

Følelsernes opdragelse

Af Sabeth Buchmann

Hvis der er én ting, man ikke kan bebrejde Yvonne Rainers koreografier og film, så er det, at de forsøger at skabe den form for autentisk skildring af følelser og affekter, som udgør noget i retning af den uerkendte bagside af den kunstneriske avantgarde, dens reception og selvforståelse. Den omstændighed fortjener at blive fremhævet så meget mere som hendes koreografier, der delvist baserer sig på improvisation, blev skabt til at erstatte koreografiske konventioner og virtuositet med readymade bevægelser, øjeblikkets spontanitet og frie associationer. Hendes bestræbelse på at bringe dansen hinsides balletinstitutionen ved at gøre den ”disciplinerede” krop modtagelig for hverdagsfølelser var banebrydende, ligesom hendes grundlæggelse af det legendariske Judson Dance Theatre og de spillefilm, hun har skabt siden 1972. Under en konference om *Narration* talte Douglas Crimp om det musikalske koncept i hendes film og bemærkede, at han var dybt misundelig på Rainers oeuvre, fordi det gennemsyner alle faser af hendes liv og behandler personlige følelser, som næsten ingen andre vedkender sig offentligt i deres værker: lyst, begær, frygt, jalousi, sorg etc.¹ Men, som Stefan Germer anfører i forelæsnngen ”Umiddelbarhed er en illusion. Bemærkninger om Yvonne Rainer” fra 1995, så baserer hendes film sig ikke på umiddelbarhed, selv når henvisninger til personlige oplevelser bringes i spil, som når der eksempelvis læses op af breve.² Netop fordi det personlige er uadskilleligt fra det selvbiografiske, insisterer Rainer ifølge Germer på at skelne. Som hun selv har erklæret: ”En måde at holde min kunst fri af det alt for selvbiografiske eller rent personlige er, at den så ofte bliver skubbet ind i fiktionens verden.”³

På den baggrund forekommer det særligt betydningsfuldt, at Rainers selvbiografi *feelings are facts. a life*, som udkom i 2006, overskriver fiktionens udvendige perspektiv med et indre perspektiv på de oplevelser og følelser, som bliver ’bearbejdet’ i hendes film og i receptionen af dem (inklusive deres indskrivning i Rainers eget kunstneriske oeuvre). Rainers bog udviser formelle ligheder med hendes værker, idet førstnævnte ligeledes er en ”mediehybrid” (Stefan Germer), der består af forfatterens fortælling, dagbogsnotater, breve, private fotografier, genrerreferencer, optagelser af hendes danseoptrædener, film stills, uddrag af filmmanuskripter etc. Inden for den selvbiografiske genre fremstår disse elementer imidlertid som citater fra den æstetik og de mediale formater og fremgangsmåder, hun har tilegnet sig.

Følelser lyver ikke, du kan stole på dine følelser, der er tidspunkter, hvor du har brug for at udleve dine følelser: Det er lige netop, hvad *feelings are facts* ikke handler om. Tværtimod spørger den kritisk ind til, hvorfor det er så vanskeligt at skabe sig et individuelt spillerum i den udveksling af indbyrdes projektioner, der karakteriserer emotionelle forhold. I denne (politiske) betydning, formidler de 460 sider i *feelings are facts* en indsigt, der har været igennem både ekstase og sindssyge, om at følelser af lyst, nydelse, glæde, frygt, sorg og smerte lader sig (med)dele.

- 1) Douglas Crimp, ”Yvonne Rainer - Muciz Lover,” lecture delivered as part of „Kulturen des Erzählens (und ihre Vorgeschichten)“, curated by Achim Hochdörfer and Ruth Sonderegger, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien, MUMOK, May 2005, 27- 29.
- 2) Stefan Germer, “’Unmittelbarkeit ist eine Illusion’. Anmerkungen zu Yvonne Rainer,” in: Julia Bernard (ed.): *Germaniana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst* (Jahresring 46 – Jahrbuch für moderne Kunst), Cologne 1999, 102-119.
- 3) Yvonne Rainer, “Late Random Notes and Quotes on Four Points of Focus: Performance, Autobiography, Fiction, Media,” in: *Rainer, Work 1961-73*, New York: New York UP, 275-279: 276.

