



# Artikel

Spasticitet er en kropslig variaton

Foto: Jens Juul, Dagbladet Politiken, 21. Jan. 2016

Med tilladelse fra Daily Fiction

# Spasticitet er en kropslig variation

- en cripteoretisk analyse af danseforestillingen SPLASTIC

*Af Ellen Flyvbjerg Kornerup & Signe Flyvbjerg Hesthaven*

Danseforestillingen SPLASTIC med danserne Cath Borch Jensen og Tora Balslev er omdrejningspunkt for denne artikel, som undersøger, hvordan det partikulære kan udfordre det normative blik. Vi ser på, hvordan dansernes egne kropslige forudsætninger og forestillingens udgangspunkt i butohdans skaber potentiale for at forhandle idealer om skønhed og bevægelighed. Analysen begynder og slutter i forestillingens udtalte ønske om at skabe en ny ramme for kropslighed, at frigøre sig fra »et kropsligt normalitetskrav om det målrettede, hurtige [sic], oprejste og effektive.«<sup>1</sup>

Artiklen kigger på hvordan dansernes og forestillingens insisteren på at fejle udfordrer neoliberale krav om fleksibilitet og profit og måske undslipper disciplineringen. Cath Borch Jensen har spasticitet og indskriver sig, gennem sin rolle i forestillingen, i en aktivistisk tradition for at udfordre udgrænsning ved selv at pege på sin afvigelse. Artiklen søger, at udforske den agens hun derved (måske) erobrer. Men vi stiller også spørgsmålet, om scenekunsten overhovedet kan citere normative forståelsesrammer på en måde, der ikke blot reproducerer normative narrativer om den normbrydende krop?

Forfatterne af denne artikel har begge normfølgende funktion. Vores perspektiv på forestillingen og dens intention er derfor begrænset til dels vores akademiske og politiske forståelse af de begreber, vi søger at anvende med og på SPLASTIC og dels vores egne erfaringer med at være normbrydende på andre måder end Cath og Tora.

Artiklen anvender de engelske betegnelser queer, crip, disability studies, gender studies, able-bodiedness og impairment. Dette fordi disse har flere nuancer og bedre tillader skelnen mellem, hvad man kan kalde kropslighed og sociale omstændigheder end de næsten tilsvarende danske betegnelser. Vi bruger desuden termen spasticitet hhv. spastiker om den impairment/disability, som er et vilkår i SPLASTIC. Det er de ord, SPLASTIC anvender.

## Om SPLASTIC

Danseforestillingen SPLASTIC havde premiere 21. januar 2016 i Dansehallerne, København. Forestillingen er skabt af Daily Fiction, som blandt andre består af koreograf Tora Balslev, der også medvirker i forestillingen. Desuden medvirker danser og spastiker, Cath Borch Jensen. I forestillingen hedder de Tora og Cath.

De to dansere ligner hinanden. De har også ens tøj på; en tætsiddende, sort dragt. Cath befinder sig under næsten hele forestillingen på gulvet, siddende eller liggende. Tora er også det meste af tiden siddende eller liggende. Danserne agerer som sig selv, bruger egne navne som scenenavne og fortæller om personlige erfaringer med kropslighed. I forestillingens indledning fortæller Tora om, hvordan hun oplever, at omgivelserne forvirres over hendes kønsudtryk og også kommer i tvivl

---

1) Fra Daily Fictions hjemmeside, 2016: <http://www.dailyfiction.dk/project/splastic/>

om, om hun er en voksen eller et barn. Hun fortæller også, at hun ofte har oplevet sin dans som noget udefrakommende, noget der ikke er hendes egne bevægelser, og om sin søgen efter følelsen af at lave sin egen bevægelse. Cath fortæller dels om, hvordan hendes krop fungerer og dels om sit møde med Tora. Cath så Toras visning af det koreografiske billede *Gribedyret* og genkendte i dette sin egen måde at bevæge sig på. Samarbejdet mellem de to udspringer altså af en fælles genkendelse i konkrete bevægelser, og narrativet bygger på en søgen efter den autentiske, personlige bevægelse. Caths normbrydende funktion er desuden en tematik i forestillingen, idet den er en præmis for koreografien. Toras oplevelser med normbrud, der i hendes beskrivelse lyder som en meget queer oplevelse af væren i verden, selv om det ikke er det ord, hun selv bruger, behandles til gengæld ikke i forestillingen, bortset fra i de indledende replikker, og falder således i baggrunden.

SPLASTIC kan efter indledningen groft opdeles i fire dele. I første del spejler de to dansere hinanden, og Tora efterligner Caths bevægelsesmønstre. I anden del manipulerer og undersøger de hinandens kroppe. I tredje del laver de deres egne koreografiske billeder med fælles træk. I afslutningen bliver duoens bevægelser for første gang direkte uens i kropslighed og stemning. Mens Tora ligger afventende og betragende i scenens ene side, gennemgår Cath et karakterskift fra et knirkende, langsomt og roligt træk til et vredt væsen, der fnyser, stirrer udfordrende på publikum, banker i gulvet og bevæger sig frem i ryk, indtil hun støder ind i Tora. De to kigger på hinanden, Cath bliver igen rolig, de sætter sig ryg mod ryg og ser på publikum. Publikum klapper, når lyset slukkes, og da det går op igen, har de to dansere rejst sig. Cath støtter sig til Tora, og de bukker med let sidevendte kroppe på grund af den forskudte kropsvægt. Herefter går Cath ved Toras hjælp ud i scenens side, hvor hun sætter sig i en kørestol. Forestillingen er slut.

