binder sansningen i et materiale – som ikke behøver at være et artefakt, men også kan udfoldes i tid – på det æstetiske kompositionsplan, som udgør selve den singulære sammenbinding af sansning og materiale.

Spørgsmålet bliver, hvordan værket kan konciperes som generator for tankens tilsynekomst som begivenhed i et æstetisk kompositionsplan? Deleuze og Guattari opererer i *Hvad er filosofi?* med *monumentet* som model for værket, men monumentet er hos dem en aktiv form:

Det er sandt, at ethvert kunstværk er et monument, men her er monumentet ikke noget, der fejrer mindet om en fortid, det er en blok af nutidige sansninger, der ikke skylder andre end sig selv deres egen bevarelse, og som forsyner begivenheden med den sammensætning, der hylder den. Monumentets handling er ikke erindringen, men fabuleringen. (Deleuze og Guattari 1996, s. 212).

Det centrale i Deleuze og Guattaris kunstbegreb er således ikke kunstværkets nedfældede betydning, men dets virkemåde, dets produktive gøre. Ligesom i deres begreber om rhizomet og assemblagen som strukturer, der aktiverer forbindelser mellem adskilte planer og domæner, åbner Deleuze og Guattari også monumentet for en opmærksomhed på de aktuelle og virtuelle forbindelser, kunstværket formår at aktivere hen over tider, steder og kroppe. Dermed ligger værket værdi ikke så meget i dets bevaring, som i dets evne til at reaktualiseres og dermed synliggøre kulturelle processer og forandringer.

Værket som assemblage

I sin afhandling om *Rammen om værket i verden*,⁵ undersøger Solveig Gade den intervenserende samtidskunsts position i spændingsfeltet mellem teater- og billedkunst. Gade tager fat i projekter, hvis udfoldelse tilsyneladende overskrider det klassiske kunstbegreb. Hun griber tilbage til det moderne kunssystem og den filosofiske æstetiks opståen med Kant og Schiller og påviser, i forlængelse af bl.a. Rancières analyse af forholdet mellem æstetik og politik, at

den relationelle og intervenserende samtidskunst snarere end at bryde med den moderne forståelse af kunst må siges at radikaliserer det dialektiske forhold mellem autonomi og heteronomi, som er indeholdt i det moderne kunssystem. (Gade 2010, s. 251-52).

Gade insisterer altså på, at det klassiske kunstbegreb – der som vi har set knytter sig til værkbegrebet – fortsat er virksomt i de nye strategier. Men hun påpeger også, med reference til Frederik Tygstrup, at vi har bevæget os fra en “interesse for tingenes

til *relationernes fænomenologi.*” (s. 252). Således er det ikke længere så meget “igennem repræsentative kunstobjekter som gennem virkelighedskonstituerende begivenheder” at samtidskunsten virker. Dermed er der snarere end et radikalt brud tale om en “omkodning eller en forskydning af den måde, hvorpå vi traditionelt har anskuet kunsten.” (s. 253).

Hvad der er interessant i forhold til nærværende diskussion er, at Gade på den ene side hævder, at disse relationelle praksisser opererer i forlængelse af det klassiske kunstbegreb, men på den anden side foreslår en analysefigur, som peger ud over værkbegrebet, nemlig assemblagen, som hun låner fra Deleuze og Guattari via Manuel deLanda.

Assemblagen er hos Deleuze og Guattari kendetegnet ved *eksteriøre* relationer. Den består af enkeltkomponenter, der hele tiden kan forbinde sig på ny i skiftende koblinger til elementer fra andre assemblager, hvorved assemblagen løbende ændrer sig. Den særlige relevans, som Gade ser i assemblagefiguren, er, at den kan belyse, hvordan “væsensforskellige betydningssystemer og rationaler sammenpasses i interventionskunsten.” (Gade 2010, s. 89). Men nok så vigtigt kan assemblagen også artikulere de sociale processer, der aktiveres i interventionskunsten, og hele det skred mellem repræsentation og præsentation, mellem semiotiske og ikke-semiotiske tegnsystemer, som sættes i gang, “når værket eller den kunstneriske begivenhed “plugges” ind i ekstrakunstneriske situationer” (Gade, s. 89).⁶

Assemblagen tilbyder altså en model for at forstå, hvordan samtidskunsten kobler mellem ellers adskilte sfærer, og mellem tids- og objektbaserede formater.

Den er samtidig en maskine, hvis væsentligste

5) Publiceret under titlen *Intervention & Kunst*, Politisk Revy, 2010.

6) Gade er ikke den første til at koble Deleuze & Guattaris assemblage-figur til samtidskunstens interventionistiske strategier, se fx O’Sullivan 2006, men Gade kobler sin analyse af kunstbegrebet med anvendelige overvejelser omkring teatralitet og performativitet.

egenskab er dens funktion og virkemåde, dens sammenkobling og reaktivering af forskelligartede erfaringsfelter. Assemblagen kobler ligestillede systemer i skiftende, singulære konstellationer og kan således fungere som en mere kompleks model for værkets virkemåde på grundlag af en generaliseret forståelse af tilblivelse som en reaktiverende, relationel og tidslig hændelse i et netværk af indbyrdes forbundne begivenheder, der udfolder sig i et tidsligt og rumligt kontinuum af adskilte planer.