Således udvider forfatteren den (selv)analyse, hun indirekte påbegyndte i sin dans og direkte i sine film, ved at afsløre temaer fra sin (emotionelle) biografi, som trækker en tættere forbindelse mellem hendes professionelle og private person, end hendes film gør: For eksempel ved at beskrive en scene, som involverer en af hendes tidligere balletlærere, hvor sidstnævnte forsøger at rette holdningen på Rainers uregerlige krop, mens hun ligger på maven. Scenen er illustreret med et billede fra hendes film fra 1974 *A film about a woman who*, som viser en kvinde, der ligger med ansigtet nedad, med følgende billedtekst: ”Jeg bruger mine kræfter på at fremkalde absolut identitet [sameness]. Jeg tolererer ikke frustration af nogen art.” Denne passage associeres med et minde fra det børnehjem, hvor Rainer som lille pige boede sammen med sin bror, Ivan, i næsten fem år. Under middagsluren lå hun med ansigtet nedad og øvede sig i at være helt nærværende for sig selv ved hjælp af seksuel selvtilfredsstillelse.

I lyset af bogens intime afsløringer følte Rainer sig åbenbart tvunget til i forordet at forholde sig til muligheden for, at bogen kunne opfattes som bekendelseslitteratur. Den, som kender Rainers medie-refleksive dekonstruktioner, bliver næppe overrasket over, at hun på det bestemteste afviser genrens religiøst-ideologiske offentliggørelses-logik. Det, som bogen snarere sigtede mod, var: ”et mere skyldfrit vidnesbyrd om et liv, om dette livs frembringelser og om samspillet mellem det offentlige og private i dette liv.” Og det er præcis denne sammenvævning af udvendige og indvendige perspektiver på de følelsesmæssige strukturer, hun har gennemlevet i sine forhold, som afslører overensstemmelser, men også gnidninger mellem hendes private og offentlige person. Det er for eksempel tydeligt i den passage, hvor hun skriver om sin psykoterapeut, der engang spurgte, hvorfor hun havde så travlt med at gøre andre tilfredse. Til den diagnose, som sikkert er alt andet end atypisk for kvinder i hendes generation (samt andre generationer i øvrigt), svarer Rainer, at hun aldrig rigtigt har interesseret sig for andre mennesker, hvilket er overraskende i betragtning af hendes omfattende vennekreds samt de mange år, hun har arbejdet med grupper. Uden at give nogen udtømmende forklaring levner denne bemærkning plads til fortolkninger, der i den videre læsning skærper læserens opmærksomhed over for de følelsesmæssige båndes skrøbelighed.

I betragtning af hendes kritiske holdning til bekendelsesgenren er beslutningen om at vælge en bemærkning fra en tidligere psykiater som titel på hendes ”vidnesbyrd” uden tvivl programmatisk, eftersom det, der kom til at overskygge hendes voksne liv, var frygt og skyldfølelser grundlagt i barndommen, hvilket bogens mange spring frem og tilbage i tid afslører: Momenter, der viser tilbage til de dissociationsteknikker, som er så typiske for hendes film, fx overtoninger mellem flere generationer, som hun fremkalder ved at splitte sine ”alter egoer” op på yngre og ældre kvinder. Et aspekt, som derved bliver tydeligt, er, hvorledes følelser, som associeres med oplevelser fra barndommen, senere opfattes som ufravigelige sandheder. På trods af de mange års psykoanalyse, som løber gennem Rainers selvbiografiske fortælling, manifesterer denne dissociations-teknik en anti-psykologisk impuls: Den parallelle måde, hvorpå Rainer arrangerer fortællingens forskellige strenge, lader hende fremhæve forbindelser mellem oplevelser og perioder i sit liv, der tidligt ligger langt fra hinanden, uden nødvendigvis at indlejre fortællingen om én periode i fortolkningen af en anden. Det narrative flow brydes ofte abrupt på netop det tidspunkt, hvor fortællingen er på nippet til at slå om i en kausal sammenkædning af begivenheder og forklaringer. I stedet rettes blikket mod de specifikke omstændigheder ved hendes nutidige erindring af fortidige begivenheder og oplevelser, som er dokumenteret i hendes egne tidligere notater, hvilket er et greb, som ligner hendes filmiske decentrering af subjekt-positioner: Når hun for eksempel beretter, hvordan hendes unge jeg opfattede sin mor, gør hun dette – når man ser bort fra citater fra breve og dagbøger – fra en kvindes synspunkt, som er ældre, end moderen var, da hun døde.