### **Kroppens vilkår – teoretisk ramme**

I denne artikel trækker vi på teoretikere inden for felterne queer- og crip-teori samt critical race studies. Med udspring i politiske subkulturer vender teoretikerne luppen mod majoriteten frem for minoriteten. Crip-teoretikere og -aktivister som fx Rosemary Garland Thomson, Robert McRuer og Eli Caire, der også anvendes i denne artikel, har siden de tidlige 2000'ere gjort op med blandt andet den medicinske forståelse af den afvigende krop. Særligt McRuers *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability* fra 2006 er et hovedværk i krydsfeltet queer- og crip-teori. Mens bogen er vidt anerkendt som en uomgængelig tekst, er den også siden sin udgivelse blevet kritiseret af nye crip-teoretikere for eksempelvis at være for fokuseret på agens og på fysisk disability.

Intersektionalitet er nærmere reglen end undtagelsen indenfor crip-teori og -aktivisme, og McRuer er således ikke alene i at bevæge sig mellem crip og queer. Også svenske Finn Hellman har arbejdet i dette felt siden starten af det nye årtusinde, mens Sarah Glerup er et eksempel i dansk kontekst på en meget vokal crip- og queeraktivist, der medvirker til at kvalificere den offentlige samtale. Crip-teoretikere og -aktivister er ofte de samme, ligesom personer, der ikke arbejder inden for academia, bidrager til feltets teoretiske udvikling. Det skyldes blandt andet, at crip er et ”ungt” forskningsområde, og at teoriudviklingen ofte trækker på personlige narrativer. Ligesom queeraktivister og -teoretikere har approprieret et historisk skældsord, har cripaktivister gjort det samme. Crip peger på det, der forsøges gemt væk – på institutioner eller bag tolerancens facade – og kræver at blive set, kræver at få magt over egne, crip, liv. Normen betragtes af teoretikere inden for både queer- og crip-teori og critical race studies som konstituerende for det unormale, det afvigende, såvel som det normale, og det unormale som essentielt for, at det normale kan komme til syne som sådan.

I det, der bredt kan betegnes som kritiske studier, betragtes kroppen som en kamplads. Krop forstås både som den måde kroppen ser ud på, det den gør eller ikke gør, og det den kan eller ikke kan. Kroppen er en forudsætning for eksistens. Fokus er på, hvordan kroppen, særligt den normbrydende krop, opfattes og behandles, og hvilke handlemuligheder den gives. I den sammenhæng bliver et begreb som det konstituerende blik ganske vigtigt: det blik, som hviler på enhver krop og som per definition er det normales blik. Det blik afgør, hvad der er afvigende. Afvigelsen bliver synlig i sin afvigelse og bliver af det omgivende samfund synliggjort, så ingen uafvidende overskrider grænsen. I denne logik bør eksempelvis transpersoner således forsøge at passere som enten mand eller kvinde. Gør de det ikke, fordi de ikke kan eller vil, er de ekstremt synlige og udsatte og bliver samtidig udsat for yderligere synliggørelse – udpegning og udskamning – som straf for ikke at passere, være usynlige. Her gør det sig gældende, at kulturen opmuntrer og understøtter en bestemt slags kroppe; de der let aflæses som ét af to binære køn, mens andre slags kroppe risikerer alt fra social udstødelse til vold. I cripteori skelnes der mellem impairment: den konkrete kropslighed, og disability: den sociale og fysiske konsekvens af denne kropslighed. Den amerikanske professor i engelsk og bioetik Rosemarie Garland-Thomson eksemplificerer i *Extraordinary Bodies* dette med en kørestolsbrugers møde med trapper. Vedkommende udsættes for en disabling, som ikke sker, hvis samme person møder en elevator (Garland-Thomson, 1997, s. 7).

Garland-Thomson beskriver i en anden tekst *Misfit: A Feminist Materialist Disability Concept* fra 2011, hvordan kroppe og deres omgivelser er dynamiske, og hvordan væren i verden er afhængig af den relationelle kontakt med mennesker og ting. Garland-Thomson konceptualiserer dette i begreberne fit og misfit:

*Fitting og misfitting betegner et møde, hvori to ting mødes enten i harmoni eller spaltning. Når form og indhold i disse to stemmer overens, passer de sammen, de fitter. Et misfit, derimod, beskriver et modsætningsfyldt forhold mellem to ting* (Garland-Thomson, 2011, s. 592-593) [vores oversættelse].