Dead or alive – modsætningen mellem live og still

I *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment* dekonstruerer Rebecca Schneider modsætningen mellem arkiv og performance, mellem på den ene side stabile dokumenter og genstande, der lader sig bevare, og på den anden side forbigående performative begivenheder, der kun eksisterer i nuets korte varighed. Schneider argumenterer for, at performative begivenheder ikke blot er efemere, men også bevarende og dokumenterende: Performance er en måde at overføre viden mellem kroppe. Samtidig er tekster og artefakter også foranderlige over tid, et forhold der eksponeres af de elektroniske mediers recirkulationer og modificeringer af både tekster og visuelt materiale. I kapitlet "Still living" udfordrer Schneider modsætningen mellem *live performance* og *still photo*. Ikke blot er fotografiet baseret på en live situation og peger som sådant på sit eget fravær, som Roland Barthes har argumenteret for i *Det lyse kammer*, men fotografiet peger også *fremad*, mod receptionssituationen som performativ.

Schneiders vigtigste eksempel er de grusomme og ydmygende billeder af torturerede irakere fra Abu Ghraib-fængslet, som chokerede verden i 2004. Disse billeder er i usædvanlig eksplicit grad iscenesat med henblik på modtageren. Soldaternes poseren ved siden af de døde irakere ekspliciterer fotografiets iboende gestikuleren

mod en fremtidig beskuer, mod at indskrive beskueren i scenariet selv, og dermed forlænge dette ind i fremtiden.

Schneider konstaterer, at kun ved at opfatte disse billeder, i hele deres cirkulation i medierne, som en slags vedvarende, *durational event* kan hun forholde sig ansvarligt til rædslerne:

To my mind, we would do well to trouble any distinction between live arts and still arts that relies on an (historically faulty) absolutist distinction between liveness and remains. (Schneider 2011, s. 140).

Schneider foreslår, via Fred Moten og I.A. Richards, begrebet *inter(in)animation* som betegnelse for, hvordan live og still er indskrevet i hinanden i en dialektisk proces, der udfordrer stabile sondringer mellem adskilte kunstarter såsom teater og fotografi, dans og skulptur, m.fl.

Tidligere i bogen analyserer Schneider Tino Sehgal's *durational værk Kiss*, som består af to dansere i hverdagstøj i slowmotion-omfavnelser i et museumsrum. I deres langsomme omfavnelser citerer de i momentane tilsynekomster skiftende værker af Rodin, Brancusi, Koons og andre. Schneider påpeger forskellige kunsthistorikers besværgende forsøg på at fraskrive det performative værk enhver teatralitet og snarere relatere det til billedkunstens rene genrer, primært skulpturen, men Schneider konstaterer, at udrensningssørgene ikke holder:

Sehgal's Kiss is arguably neither pure, nor singular, nor unlike other arts even as it is like sculpture. Rather, it is work. It is not dance, and not not dance. And as work in a citational, performative live, it is inter(in)animate, and always situated precariously between one of its own articulations and another, across the bodies of performers. (Schneider 2011, s. 135. Min kursiv, LLS).

Her bliver værkbegrebet interessant nok anvendeligt som en kategori, der peger ud over de klassiske afgrænsninger mellem artefakt og performance. Den engelske form, *work*, genlyder i højere grad end det danske 'værk' af verbalformens processualitet, og Schneider holder bevidst betydningen så åben som muligt ved at udelade artiklen: ikke *a work*, men *work*, arbejde – eller virke, kunne man måske oversætte Schneiders brug af ordet *work* til i denne sammenhæng.

Værker der virker

Hos både Kyndrup, Deleuze og Schneider har vi set, hvordan værkbegrebet på én gang søges fastholdt og gentænkt i lyset af aktuelle performative praksisser.

Historisk har vi gang på gang set, hvordan tilsyneladende formløse, efemere praksisser i kunsthistorisk tilbageblik afslører, at de formelle greb hele tiden har været til stede, blot på et nyt niveau, hvor de ikke i første omgang var til at få øje på. Det gælder fx dada og fluxus' tilsyneladende opløsning af kunsten i uprætentiose hverdagshandlinger, eller body arts insisteren på det performative nærværs forsvinden, hvor vi i dag må konstatere, at mange af denne genres performances i mellemtiden har opnået kanonisk værkstatus.