Følelsernes opdragelse

Den måde, hvorpå Rainer inkorporerer de psyko-emotionelle rollemønstre, som former hendes film til den selvbiografiske fortælling, der engang var det grundlag, på hvilket hun funderede sine temaer, fremstillingsformer og formelle sprog, synes både at være i overensstemmelse med og et brud med hendes kunstneriske credo om formidling: I overensstemmelse med det, for så vidt undertitlen på denne skånselsløse skildring af følelser – ømhed, seksuelt begær, kærlighed, jalousi, svigt, ensomhed, uindfriede længsler, depression, lykke – ikke er ”mit liv” eller ”at leve mit liv” (Emma Goldman), men helt nøgternt ”et liv.” Efter min mening indikerer denne nuance, at Rainer altid også behandler sine oplevelser som tilfældige resultater af de omstændigheder, hendes bog bærer vidnesbyrd om – resultater af de sociale, emotionelle og intellektuelle påvirkninger, på baggrund af hvilke et liv bliver enestående. Bogen kan samtidig karakteriseres som et *brud* med hendes kunstneriske overbevisning i det omfang, at *feelings are facts* utvivlsomt også er forfatterens vidnesbyrd om et enestående liv.

Ikke desto mindre synliggør Rainer de mediale produktions- og formidlingsformer, der gør et ”jeg” i stand til at vidne om sig selv – litterære referencer såvel som personlige dokumenter. Efter årtiers dekonstruktion udtrykker Rainers selvbiografi således langt fra noget ønske om at formulere ufiltrerede sandheder i et gennemsigtigt sprog. Snarere skildrer hendes selvbiografi endnu mere kryptiske ”oversættelser” af disse emotionelle konstellationer, hvor det fiktive, udefrakommende perspektiv, som altid er en del af fremstillingen, træder frem som en iboende formidling mellem (subjektive) følelser og (objektiv) repræsentation. Rainer vælger således ikke det selvbiografiske fortælleformat som en subjektiv form for repræsentation: De fejl- og misformuleringer af følelser, som bevidst eller ubevidst tages med i købet, synes her i nogle tilfælde at være genstand for en højere grad af analytisk belysning end i hendes film. Selvom hendes bog synes at være drevet af forsøget på at omsætte følelser til ord, ud over det som hendes film og diskursive form kommunikerer, betyder det ikke, at kun ”det der kan siges og ses” (Foucault) tæller. Hullerne, selvmodsigelserne og de ”blinde pletter” i hendes egen erindring er tilsyneladende også vigtige, idet de forhindrer den selvbiografiske fortælling i at benægte selve det, der driver den: Fortrængning og tab af suveræniteten i de øjeblikke, hvor følelser skaber uønskede sandheder (og omvendt). Som forklaring på sine udeladelser peger forfatteren desuden på mediernes udvikling, når hun skriver, at de ofte lange breve, hun udvekslede med broderen Ivan, blev afløst af telefonopkald og postkort i de sene halvferdsere og senere af e-mails. Hendes selvbiografiske fortælling ender stort set midt i halvferdserne, og endnu en medvirkende årsag til, at de tredive år, som er gået fra halvferdserne og til udgivelsen af bogen, bliver behandlet i en relativt kortfattet epilog, er, at Rainers erklærede, primære interesse ligger i at repræsentere en fase fyldt med emotionelt drama, som strækker sig fra hendes barndom i trediverne til hendes beslutning om at stoppe sin karriere som koreograf for at lave film. Denne beslutning kommer på et tidspunkt, som blev epokegørende, også for hendes personlige liv: I 1971, efter syv år, endte hendes skiftevis lidenskabelige og udmattende forhold til Robert Morris, en begivenhed, som på det tidspunkt udløste et selvmordsforsøg. De efterfølgende perioder i hendes liv, som udgør stoffet til hendes senere film *Privilege* (1990) og *MURDER murder* (1996), forbliver blot skitser sammenlignet med den intensitet, som særligt 50’erne og 60’erne beskrives med. De to årtier repræsenterer den fase, hvor Rainer bliver involveret i de indbyrdes forbundne bohememiljøer af litteratur, teater, film, dans og kunst i San Francisco og Chicago, inden hun bliver en af de få ledende kvindelige skikkelser inden for newyorker-avantgarden. De efterfølgende år skitseres kun: Årene som single, hendes kærlighedsaffære med redaktøren af et film- og videomagasin, Martha Gever, klimakteriet, et udbrud af brystkræft, og senere – kort før hun begynder at arbejde på sin selvbiografi – hendes tilbagevenden til dansen. De korrespondancer