Garland-Thomson understreger med dette, at problemet reelt ikke er de ting, der ikke passer sammen: Problemet er, at de ikke passer sammen. Når en blind person møder visuel skrift, sker der et misfit. Møder den samme person derimod punktskrift eller et oplæsningsværktøj, sker et fit. En vigtig pointe hos Garland-Thomson er, at alle oplever at befinde sig i positionerne fit og misfit alt efter kontekst, men at den verden, vi har bygget, i højere grad skaber fits for majoriteten, og at minoriteter, såsom mennesker med disabilities, oftere oplever misfits. Dette fordi samfundet er mere optaget af at opretholde og støtte den majoritære krop (Garland-Thomson, 2011, s. 594).

Sårbarhed er altså ikke situeret i kroppen men i omgivelsernes relation til og reaktion på kroppen. En person, som bruger kørestol, bliver gjort til afviger af det omgivende samfunds normer, der dikterer en krop, som kan gå på trapper: Kroppen bliver disabled gennem den måde, omgivelserne er indrettet fysisk, der favoriserer mennesker, som kan gå. Men kroppen bliver også disabled gennem det blik og den interpellation, der udpeger den som særlig og forfejlet. Det sociale periferer, det normbrydende – queer og racegjorte såvel som crip kroppe – er også det, der er allermost ladet med symbolsk betydning. Garland-Thomson beskriver, at det at opleve misfit medfører eksklusion fra det offentlige rum, eksklusion fra fuldt medborgerskab (Garland-Thomson, 2011, s. 601).

På det normbrydendes funktion som modsætningen til det normale, og som noget særligt, hviler kulturen. Det afvigende er nødvendigt, fordi det markerer en grænse, det har konsekvenser at overskride. Af det afvigende kan man lære, hvad der er passende, hvad der passer ind, og hvad

der passer sig. I SPLASTIC skabes der nye fits, og den majoritære krop udfordres. Samtidig kan forestillingen ikke frigøre sig fra det normative blik på den afvigende krop: Den spastiske krop passer ind i iscenesættelsens ramme men fungerer i relation til publikum som det normales grænse.

### **Butoh som oprør mod krav om fleksibilitet**

SPLASTIC er tydeligt inspireret af butoh. Den japanske, avantgardistiske kunstform opstod i kølvandet på 2. Verdenskrig og er værdimæssigt baseret på en søgen efter det kulturløse, såkaldt naturlige, menneske. Butoh fremviser det kulturelle menneskes skrøbelighed og utilpassethed. Bevægelserne er langsomme, abrupte, klodsede og akavede. Butoh står i stærk kontrast til æstetikken i den danske ballettradition, som i høj grad hviler på arven efter den danske balletmester August Bournonville. Æstetikken efterstræber lange kroppe, bevægelser der syner lette, dansere der synes vægtløse, er lyd- og ordløse og til stadighed bevæger sig *væk* fra gulvet. I SPLASTIC er kroppene korte, sammentrukne, krogede. Bevægelserne synes anstrengte og svære at udføre. Det meste af koreografien foregår tæt ved gulvet, og kroppenes lyde: knogler mod gulv, åndedræt og så videre, er en stor del af publikums oplevelse. Butoh-perspektivet i forestillingen betyder, at der er opmærksomhed på autenticiteten i bevægelsen. Autenticitet vil her sige, at bevægelsens stemning og sværhedsgrad stemmer overens med danserens udtryk i mimik, krop og ord – at dansen er krævende og vanskelig er en del af udtrykket: det vises frem. Denne fremvisning kan læses som et oprør mod idealer om fleksibilitet, både inden for scenekunsten og i den politiske virkelighed.

I denne artikels indledning citeres Daily Fiction for med forestillingen at ville frigøre sig fra kropslige normalitetskrav om målrettethed og effektivitet. De normalitetskrav disciplinerer kroppen, men også subjektet, og er udtryk for det, Michel Foucault i *Biopolitikens Fødsel* beskriver som neoliberalismen, der gennemsyner ethvert aspekt af samfunds- og menneskelivet. Foucault skriver, at regeringens opgave i neoliberalismen ikke er at regulere økonomien men i stedet regulere samfundet, så det ikke hindrer økonomien (Foucault, 2009, s. 173). Områder, der ligger uden for markedet, markedsføres, og markedet regulerer samfundet. Den politik, der udvikles, er uløseligt forbundet med det sociale, den påstår at være uafhængig af. Som følge af den økonomiske tænkning bliver legitimitet og retfærdighed irrelevant: Det, der tæller, er effekt (Foucault, 2009, s. 31). På samme måde er disciplin egentlig et spørgsmål om økonomi; den nytteværdi hver enkelt krop kan opfylde. Foucault skriver:

*Disciplinen frembringer da nogle lydige og trænedede kroppe, nogle »føjelige«* kroppe. *Disciplinen øger kroppens styrke (i form af økonomisk nytte) og mindsker de selv samme kræfter (i form af politisk lydighed). Kort sagt: den dissociere kroppens magt* (Foucault, 2002, s. 154).

