

Undoing Gender/Dancing Affect

Af Stefan Hölscher

”Ingen har nemlig hidtil givet en bestemmelse af, hvad legemet formår, dvs. erfaringen har hidtil ikke belært nogen om, hvad legemet alene efter naturens love, for så vidt som den betragtes blot som legemlig, formår at udrette, og hvad det ikke formår, med mindre det bestemmes af ånden,”¹ skriver Baruch de Spinoza i sin posthumt udgivne *Etik* fra 1677. På baggrund af den overvægt af poststrukturalistiske og strukturalistiske antagelser, der ofte er fremherskende inden for kulturvidenskaberne i dag, når det gælder kroppes forhold som Sub-jekter til hinanden og til den betegnende matrix, som de angiveligt skulle være indlejret i; og som alternativ til påstanden om, at de af ”signifianter”² konstant tildeles en bestemt positionalitet inden for et sprogligt konstitueret netværk, har Brian Massumi i de senere år peget på en vej ud af den ikke helt så enkle ligning krop = sprog – en udvej, der ligger i forlængelse af Spinozas filosofi samt Gilles Deleuze og Félix Guattaris viderebearbejdning af denne.

Til det formål benytter han sig af begrebet bevægelse på en måde, der overhovedet ikke er metaforisk. Han mener imidlertid ikke den *idé* om bevægelse inden for moderne dans, som fx er fremherskende i John Martins tekster, og som forstår kroppens potentiale som manifestationen af en bestemt udtrykspalet, eller den opfattelse af koreografi som en slags rum-skrift, der siden Thoinot Arbeau har forstået kroppens potentiale som noget, der bringer os fra A til B ved fx at forbinde to punkter i rummet eller to stillinger med hinanden. Massumi forstår derimod bevægelse som noget, der også finder sted, når vi tilsyneladende *ikke* bevæger os i den forstand, og som stiller spørgsmål ved såvel et bestemt punkt A’s position som et bestemt punkt B’s position. *Bevægelse udtrykker for ham intet forudbestemt*. Den lader sig heller ikke definere gennem nogen bestemt *teknik* eller nogen bestemt *stil*, fordi faste teknikker og stilarter i dansen altid allerede fastlægger, *hvor* bevægelens grænser løber, *hvordan* den er beskaffen, og *hvad* en krop formår eller ikke formår, når den bevæger sig *i overensstemmelse med* en bestemt koreografi. Massumi forstår bevægelse som noget, der undviger den slags definitioner, som aldrig fuldstændig kan indfanges af dem, og som i sidste ende frembringer former, der hverken teknisk eller stilistisk lader sig forudberegne. Dermed står Massumis opfattelse af bevægelse i diametral modsætning til enhver idé om kroppens determinering og positionalitet og henviser til netop det problem, som allerede Spinoza var optaget af, da han reflekterede over kroppens *affektive potentiale*.

Ideen om positionalitet begynder med at fjerne bevægelsen fra billedet. Dette greb fanger kroppen i en kulturel frysning [freeze-frame]. Forklaringens udgangspunkt lægges fast, et statisk nulpunkt. Når enhver form for positionering sættes først som den determinerende faktor, bliver bevægelsen en problematisk sekundær faktor. Når alt så er blevet fastlagt og anbragt, står vi tilbage med det påtrængende problem med at tilføje bevægelse til billedet igen. Men at tilføje bevægelse til stasis er omtrent lige så nemt som at gange et tal med nul og få et positivt resultat. Selvfølgelig kan det lykkes en krop, der indtager en position i rasteret, at flytte sig til en anden position. Faktisk er visse normative progressioner, som fx den fra barn til voksen, kodet ind. Men det ændrer ikke ved det faktum, at det, der definerer kroppen, ikke er bevægelsen selv, men udelukkende dens start- og slutpunkter. Bevægelsen er fuldstændig underordnet de positioner, den forbinder. Disse positioner

1) Baruch de Spinoza: *Etik*, København: Det lille Forlag, 2010, s. 80.