hun genoptog i anledning af sit bogprojekt, og som hun citerer fra, giver hendes venner og tidligere elskere en chance for at give deres besyv med; men bortset fra kompromis- og forsoningsaspektet har de i det store hele en retrospektiv karakter. Dette er bemærkelsesværdigt i betragtning af, at Rainer hævder, at hendes selvbiografiske ambitioner er drevet af aktuelle forhold: Det var angrebene på World Trade Center, som hun oplevede på tæt hold, og Bush-administrationens heri begrundede krigspolitik, der fik hende til at søge en adækvat måde at reagere på den politiske lammelse, som spredte sig omkring hende. På det tidspunkt var hun i gang med videofilmen *After Many A Summer Dies the Swan: Hybrid*, en montage af koreografiske fragmenter og refleksioner over den skæbnesvangre symbiose mellem kunst og politik under det Østrig-Ungarske imperium; og de store temaer i hendes film, der var influeret af queer- og postkoloniale studier – racisme, sexismen og homofobi – syntes ikke længere at kunne give tilfredsstillende svar. I denne sammenhæng kan *feelings are facts* ligeledes læses som et symptom på den omdiskuterede ”affektive drejning” inden for den venstreorienterede, kulturelle diskurs: I lyset af politikernes og mediernes systematiske dyrkelse af frygt, panik og chauvinisme efterspørger blandt andre kunstneren og forfatteren Gregg Bordowitz, som Rainer beskriver som en af sine vigtigste samtalepartnere, at de agendaer, som er væsentlige for venstrefløjen, gøres mere sensible over for ikke blot magten, men også for affektens iboende modstandspotentiale. Set i dette lys indikerer Rainers titel ikke blot en revidering af hendes kunstneriske projekt, men også en foregribelse af denne revidering, udtrykt i en erklæring, som hendes daværende psykiater var kommet med fyrré år tidligere: Nemlig at følelser kan føre en opfattelse af virkeligheden med sig, som gør udveje eller alternativer utænkelige. Når Rainer fx med forblyffende åbenhjertighed beretter om sine ”pinlige” handlinger, som da et offentligt anfald af ekshibitionisme, forårsaget af akut kærestesorg, får hende indlagt på en psykiatrisk afdeling, så er hun samtidig opsat på at integrere de aspekter af virkeligheden, der ligger uden for hendes eget negativt-narcissistiske perspektiv: Fx de latinamerikanere, som arbejder for lave lønninger på hospitalerne. Selv når en politisk motiveret ”indrømmelse af skyld” synes at komme i spil i sådanne situationer, viser de tydeligt, at Rainers voksende politiske bevidsthed ikke blot var drevet af tidens borgerrettigheds- og kvindebevægelser, men også altid af mere eller mindre tilfældige observationer og indsigter, som fik hende til at relativisere sin egen ulykke og reflektere over mulighederne for at kommunikere følelsesmæssig nød: Netop den slags refleksioner giver et indblik i den følelsesmæssige tilstand hos en af efterkrigstidens kunstneriske bohemer og sætter etablerede ideer om den herskende tidsånd i et andet lys. Eksempelvis synes hendes frigjorte holdninger til seksualitet ikke at være et resultat af 68’er-oprøret, men snarere noget som unge ikke-borgerlige kvinder i 50’erne gjorde krav på som en selvfølge. Selvom skildringen af de (bi)seksuelle fantasier og heteroseksuelle forhold, hun havde som pige og voksen (kapitlerne i bogen bærer titlerne ”Burgeoning Sexuality 1” og ”Burgeoning Sexuality 2”), i høj grad forekommer at være rensset for det bigotteri, man normalt forbinder med efterkrigstiden, lykkes det Rainers lige dele usminkede og diskrete fortælleregister at afdække gråzonerne mellem seksuel selvbestemmelse, (u)frivillig seksuel tilgængelighed, samfundsmæssigt accepterede overgreb og egentlig voldtægt. Uden det mindste strejf af selvmedlidenhed, men med et analytisk blik for bohemens patriarkalske seksualmoral på den tid, beskriver hun sit mangeårige forhold til Al Held, som hun ligeledes var gift med en overgang: Det fungerede, så længe han var den socialt aktive kunstner og hun hans ærbare ledsager – et forhold som løb af sporet i det øjeblik, hun udviklede sine egne kunstneriske præferencer og interesser, som adskilte sig fra Helds. Held voldtog Rainer i et øjeblikvis jalousi over en anden mand. Med andre ord: Rainer fritager ikke sig selv fra den seksualmoral, som hun selv bliver offer for i dette brutale optrin – tværtimod, hun er altid særligt interesseret i sin egen rolle i de situationer og forhold, hun