I den politiske virkelighed, Foucault her skitserer, afkræves subjektet en fleksibilitet, som normbrydere enten ikke kan eller vil udøve eller ikke opfattes som i stand til at udøve. Flexibilitet er et kropsligt begreb, som også henviser til en psykologisk tilstand – i denne artikel er begge betydninger relevante. Mens det fleksible menneske i ordets psykologiske betydning kan tilpasse sig og gennemstå kriser, uden at det syner, som om der var en krise, forudsætter den kropslige fleksibilitet et ideal om en bestemt kropslig kapabilitet, able-bodiedness, som danseren Cath ikke lever op til: et ideal om at kunne strække sig og bøje af og om at få bevægelser til at fremstå ubesværede.

Robert McRuer, der er professor i engelsk og arbejder med kulturstudier, crip-teori og kritisk teori, definerer i *Crip Theory* able-bodiedness således: »at være able-bodied vil sige at være i stand til at opfylde de fysiske krav i et bestemt arbejdsystem« (McRuer, 2006, s. 8) [vores oversættelse], og peger således på noget for denne artikel centralt, nemlig den økonomiske krop; den krop som kan betale sig. Ability er altså, for McRuer og for os, uløseligt forbundet til det kapitalistiske system og dermed også dikteret af dette systems normer. Subjektet tilpasser sig normerne og disciplineres gennem de krav, der stilles til den enkelte, eksempelvis krav om at reproducere sig og skabe økonomisk vækst. McRuer skriver, at fleksibel nærmest er synonym med både heteroseksuel og able-bodied og henviser til det queerteoretiske begreb tvangsheteroseksualitet, *compulsory heterosexuality*, der fremviser heteroseksualiteten som et hegemonisk ideal, der er konstrueret som lig med den ikke-synlige, ikke-kropsligt bundne og ikke-partikulære seksualitet (McRuer, 2006, s. 16). McRuer tilbyder sit eget begreb *compulsory able-bodiedness* som en naturalisering og idealisering af able-bodied kroppe, der giver disse en bekvem status som non-identitet, som noget ikke-partikulært og dermed også fleksibelt (McRuer, 2006, s. 1, s. 9). Compulsory heterosexuality skaber queer identiteter, og compulsory able-bodiedness skaber disabled identiteter. Det tvangsmæssige etableres af drømmen om normalitet og skaber illusioner om valgmuligheder, eksempelvis, at der kan træffes et valg om at være/ikke være heteroseksuel eller able-bodied frem for homoseksuel og disabled. Illusionen om at der er et valg, iscenesætter desuden queer- og crip- personer som nogle, der tager et aktivt valg om at være anderledes, der vælger ikke at tilpasse sig, og dermed er uflexible. Det neoliberale samfund promoverer den heteroseksuelle, able-bodied, fleksible krop gennem sine krav om effektivitet og produktivitet. Den fleksible krop er den, der kan tilpasse sig til det omgivende og foranderlige samfund og kapitalisere i dette.

SPLASTIC er ikke en eksplicit antikapitalistisk eller anti-neoliberal forestilling. Men den modsætter sig eksplicit kropslige normalitetskrav, og i den modstand ser denne artikels forfattere et potentiale, der knytter sig til en cripaktivistisk tradition og ikke begrænser sig til kroppen. Ved at bruge butohs kantede tyngde, ved at dyrke den langsomme, åbenlyst besværede krop og ved at gøre bevægelser, som tilsyneladende ikke har noget formål, udfordrer danserne i SPLASTIC kravet om fleksibilitet. Alene at være spastiker på scenen i en danseforestilling, alene at danse som de gør, er en modstandshandling. Danserne skaber fokus på deres egen manglende fleksibilitet, når de fortæller om deres kroppe funktioner og om, hvordan de udpeges i mængden som afvigende eller uforståelige. Danserne insisterer på, at der er værdi i egenskaber, som samfundet ikke belønner, mens de også citerer de diskursive naturaliseringer, der gør disability og queerness særligt synlige og særligt særlige. Hermed både udfordrer og understøtter de samme naturaliseringer.

### **At insistere på at fejle**

Det er en pointe i SPLASTIC, at de to dansere ligner hinanden så meget som muligt af kropsbygning men også i frisure, farver og kostume. Den teatral ramme om de autenticitetssøgende bevægelsesmønstre og replikker er på én gang nedtonet og meget synligt klassisk og medvirker til at sikre publikums fokus. Således er scenografien en black box med sort dansevinyl, og det forholdsvis lille scenerum har fladt gulv med opbyggede stolerækker, så publikum er tæt på danserne og/eller kigger ned på dem. Talen er ikke forstærket, rummet er lille nok til akustisk lyd. Lysføringen er generelt begrænset til at fokusere på én eller begge dansere, og der skabes derved et ganske lille rum omkring danserne. Stemningen er derfor intim, danserne i nogen grad anonymiserede i deres lighed, og publikum iscenesat som beskuere af noget nærmest privat. Dansernes tilnærmede



enshed har både den funktion at understrege deres forsøg på at danse ens og at understrege det tilnærmede også i dette: at de kun næsten lykkes med synkroniteten.