2) Jf. Lacans psykoanalytiske adaptering af Saussures lingvistiske begreb (o.a.).

er fastlagt på forhånd. Når man tilføjer bevægelse på denne måde, tilføjer man intet som helst. Man får bare to successive tilstande: flere gange nul.³

Bliver kroppe derimod ikke primært begrebet ud fra deres positionalitet, men derimod *inden for* bevægelsen, så bringes også koreografiens rum som helhed, med alle dets lovmæssigheder, grænser og forudfattede elementer, til at vakle og åbner sig imod sin egen transformerbarhed. I det følgende vil jeg derfor spørge, hvorvidt det – i forbindelse med forskellige kunstneriske praksiser i den såkaldte samtidsdans, såvel som i refleksionen over dem – åbner andre perspektiver at medtænke *affekten* og kroppens affektive potentiale frem for udelukkende at koncentrere sig om dens inddæmning og positionering inden for et symbolsk raster og dens bestemmelse gennem en ofte antaget *performativitet*, det være sig af køn, klasse eller kultur. Heller ikke Susan Leigh Foster kan slippe sådanne skematiske modeller i sin seneste bog, *Choreographing Empathy*, når hun proklamerer:

Idet jeg antager en dialektisk spænding mellem koreografi og performance, har jeg fremhævet de måder, hvorpå koreografien udgør en strukturering af dybe og varige kulturelle værdier, der modsvarer [replicates] lignende værdiset udarbejdet inden for andre kulturelle praksiser, mens performancen fremhæver den idiosynkratiske fortolkning af disse værdier.⁴

Selvom jeg ganske vist ønsker at afgrænse min tilgangsvinkel til koreografi og dans fra en sådan position, vil jeg på ingen måde sige, at identitetspolitiske spørgsmål og spændinger mellem magt- og modstandspositioner er principielt overflødige. Tværtimod bliver de i løbet af den såkaldte globaliseringsproces stadig mere relevante, uden at de, efter min mening, derved lader sig løse eller blot forandre. Mange gange bliver de desværre snarere forstærket ved at blive diskuteret som performance af sådanne kulturelle grundværdier, fordi enhver subversion løber en risiko for samtidig at bekræfte identiteten af det, som den vil nedbryde eller sågar karikere: køns- klasse- og kulturklicheer. Derfor vil jeg påvise begrænsningerne ved at fokusere på den kropslige udførelse af forudgivne størrelser (køn, klasse eller kultur er kun tre mulige kategorier i denne sammenhæng), og det gælder både den måde, man bedriver akademisk dansevidenskab på, og de kunstneriske praksiser selv, idet jeg sætter opfattelsen af kroppen som performance af allerede konstituerede strukturer over for en *affektiv krop* og dens *potentiale*, og sætter bevægelse (i Massumis forstand) for positionalitet: ”Kroppen er snarere i ’tendensen til’ noget end det sted, hvor den befinder sig.”⁵

Performativitet, derimod, kan ifølge Judith Butler ”ikke forstås uden for en iterativ proces,” ikke ”uden for en reguleret og kontrolleret gentagelse af normer” og bliver derfor ikke ”udført performativt af et subjekt” men er tværtimod først og fremmest det, ”som muliggør et subjekt og som konstituerer den tidlige betingelse for subjektet.”⁶ I Judith Butlers kønsteori er den instans, der i første omgang muliggør subjektet såvel som dets krop, en ”heteroseksuel matrix” inden for hvis rammer, som det hedder i *Gender Trouble*, maskeringen er ”kroppens betydning som den formes i den afviste andens billede,”⁷ hvor der altså egentlig ikke findes nogen krop uden maske og uden dens på én gang in- og ekskluderede materialitet. Når jeg over for en sådan privilegering af

3) Brian Massumi, *Parables for the Virtual – Movement, Affect, Sensation*, Durham & London: Duke University Press, 2002, s. 3.

4) Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy*, London/New York: Routledge, 2011, s. 5.

5) Brian Massumi, *Ontomacht – Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin: Merve, 2010, s. 196.

6) Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, New York & London: Routledge, 1993, s. 95.

7) Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York & London: Routledge, 1990, s. 67.

Undoing Gender/Dancing Affect

mulighedsbetingelsen for kropslig praksis vil styrke affekten, så hævder jeg ikke dermed, at affekten besidder en ”umiddelbar sandhed,”⁸ sådan som Marie-Luise Angerer i sin bog, *Vom Begehren nach dem Affekt*, påstår om mange af de debatter, der er præget af Spinoza og Deleuze/Guattari – selv om affekten givetvis intet har at gøre med performative frembringelser, iterabilitet eller tvangsmæssig citering af en oprindelig (køns)forskel. Den affektive krop tænker altid der, hvor den også befinder sig, og rammer derfor ikke ved siden af det reale i affekten. Den udtrykker det, frem for at betegne det. Massumi gør det klart: ”Hvis affekten er umiddelbar, så er den umiddelbar i den forstand, at den umiddelbart er under *forandring* – i kroppen når denne forlader det nutidige moment og den situation, den befinder sig i, ved overgangen til næste moment.”⁹

Fordi affekter har mindre med faste størrelser at gøre end med kontinuerlige variationer af kroppe i bevægelse, og fordi de også altid omfatter en *kroppens formåen*, til at forstørre sin handlekraft og blive aktiv, fører de til nøjagtigt det modsatte af, hvad Angerer kalder ”kroppens spontane reaktion på sin omverden,”¹⁰ skønt de ikke lader sig repræsentere i post/strukturalistisk forstand og ikke medbringer nogen spaltning mellem det uopnåelige ”reale” på den ene side og en uophørlig glidning af signifikanterne på det symbolske niveau på den anden side. *Spinozistisk betragtet er enhver angivelig ”re”præsentation ikke andet end en udvidelse af affekten*. Repræsentationen er ikke simpelthen et modstykke til affekten. Repræsentationen transformerer affekten og den krop, der fornemmer repræsentationen, snarere end den vil spalte sig selv ud fra dem. Således skelner Guattari i de manuskripter, der ligger til grund for den sammen med Deleuze forfattede *Anti-Ødipus*, mellem to slags brud, separations-brud [Abspaltungsbruch] og sutur-brud [Nahtbruch], og skriver, at suturbruddet, som han forsøger at udarbejde,

*ikke imiterer, metaforiserer, indexerer. Dets dans, dets maske, er et fuldt tegn, et totalt tegn, der på samme tid er repræsentation og produktion, i.e. transduktion. Det betragter ikke magtesløst repræsentationen. Det er selv, tilsammen, scenen, skuespillet, tilskueren, hunden, etc. Det bliver transformeret gennem udtrykket.*¹¹

Allerede Spinoza betoner, at sproget samlet set ikke står i modsætning til affekten, men selv er affektivt. Enhver form for erkendelse kan, ”for så vidt som den er sand, ikke hemme¹² nogen følelse, men kun for så vidt som den betragtes som en følelse.”¹³ I forlængelse af Giorgio Agambens berømte adskillelse af transcendent og immanente kropsteorier¹⁴ er det følgelig fuldt ud på sin plads at konfrontere et *transcendent* kropsbegreb, som det, der er fremherskende i Butlers kønsmodel – der i første linje er præget af på den ene side Lacans psykoanalyse og på den anden side Derridas dekonstruktion – og denne models privilegering af signifikantkæderne over materiens og kroppens eget potentiale, med den *immanente* realitet der udgør produktionen af en kropslig praksis, hvor *køn* overhovedet ikke udgør noget problem, men hvor den materielle krop i første række bliver vigtig som et forhold ”af bevægelse og ro, hastighed og langsomhed”¹⁵ (Deleuze), ligesom nuancerigdommen

8) Marie-Luise Angerer, *Vom Begehren nach dem Affekt*, Berlin/Zürich: diaphanes, 2007, s. 9.