Således ligger der givetvis også en klar formbevidsthed i visse samtidskunstneres tilsyneladende afvisning af at producere værker med en tydelig kontur. Det gælder i det aktuelle danske samtidsteater fx kunstnere som Joachim Hamou og Anders Paulin og til en vis grad Biering & Kristensen. Disse kunstnere unddrager sig på forskellig vis det tydelige værk til fordel for en mere flydende udveksling med deltagere og aktører, hvor værkets form og grænser bevidst ikke fremstår som særligt tydelige, hvor værk karakteren altså ikke fremstår som særligt stærk. Tilsyneladende bliver ingen klare effekter produceret, men i disse underspillede projekters problematisering af det klassiske værkbegrebs karakteristika –

såsom instruktørens styring af prøveprocessen, afgrænsningen af det fysiske teaterum, opstillingen af et tydeligt fiktions- og forestillingsrum – bliver de organisatoriske magtstrukturer, som især er dominerende i teaterinstitutionen, pludselig synlige, og der stilles spørgsmål ved deres gyldighed: Skal det kritiske engagement i det kunstneriske udtryk nødvendigvis pakkes ind i en to-timers forestilling til 2-300 kr.? Hvad nu, hvis man brugte teaterummet til nogle aktiviteter, der ikke passer ind i dette format? Pludselig kommer de konkrete teaterum, museumsrum eller byrum til syne som nye, fælles refleksionsrum. Tilsvarende lader Biering & Kristensen deres klippe-klister-version af *Viljens Triumf* være en underspillet feel good-version, hvor publikum lige så stille, og uden nogen grænseoverskridende eller markante greb, bevæger sig ind i værket med alle dets æstetisk-ideologiske virkemidler.

Den kunstneriske formbevidsthed kommer hos disse kunstnere til udtryk som en facilitering af situationer og relationer, hvor det kan være svært at udpege Kyndrups spænding mellem værkets standsede udsigelse og den reale udsigelsessituation. Med lidt god vilje kan man lokalisere den kunstneriske spænding i feltet mellem den diskursive rammesætning af situationen og den konkrete, singulære udfoldelse af den. Tilsyneladende sker der en tilnærmelsesvis sammenklapning mellem den indlejrede udsigelse og den reale udsigelsessituation, men mellemrummet er lige præcis stort nok til at producere et åbent mulighedsrum i betydningsfeltet.

Værkbegrebet er (stadig) virksomt, og heri ligger netop dets berettigelse, sådan som Rebecca Schneider implicit foreslår med sin betegnelse af Sehgal's performance som *work* snarere end *a work*. Som et arbejde henover kroppe, værker og medialiteter. Værkets fremtidsrettede virkningskraft, dets evne til at knytte forbindelser på tværs af tidserfaringer, rumgrænser, diskursive sfærer, live og still, *er*

dets formbetingelse og styrke. Men Schneiders analyse antyder, at et begreb om kunst som *work* snarere end *a work* kan reflektere live-momentet i en anden forstand end forestillingen om monumentet og den standsede udsigelse. Med en opfattelse af kunsten som et kollektivt *arbejde* kan vi måske tydeligere få øje på konsekvensen i en Otmar Wagner eller en Joachim Hamous tilsyneladende disparate projekter. I forlængelse af Deleuze og Guattaris begreber om rhizomet og assemblagen ligger styrken i disse kunstneres arbejde i selve spredningen af de bevægelser og forbindelser, som de fremkalder.

Schultz, Laura Luise, 2011. Døden og materien. In: *Beyond Identity*. Bd. III, Das Beckwerk Museum.

Sprenger, Veit, 2012. CHAOSSYSTEMSELBSTMORD. In: Annemarie Matzke et al. (red.). *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*. Alexander Verlag.

Tygstrup, Frederik, 2001. Livet og formerne. In: Mischa Sloth Carlsen et al. (red.). *Flugtlinier. Om Deleuzes filosofi*. Museum Tusulanums Forlag.

Wagner, Otmar, 2012. Die Grenzfrequenz des Denkens. Über meine Arbeit. In: Annemarie Matzke et al. (red.). *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*, Alexander Verlag.

Laura Luise Schultz

Adjunkt ved Teater og Performance
Stuider, Københavns Universitet. I
Peripetis redaktion siden 2005.

Litteratur

Deleuze, Gilles & Felix Guattari, 1996. *Hvad er filosofi?* Gyldendal.

Gade, Solveig, 2010. *Intervention og kunst. Socialt og politisk engagement i samtidskunsten*. Politisk Revy.

Kyndrup, Morten, 2008. *Den æstetiske relation*, Gyldendal.

Kyndrup, Morten, 2012. Kritikkens henfald, rummets ekspansion: To tendenser. In: *Standart*. Nr. 3-4.

Madsen, Carsten & Frederik Tygstrup, 2011. Om Gilles Deleuze og Hvad er filosofi? In: Rebecca Schneider (red.). *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Routledge.

O'Sullivan, Simon, 2006. *Art Encounters Deleuze and Guattari. Thought beyond representation*. Palgrave Macmillan.

Schneider, Rebecca, 2011 (red.). *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Routledge.

Schultz, Laura Luise, 2009. Den æstetiske relation og den performative vending. Anmeldelse af Morten Kyndrups *Den æstetiske relation*. In: *Peripeti*. Nr. 11.