skitserer: Som da hun bekender, at hun havde internaliseret den foragt, som Ronald Bladen – en kunstner hun havde et åbent forhold til – udtrykte over for hendes ambitioner, som han ikke fandt særligt cool, mens hun omvendt så ham som en ”følsom engel”, talentfuld og hævet over den slags – på trods af at han også selv var i fuld gang med at gøre karriere. Hun skriver om disse ting uden at relativere det kunstneriske miljøes mandschauvinisme og sexismen, som kunsthistorien har ignoreret og tolket som udtryk for en grænseoverskridende kunstnerisk frihed – en frihed som Rainer også selv påberåbte sig. Rainer skulle smide en tampon på scenen længe før mærkatet kvindeskulptur, som regel anvendt nedsættende, formåede at marginalisere kvinders normbrud.

feelings are facts bringer den glødende aura i et miljø til live, som samtidig markerer den abstrakte ekspressionismes aftagende storhedstid og lader de kunstnere træde ind på ”scenen,” som skulle komme til at ledsage hendes arbejde fremover: Simone Forti og Robert Morris, som på det tidspunkt var gift, Trisha Brown, Robert Dunn, Anna Halprin, John Cage, Merce Cunningham, LaMonte Young, John Graham, Steve Paxton med flere. Hendes dygtige litterære balancegang mellem ”mit liv” og ”et liv”, man deler med andre, forbinder hele tiden de overskridelser til bekendelsesgenren, som hun bevidst foretager, med det (selv)-refleksive udgangspunkt. Den uforskrækkede måde hvorpå Rainer, som ikke ligefrem var forkælet med forældreomsorg som barn, knytter mørke og opløftende følelser til hinanden, giver ganske vist en idé om drivkraften bag hendes særlige interesse for følelserne hos en pige, der vokser op under den heteroseksuelle morals betingelser, men hendes perspektiv synes at være formet af en kunstnerisk og intellektuel indstilling, som har vendt sig væk fra mytologiseringen og heroiseringen af det individuelle udtryk. Fx hentyder forfatteren til sin egen opfattelse af sine følelses- og samlivskonflikter som melodrama, altså en filmgenre, hvis primære målgruppe var efterkrigstidens kvinder. Gennem en sådan overvejning af følelsernes biografi og mediehistorien – ikke uden ironisk sideblik til hendes konfliktfyldte forhold til sin mor – fremstår billedet af en selvoptaget kvinde i midten af 20’erne, som skulle blive danser og koreograf gennem stædig flid, snarere end gennem inspiration og talent – og det inden for en bevægelse som, i lighed med den minimalisme, hun var med til at forme, afviste psyko-emotionelle udtryksformer såsom ekspressionisme og surrealisme. Som Rainer nævner gentagne gange, gik den anklage, som blev rettet mod hende af hendes elskere, især Robert Morris, ud på, at hendes tanker kun drejede sig om hendes ”professionelle krop” og ikke om hendes (private) libido, og anklagen fremstår således som udtryk for en sammenblanding af personlige mål, ambitioner, kunstnerisk bekendelse, sexistisk konkurrencementalitet og machoagtig selvretfærdighed. Den kvindelige kunstners tab af libido, angiveligt foranlediget af hendes karriere, straffes med gentagen seksuel utroskab af den narcissistiske mandlige kunstner, hvis selvfølelse er såret.

I lyset af sådanne mønstre spørger kunstneren igen og igen sig selv, hvorfor hun i de mest smertefulde øjeblikke var ude af stand til at formulere sine følelser og lære at omgås dem mere suverænt – og dermed beskytte sig selv. Da Rainer beskriver sin underkastelse som syvårig over for sin lunefulde mors vilje, viser det sig, skriver hun, at være en ”beslutning”, som hun skulle komme til at betale for med dyr psykoanalyse og mere ”melodrama” senere i livet. Dette mønster, hendes undertrykkelse af oprør af frygt for afvisning og svigt, gentager sig, da hun i stilhed tolererer, at Morris åbenlyst bruger sin yngre elskers ungdom imod hende. Samtidig får sådanne udsagn om følelsen af magtesløshed følgeskab af beskrivelser af både gode og pinagtige oplevelser af magt og overlegenhed, som hun kommer til at reflektere over i rollen som leder af sit ensemble og som instruktør.