9) Brian Massumi, *Ontomacht – Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin: Merve, 2010, s. 31.

10) Marie-Luise Angerer, *Vom Begehren nach dem Affekt*, Berlin/Zürich: diaphanes, 2007, s. 123.

11) Félix Guattari, *The Anti-Oedipus Papers*, Los Angeles: Semiotext(e), 2006, s. 258.

12) Ordet ’hæmme’ er i den danske udgave af Spinozas Etik stavet med e: ’hemme’. Jf. note 13

13) Baruch de Spinoza: *Etik*, København: Det lille Forlag, 2010, s. 141.

14) Smlgn. Giorgio Agamben, *Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz*, Berlin: Merve, 1998, s. 126 ff.

15) Gilles Deleuze, ”Spinoza und die drei ’Ethiken’” in: *Unterhandlungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp,

og de kvalitative transformationer af umiddelbart ubestemte, a-signifikante kroppe (Deleuze/Guattari) i deres *intensive bevægelse* rykker frem i forgrunden.

Intensiv bevægelse er ikke ekstensiv og rumgribende. Den flyder ikke ud i stillestående positioner og har slet intet at gøre med fastlagte ideer om, hvad en krop formår. Den er hverken kvindelig eller mandlig. Intensiv bevægelse udspiller sig altid på grænsen, *kroppenes yderside* (Susanne Foellmer) og grænse såvel som rummets, hvori de befinder sig, og hvis koordinater ikke længere er sat i stå. Intensiv bevægelse har rigtig meget at gøre med det begreb om kroppen uden organer, som Deleuze og Guattari overtager fra Artaud og færdigudvikler i *Tusind plateauer*, når de udbryder: ”Organerne fordeles i LuO [Legeme uden Organer]; men de fordeles netop uafhængigt af organismens form, formerne bliver kontingente, organerne er nu blot producerede intensiteter, strømme, tærskler og gradienter...”¹⁶ Præcis her, på denne grænse og på denne tærskel mellem den ubestemte krop og dens koreografiske form, mellem dans og ikke-dans, som man også kunne formulere problemet, kommer affektens potentiale i spil. Gregory J. Seigworth og Melissa Gregg skriver i deres fælles forord til antologien *The Affect Theory Reader*, som de har redigeret:

*Affekten opstår i mellemtilstanden og tager ophold her som akkumulativ ved-siden-af-hed. Affekten kan altså forstås som en gradient for kropslig formåen – en smidig forøgelse af forbindelserne mellem kræfter der hele tiden tilpasser sig – som ikke alene stiger og falder i takt med de skiftende rytmer og modaliteter i mødet, men også gennem sansningens og sensibilitetens filtre og kanaler, en forøgelse som falder sammen med, og hører sammen med, hvordan materier af enhver tænkelig slags opfører sig.*¹⁷

Det mellemfelt, som affekten åbner for, handler altså mere om mangfoldige medieringer end om simpel umiddelbarhed. Selv om kroppenes affektive mellemfelt kan mærkes som en kvalitativ forandring af en bestemt kropslig tilstand og fornemmelsen af denne, er selve forandringen ikke umiddelbar, men er det ubestemte middel og det nuancerige midtpunkt for enhver formidling, en ”potentialets virtuelle ko-præsens,” der aldrig er aktuel som simpel mulighed, men, som Massumi betoner det med Deleuze, trans-formerer os, idet vi altid påvirker andre, ligesom vi selv bliver påvirket. Umiddelbar er kun den affektivt virksomme midte, der forbinder vore kroppe med hinanden uden at forene dem under en teknisk eller stilistisk reguleret form, når de danser.