Det er Cath, der fører dansen. Koreografien er i høj grad bygget op om hendes bevægelser, forestillingen er baseret på det, hendes krop kan og gør. I forestillingens virkelighedsrum er hun normen. Caths langsommelighed bliver idealet, og hendes normativt perciperede fejl – hendes spasticitet – bliver i forestillingens synliggørelse en ikke-fejl, og Tora bliver den, der fejler. Toras krop formår aldrig til fulde at matche Caths spasticitet. Hun kan stræbe efter det synkrone men fanger aldrig helt den rette dirren, uforudsigelighed eller høje mængde spænding. Forestillingen foreslår dermed, at kropslig partikularitet kan udfordre det normative blik.

Professor i amerikanske studier og etnicitet, kønsstudier og komparativ litteratur J. Halberstam åbner i *The Queer Art of Failure* et potentiale i fejlen, når det ikke at *kunne* efterkomme samfundets krav bliver til ikke at *ville* efterleve dem. Halberstam skriver: »Under særlige omstændigheder kan det at fejle, tabe, glemme, fortryde, afmontere, ikke-være, ikke-blive måske tilbyde mere kreative, mere kooperative, mere overraskende måder at være i verden på« (Halberstam, 2011, s. 2-3) [vores oversættelse]. At fejle i at leve op til et neoliberalt samfunds standarder for fleksibilitet, produktivitet og reproduktion forstår Halberstam som den kreative vej – den vej som skaber nyt potentiale.

Når Cath fortæller publikum om sin krops funktioner, lever hun ikke op til normative forestillinger om at kunne. Men hun fortæller ikke, hvad hun ikke kan. Hun fortæller, hvordan hun kan; hvordan hun bevæger sig på den måde, som hun gør:

*Det der sker, når jeg sidder her og for eksempel flytter min vægt lidt, eller taler, er at hele min krop spænder. (...) Det giver spænding i knæhasen, der forplanter sig ud i mine fødder, hvor fødderne trækker sig op og tærne krøller sig sammen. Spændingen i knæhasen løfter knæene fra gulvet og det giver en ret lille flade at balancere på, på mine sædekudder. (...) Når jeg vil bevæge mig laver jeg et fald, så får jeg en større flade at balancere på (SPLASTIC, 2016).*

Når Cath bevæger sig, fejler hun i at leve op til samfundets krav om effektivitet, tilpasning og flow. Men hun forsøger heller ikke at leve op til kravene – hun gør noget andet med sin krop. I sin italesættelse og iscenesættelse af den perciperede fejl, skaber Cath her et potentiale for at prikke huller i normaliteten og dermed undslippe de disciplinerende normer. Hun etablerer måske endda en ny kategori ved hjælp af sin insisterende fejlen, og ved, sammen med Tora – der fejler i at fejle lige så spektakulært som Cath – at fremvise fejlen som ufejlbarlig. En sådan forhandling af kategoriseringer ser vi med den amerikanske forfatter og aktivist Eli Clare både som et potentiale for at etablere agens og som en risiko for at bekræfte normen.

### **Freak: frigørelse fra og genindskrivning i normen**

Caths performance i SPLASTIC indskriver sig i en aktivistisk tradition blandt mennesker med disabilities for netop at pege på sit handicap, at invitere blikket. I dette er der en reminiscens af fortidens freakshow: Den, der for det normative blik er synlig som afvigende, generobrer en form for kontrol, idet vedkommende nu giver tilladelse til det blik, der alligevel falder på afvigelsen.

Eli Clare synliggør det konstituerende blik, når han understreger, hvordan samfundet understøtter visse kroppe frem for andre. Disability sidder ikke i den konkrete krop, påpeger Clare i *Exile and Pride*, men i omverdenens blik på og reaktion på denne krop (Clare, 1999, s. 67-68). Hans pointe

er vigtig for at forstå, at den sociale udstødelse, mennesker med normbrydende kropskapabilitet udsættes for, ikke er en naturlov men en kollektivt gentaget handling og et udtryk for, hvordan magt udøves af ingen og af alle.

Clares arbejde med "freak" problematiserer afvigerens mulighed for at udfordre det normative blik. Freaken opstod i 1800- og 1900-tallets freakshows: Ofte omrejsende, burleske forestillinger, der fremviste det kropsligt afvigende som spektakulært og gerne lidt farligt. Freakshowet skabte beskæftigelse for mennesker, som ellers ikke ansås som arbejdsduelige, og Clare peger på, at de, der optrådte i freakshows, var uafhængige: De levede af at vise og overdrive deres afvigelse, og derigennem fik afvigelsen – og afvigeren – en vis magt. Men samtidig styrkede det også undertrykkende sociale konstruktioner og dyrkede skellet mellem normalt og unormalt.

Freakshowet mistede popularitet i takt med den øgede medicinske interesse i eksempelvis personer med disabilities. Den nysgerrighed, der havde drevet publikum til freakshowet, blev udskiftet med medlidenhed og sygeliggørelse, og performerne mistede både deres levebrød og kontrollen over eget liv. Men det normative blik bestod (Clare, 1999, s. 76- 95).