Rainer lægger ikke skjul på, at hun finder det vanskeligt at beskrive sit forhold til Morris, også fordi hun med ham delte en hel kunstnergenerations gennembrud og succes, som fik en vedvarende

indflydelse på hendes liv og kunst. Den oplevelse af kærlighed og lidenskabelighed, hun havde sammen med Morris, modsvares af den ikke mindre dybe oplevelse af at være blevet bedraget og løjet for – allerede under det første år af deres forhold opdager hun, at Morris har affærer med adskillige centrale kvinder fra tidens kunstscene, bl.a. kunstkritikeren Barbara Rose. Når Rainer beskriver følelsen af ensomhed og sorg – følelser hun enten slet ikke gav udtryk for eller som kom til udtryk i form af trusler; følelser som nogle gange overvældede hende ubevidst – anvender hun forholdsvis udrådte bagateller for at vise, i hvilken udstrækning anelser og følelser, som man skjuler for sig selv, kan få indflydelse på den livsvigtige evne til at opfatte sin omverden og sig selv.

På trods af hendes betagende evne til at fortætte intime øjeblikke til en kompleks diskurs om følelsernes politik afholder forfatteren sig fra at komme med entydige kommentarer, som ville udelukke muligheden af andre opfattelser og fortolkninger af de situationer, hun beskriver. Fx lader hendes montage af erindringsfragmenter det stå åbent, hvorvidt hun selv ser en forbindelse mellem sine konfliktfyldte parforhold og hendes smerter efter en livstruende tarmsygdom. Snarere arbejder hun på at konfrontere sin egen involvering i konkurrenceforhold – til et punkt hvor hun beretter, hvordan Morris trak sig tilbage fra dansescenen, efter at Rainer måtte konstatere, at hans performances, hvoraf nogle, som eksempelvis ”Waterman Switch”, var udviklet i samarbejde med hende, tiltrak sig større opmærksomhed end hendes mest succesfulde dansestykker. Den betydning, hun tillægger sit arbejde med ”pinlige” følelser som jalousi og selvmedlidenhed, bliver også tydelig i det rum, hun tildeler sine ”konkurrenter”. Fx citerer Rainer fra en brevveksling med forfatteren Diane Wakoski, som Morris forlod efter sin første nat med Rainer, og som næsten fyrré år senere indrømmer, hvor meget hun i lang tid hadede sin modstander: I stedet for at hade den mand, som fik dem til at betragte hinanden med jalousi, hadede de i stedet hinanden. Netop dette tema er en genkommende ”urscene” i film som *Lives of Performers* (1972), *A Film About A Woman Who* (1974) og *The Man Who Envied Women* (1976).

Sådanne ”bekendelser” er næppe egnede til at kaste glans over det billede af et ambitiøst, disciplineret og ”selv-beroende” liv, som Rainer fejrede med sine første succeser som danser i begyndelsen og midten af tresserne. Heller ikke de oplevelser af afhængighed og fastlåsthed, som hun delte med andre kvinder, stemmer overens med de genretypiske myter om selv-realisering eller ”the self-made woman.” Derimod fremkalder *feelings are facts* billedet af en kvindelig bohemes socialisering, som ikke viger tilbage for herskende myter om rock’n’roll, sex og stoffer, når det kommer til udskjelset og sammenbrud. I sit berømte essay fra 1996 ”A Quasi Survey of Some ’Minimalist’ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or Analysis of Trio A”, citerer forfatteren et polemisk spørgsmål stillet af en kritiker: ”Hvorfor er de (medlemmerne af Judson Dance Theatre) så optaget af blot at være sig selv?”. Rainer svarede at hun: ”var mere optaget af at opleve en masse ekstase og vanvid end at ”være sig selv” eller at udføre et stykke arbejde.”⁴

Set i lyset af *feelings are facts* forekommer denne erklærede hengivelse til ekstase og vanvid som mere end blot et udtryk for selvoptagethed og foragt for borgerskabets hykleri. Den bevidst selv-fremmedgørende produktion af følelser og affekter afspejler ifølge Rainers selvbiografi de sociale symboler på et (succesfuldt) liv, som både kan bringe det ud over sig selv og beskadige det uomstødeligt.

Oversat af Cecilie Ellebjerg Hansen og Laura Luise Schultz

4) Yvonne Rainer, ”A Quasi Survey of Some ’Minimalist’ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A,” in: *Rainer, Work 1961-73*, 63-69: 65.