*Når man påvirker noget, så åbner man sig på samme tid for selv at blive påvirket. Og det på en lidt anden måde end i det foregående øjeblik. Hvor lille forskellen end måtte være, har man forandret sig. Man har gennemgået en forvandling og er trådt over en tærskel. Affekten er denne overskridelse af en tærskel, betragtet ud fra forandringen i [kroppens] formåen.*¹⁸

Det, der transformerer kroppen mellem dens kun tilsyneladende klart adskilte tilstande, er dens bestandigt skiftende affektive opfyldthed, dens evne til at kunne påvirkes, der i Spinozas forstand også altid lader os gennemgå forskellige grader af handlekraft, og som fører til, at vi enten bliver aktive og handler, eller passivt tager imod de følelsesmæssige påvirkninger, som opfylder os. Deleuze skriver:

2000, s. 191.

- 16) Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Tusind Plateauer – Kapitalisme og Skizofreni*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler 2005. Oversat af Niels Lyngsøe. s. 209.
- 17) Gregory J. Seigworth/Melissa Gregg, “An Inventory of Shimmers”, in Seigworth/Gregg (red.): *The Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke University Press, 2010, s. 2.
- 18) Brian Massumi, *Ontomacht – Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin: Merve, 2010, s. 27.

Undoing Gender/Dancing Affect

*Enhver lidenskab adskiller os fra vores handlekraft; såfremt vores evne til at blive påvirket af lidenskaber er opfyldt, bliver vi adskilt fra det, vi kan. [...] Dvs.: vores handlekraft er endnu ikke forstørret nok til, at vi bliver aktive. Vi er endnu uformående, endnu adskilt fra vores evne til at handle. Men vores uformåenhed er udelukkende en begrænsning i vores eget væsen og evne til at handle.*¹⁹

Hvis vi i almindelighed opfatter dans som kropslig aktivitet og koreografi, som formmæssig sammenhæng og metode, så mener jeg, at vi inden for en refleksion over deres indbyrdes forhold til hinanden, som er præget af Butlers kønsdiskurs, må drage den konklusion, at der ganske vist eksisterer materielle kroppe, men bare ingen materialitet, der ikke er formidlet gennem signifikanternes spil, og ingen handlekraft i den dansende krop, som kan bevæge sig uden for allerede etablerede koreografiske normer, fordi det allerede etablerede sprogs matrix er selve den betingelse, ”hvorunder materialitet optræder.”²⁰ Dette gælder såvel i metaforisk som i bogstavelig forstand: Vore dansende kroppe ville da både være dømt til igen og igen at påkalde sig bestemte klicheer (rollebilleder, der bl.a. har med køn, klasse og kulturelle mønstre at gøre), som så på spøgelsesagtig vis ville befolke scenen, og samtidig være trænet til nødvendigvis at henholde sig til bestemte teknikker og stilarter, for ved hjælp af bogstavelige kropsholdninger, trinfølger og rumveje at producere det, som da ville træde frem for os som en samling metaforer. Hvilket ifølge Spinoza svarer til passive lidenskaber og inadækvate ideer om, hvad vi formår, når vi handler og selv koreograferer for at frembringe nye former, frem for at underkaste os de allerede eksisterende former. Spinoza formulerer det således: ”Ved følelse forstår jeg de legemstilstande, ved hvilke selve legemets handlekraft forøges eller formindskes, fremmes eller hemmes;²¹ og samtidig ideerne om disse tilstande. *Hvis vi altså vil kunne være adækvat årsag til en eller anden af disse tilstande, så forstår jeg ved følelsen en aktiv tilstand, ellers en passiv tilstand.*”²²