I SPLASTIC stiller Cath sig til rådighed for publikums blik og beholder samtidig selv kontrollen over, hvordan hun viser sig frem. Hun kan ikke kontrollere publikums perception, men hun styrer, sammen med koreografen, iscenesættelsen. SPLASTIC benytter sig hverken af medicinske termer eller italesætter Caths krop som mangelfuld. Tværtimod er det Tora, der kommer til kort, når hun forsøger at følge Caths bevægemønstre. Forestillingen skaber dermed mulighed for en ny måde at forstå kropslighed på, med et nyt fokus på partikularitet og en ny forståelse af funktion.

Men samtidig risikerer SPLASTIC, som fortidens freakshow, at det normative blik understøttes og styrkes, fordi forestillingen udpeger den krop, Cath har, som særlig og dermed som én, man må kigge på: en offentligt tilgængelig krop. Toras krop derimod er en neutral danserkrop; den mimer den afvigende krop men kunne lige så godt danse ballet. I Toras krop kan spasticiteten ses som ren æstetik eller som den fleksible krops omkostningsfri legeplads, og dermed vedbliver den krop med at være privat: Den er ikke eksponeret for det normative blik.

### **Citering af normens forståelse af disability**

Den indbyggede dobbelthed eller risiko i forhandlingen af normative kategoriseringer fører os til den afsluttende del af SPLASTIC. Det, der her er på spil, er en citering af den normative forståelse af disability.

Forestillingen har en egen cirkularitet, idet titlen iscenesætter publikum som repræsentanter for normen og spiller på deres perception: Nu skal I ind at se en danser med spasticitet. Publikums forventninger mødes, allerede inden de har sat sig på stolerækkerne, hvorefter indledningen udfordrer citeringen og kategoriseringen. Så kommer forestillingens elementer med efterligning, manipulation og dansernes individuelle billeder – i en progression, der både bevæger sig væk fra og nærmer sig det normative. Når Tora efterligner Cath, spiller SPLASTIC på ideer om det afvigende og lykkes – i forestillingens rum – med at vende normen på hovedet. Når de to dansere manipulerer hinandens kroppe, mimer de verdens indflydelse på, hvad kroppe kan og tillades at gøre men udfordrer den også. Og når de skaber egne billeder, fremhæver de det partikulære men accentuerer samtidig, at Caths krop er en afvigende krop. I afslutningen vender danserne tilbage til citering af normens forståelse af disability, når Cath performer vrede og frustration, tilsyneladende i mødet med publikums blik.





*Foto: Jens Juul, Dagbladet Politiken, 21. Jan. 2016  
Med tilladelse fra Daily Fiction*

Professor i race- og kulturstudier, Sara Ahmed, er kendt for sine tekster om følelser og særligt ”klistrende følelser”. Hun har i *The Cultural Politics of Emotions* fra 2014 overbevisende etableret, hvordan følelser *klistrer* til visse kroppe gennem samfundets normative blik. Dette blik understøttes af kulturelle repræsentationer, i eksempelvis medierne, af stereotype afvigere. Ahmed beskriver, hvordan historisk citation etablerer denne klistren af følelser til kroppe og skaber muligheder og begrænsninger i livsvilkår. Flertallet af de følelser, der klistrer til afvigernes kroppe, er rangeret lavest i følelseshierarkiet. I en neoliberal økonomi anses eksempelvis vrede for at være negativ og uproduktiv. Ahmeds eksempler handler om de følelser, som omgiver – og klistrer til – asylansøgere, men på samme måde tilskrives en disabled krop også følelser og narrativer. En disabled krop anses som forfejlet, ulykkelig, sårbar, ikke-seksuel og meget andet. De følelser, den enkelte giver udtryk for, forhandles af normen som enten i modsætning til de klistrende følelser (der forstås som de rigtige følelser) eller som bekræftende disse. Således skabes et selvforstærkende narrativ, hvor eksempelvis den vrede person med disability er vred, fordi vedkommende er klistret ind i sårbarhed og ulykkelighed, eller hvor den glade er modig og skjuler samme iboende følelser. Den reelle følelse, som normbryderen giver udtryk for, bliver enten ”for meget”: følelse med følelse på, eller det bliver «for lidt»: Du protesterer for heftigt, vores antagelse må være sand! Uanset hvad bekræfter