Følgelig kan vi ikke danne os nogen præfabrikeret idé om kroppen, som ville være adækvat. *Kroppen kan altid meget mere, end vi på forhånd kan tænke os.* Det er grænserne for tænkningen og dens kategorier, og dermed netop hvad der tilsyneladende er muligt og ikke muligt inden for koreografen, som må korrigeres, når vi overgår til en større handlekraft og bliver aktive, når vore kroppe er deres egen årsag og begynder at handle. Hvad vil det sige at forstå aktiviteten dans mere som handling og mindre som lidelse? Og i hvilken udstrækning har *dancing affects* også altid haft noget at gøre med en *undoing* af faste grænser (ikke blot for køn, klasser og kulturer), ved at føre os ind på områder, der endnu ikke er tegnet ind på et koreografisk landkort, men som vi heller ikke har ønsket at erobre, fordi vore intensive bevægelser slet ikke indgik i en forudbestemt idé om rummet, men åbnede sig mod en ubestemt zone mellem rum og kroppe, hverken A eller B?

Dramaturg og performanceteoretiker Bojana Cvejic spørger angående forholdet mellem affekt, koncept og kropslig praksis i den såkaldte samtidsdans: ”Hvordan sammenbinder performancen affekter og koncepter, og i hvor høj grad trækker performative koncepter, forstået som adækvate ideer i Spinozas forstand, på lidenskaber som passive affekter?”²³ I forlængelse heraf vil jeg afslutningsvis foreslå, at den udbredte orientering mod affekten, man har set i mange koreografiske

19) Gilles Deleuze, *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie*, München: Fink, 1993, s. 211.

20) Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, New York & London: Routledge, 1993, s. 31.

21) Jf. note 12.

22) Baruch de Spinoza: *Etik*, København: Det lille Forlag, 2010, s. 78.

23) Bojana Cvejic, *How do we form adequate ideas?* Upubliceret manuskript.

praksisformer inden for de senere år, kan udlægges som et ønske om en anden forståelse af forholdet mellem vore kropes aktiviteter og den formmæssige sammenhæng, de befinder sig i. Den affektive krops potentiale i forestillinger som fx Mette Ingvarsten og Jeftha van Dinthers *It's in the air*, Ivana Müllers *While we were holding it together* eller Xavier le Roys *Title in Process* antyder et område, hvor bevægelsen opstår som det første, uden allerede at være aktualiseret i fastlagte former. At tænke den intensive bevægelse i det øjeblik, den opstår, som potentiale *for noget* snarere end som allerede fastlagt bevægelse betyder, at man ikke stiller sig tilfreds med de (kinæstetiske) muligheder, som er givet inden for allerede etablerede strukturer, og at det ikke længere er nok på legende vis at forevige eller parodiere disse strukturer. Med André Lepecki kunne man tilføje, at glæden ved affekten og ved kroppenes mikroperceptuelle *overgange* i de senere års dans ligefrem implicerer bittesmå revolutionære momenter.²⁴ For så vidt demonstrerer den type danseforestillinger det, som Yvonne Hardt har formuleret i *Politische Körper* i forbindelse med "venstreorienterede" dansebevægelser i Weimarrepublikken: Også i dag "rykker det processuelle, det dynamiske og det potentielle i bevægelsen i centrum, for efter skiftet til det 20. århundrede satte netop den forandring i perceptionen af dansen ind, som stillede bevægelsens transformationer i forgrunden og ikke længere trinene eller positionerne."²⁵ I så fald er mange kropslige praksisformer, som stadig mere eller mindre fejlagtigt kaldes konceptdans, nøjagtigt lige så moderne som de er noget helt andet.

Oversat af Laura Luise Schultz

24) Smlgn. André Lepecki, "Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt" - Die vibrierende Mikroskopie der Ruhe" in: Gabriele Brandstetter/Hortensia Völkers (red.), *ReMembering the Body*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000.

25) Yvonne Hardt, *Politische Körper*, Münster: LIT Verlag, 2003, s. 19.