følelsesudtrykket – gennem normens blik – altid de klistrende følelser (Ahmed, 2014, s. 3). Når Cath i slutningen af SPLASTIC viser vrede, blandes følelsen med de følelser, der af normen klistres til hendes krop; for eksempel ulukkelig, sorg og sårbarhed. Publikum kan derfor meget let læse vreden som en reaktion på disse følelser; Cath er vred, fordi hun er spastiker. Det er én fortolkningsmulighed, som Ahmeds affektteori etablerer. En anden mulighed er, at Cath i rollen intentionelt citerer de klistrende følelser og publikums forestillinger om en person med spasticitet, for gennem spejlingen at udfordre dem. Det er en tolkning, som fordrer, at SPLASTIC har ret høje forventninger til publikums in situ abstraktionsevner. Endelig kan Caths vrede forstås som rettet mod publikum som repræsentanter for det normative blik, der påklitrer bestemte følelser til en krop som hendes og dermed afskærer hende fra de privilegier, indehavere af normative kroppe nyder. En slags: ”Jeg ser jer se mig, og jeg ser, hvad I tænker om mig. Her er, hvad jeg tænker om jer”-dialog med publikum. Det er den fortolkningsmulighed, der tilskriver Cath størst agens og SPLASTICs største potentiale for at udfordre normativ æstetik og fleksibilitetskrav. Men indtil denne scene har de to dansere været ret synkroniserede i deres følelsesperformance. Nu er det kun den ene danser, der er vred, mens den anden befinder sig i en afventende, næsten zen-agtig tilstand. De følelser, som klistrer til Caths krop i hendes vredesudbrud, klistrer ikke til Tora, hun forbliver neutral, følelsesmæssigt afbalanceret og kontrolleret. Først når Cath møder Toras ro, holder hun op med at vise vrede, og de to nivelleres igen. Her portrætteres Cath altså som afvigende fra Tora, der, hvad end SPLASTIC vil det eller ej, repræsenterer normen. Ahmed skriver om det at udvise følelser generelt: »At være følelsesladet er at få sin dømmekraft betvivlet: det er at være reaktiv frem for aktiv, afhængig frem for selvstændig« (Ahmed, 2014, s. 3) [vores oversættelse]. Når man viser følelser, kan man ikke samtidig forstås som i stand til at tænke og handle rationelt, som udtrykket ”i sine følelsers vold” illustrerer. Og når man samtidig, som tilfældet er for Cath – på og af scenen – lever med klistrende følelser qua sin afvigende funktion, bliver det følelser med følelser på. I SPLASTIC bliver Tora, uanset forestillingens intention, bærer og genopretter af normaltilstanden, og Cath bliver afhængig af hende for igen at være rolig. Dette valg annullerer muligheden for at læse vredesperformancen som et bevidst og magtfuldt angreb på normen. SPLASTIC giver med denne scene publikum mulighed for at opretholde en forestilling om den disabled krop som ustyrlig og negativ, med behov for hjælp fra de normale.

### **Iscenesættelse af applaus: Et eksempel på misfit**

Inden vi gør os de sidste overvejelser vedrørende butoh, neoliberale fleksibilitetskrav og normens blik fra tilskuerrækkerne, vil vi lige vende det, der sker, efter at den egentlige performance er slut. Vi har tidligere beskrevet, hvordan Cath returnerer til sin kørestol efter at have modtaget applaus. Afslutningsvis vil vi foreslå den handling som en demonstration af skellet mellem kunstens kunstige verden og den virkelige verdens virkelighed.

Med Garland-Thomsons begreb misfit/fit flyttes fokus fra den enkelte krop til omgivelserne. Den person, der ellers er i verden som disabled, bliver med misfit/fit i stedet eksempel på én kropslig variation, hvis opretholdelse, ligesom andre variationers, kræver særlige ting af sine omgivelser. SPLASTIC iscenesætter netop Caths spastiske krop som en kropslig variation ved at skabe omgivelser og bevægelser, der fitter den. Eksempelvis har dansernes kostumer beskyttelse på knæ og albuer, som skåner, når leddene rammer det hårde gulv. I forestillingens slutning ændres dette fit, når de to dansere modtager applausen stående. Cath støtter sig op ad Tora for at holde balancen, og de bukker med front halvvejs mod hinanden, halvvejs mod publikum. Efterfølgende går Cath med

Toras hjælp ud i sidescenen, hvor hun sætter sig i en kørestol. Slutningen er overgangen til en anden type virkelighed uden for forestillingens rammer. Her bruger Cath andre menneskers hjælp til at bevæge sig og sin kørestol for at skabe flere fits med verden. Men kørestolen er også et misfit i mange situationer og på mange steder. Modtagelsen af applaus er første gang i SPLASTIC, hvor Cath får hjælp til at udføre en bevægelse, hvilket understreger hendes misfit med de klassiske danseideal og samfundsmæssige krav, forestillingen søger at skabe et alternativ til: Normalitetskravet om det målrettede, det hurtige, det oprejste og effektive; McRuers fleksible menneske.

Danserne kunne have valgt at modtage applausen ikke-stående, og Cath kunne have ventet med at indtage sin kørestol til publikum havde forladt salen. De valgte handlinger fungerer som en påmindelse om, at kunstsituationen er en undtagelse, og at rammerne udenfor ikke har samme muligheder. Men de peger også på, at det kan ændres.

### Synlighed, variation og potentiale

SPLASTIC vil fri af kropslige normalitets- og effektivitetskrav og vise potentialet i spastisk bevægelse. Gennem butohdansens bevægelser, langsommeligheden og den eksperimenterende søgen skaber danserne kontrast til fleksibilitetskravet. Butoh udfordrer det affektive ideal om positivitet ved hjælp af sine dystre og ikke-organiske kendetegn. Gennem afvisning af det effektive, det positive og succesfulde skaber SPLASTIC et rum med plads til udforskning af kropslig variation og udfordrer teaterrummets historiske konvention om skønne, repræsentative kroppe på scenen; hvide, ranke og produktive. Forestillingen illustrerer, hvordan kontekst er afgørende for hvilket mulighedsrum, hvilke kroppe får. Når en krop opretholdes af omgivelserne, udfolder den sit potentiale, når den ikke opretholdes usynliggøres potentialet og dermed subjektet. I scenerummet har de to dansere skabt de optimale betingelser for egen tilstedeværelse og partikulære udtryk, men viser også at dette ikke er hverdagens virkelighed.

Når misfit medfører, at nogle mennesker ikke kan komme ud, ikke kan deltage i offentligheden, fordi omgivelserne ikke skaber mulighed for fx kørestole, kan tilgængelighed skabe fits, som medfører mulighed for deltagelse i samfundet, for synlig selvfølghed. Caths fit i SPLASTIC, den måde koreografi og scenografi samarbejder med hendes krop, medfører synlighed og gør det muligt at forestille sig, at dette kunne blive en ny norm, at vi kan etablere fits for andre end majoriteten. At forestillingen er bygget op om Toras funktion og bevægelser betyder desuden helt konkret, at der skabes arbejde til en danser med normbrydende funktion. Således skaber synlighed, også den synlighed som gør Cath forskellig fra Tora, forandringspotentialer.

Men forestillingen løser ikke det problem, der er forbundet med det normative blik, det blik der altid er, hvor synligheden er. Som denne artikels forfatter overhørte en tilskuer sige om Cath efter forestillingen »Det er bare så spændende at kigge på hendes krop«.

At være i besiddelse af en ”spændende” krop er næppe drømmen, og vi tror heller ikke, det er SPLASTICs intention at skabe frirum for det voyeuristiske blik, der forbruger den afvigende krop til underholdning; freakshowenes tid er trods alt forbi. Når det alligevel kan ske, at en tilskuer tillader sig denne oplevelse i selskab med Cath og Tora, er det fordi det normative blik altid finder en vej, og fordi man ikke kan styre publikums perception. Men SPLASTIC inviterer også selv det normative blik ind. Caths krop udpeges som særlig af iscenesættelsen, og dermed får blikket magt. Det sker i nogen grad i forestillingens indledning, hvor danserne italesætter deres kropslige udtryk og variationer. Formålet er at skabe synlighed og mulighedsrum for kroppene, men med den risiko, at publikum bider sig fast i, hvad de måske opfatter som særligt spændende

afvigelse. Særligt fordi kun den ene afvigelse tematiseres forestillingen igennem. Det normative blik inviteres dog især i forestillingens afslutning, hvor Tora er passiv og rolig, mens Cath er aktiv og aggressiv. Dette kan, som vi har berørt, ses som Cath, der kræver plads og udviser agens, men det kan også ses som en bekræftelse af normens forestilling om afvigeren som frustreret og irrationel – følelser, der klistrer til kroppen. I scenen kan Tora ikke længere forstås som afviger eller som én der (også) har noget at være gal over. Hun er den rolige funktionsnormative overskudsperson, der bringer orden i verden. Kedelig rolle når nu hun selv har masser på spil, som det netop åbenbares i indledningen.

Men hvad er alternativet? At skabe forestillinger hvor afvigelsen aldrig benævnes? Eller forestillinger hvor alle dansere og skuespillere har ligestillede afvigelser? Eller tildele replikker til ethvert sceneudtryk der risikerer at være lidt for tvetydigt?

SPLASTICs undersøgende, uskønne og fejlbarlige bevægelsesmønstre og iscenesættelse giver synlighed og handlerum for både Toras og Caths kropsligheder, og forestillingen er et aktivistisk opråb såvel som en fejring af normudfordrende æstetik. Det ville gå fløjten, hvis ikke der var plads til det ikke-benævnte og ufærdige. Er det muligt, at en fremtid for politisk scenekunst, som er politisk alene, fordi den skabes af, med og til afvigere og skaber midlertidige alternativer til normativitet, skal findes i endnu mere abstraktion? Så publikum i endnu mindre grad tillades at overveje ”forskelle,” fordi alt, der præsenteres, er variation og partikulært? Så intet kan udpeges som normalt og intet dermed blive det normales modsætning? Så publikum i lige så høj grad som performere eksponeres for det normative blik, alene ved at være med dem i rummet? Så det, der klistrer til én, klistrer til alle?

*Artiklen er skrevet på baggrund af Ellen Flyvbjergs opgave Spasticitet er en kropslig variation i kurset Fra Queer til Crip på Kønsstudier, Københavns Universitet, 2016.*

## Fakta om SPLASTIC

Produktion: Daily Fiction, 2016

Koreograf og medvirkende: Tora Balslev Jespersen

Medvirkende: Cath Borch Jensen

Komponist: Knud Riishøjgård

Scenograf: Lise Klitten

Dramaturg: Betina Birkjær

Lysdesign: Martin Danielsen

Koreografisk konsulent: Anette Asp Christensen

Neuroforskere - sparring: Jens Bo Nielsen, Mark S. Christensen

Dramatisk filosofisk sparring: Julie Kirkegaard

Video: Felia Gram – Hanssen

<http://www.dailyfiction.dk/project/splastic/>

---

### Ellen Flyvbjerg Kornerup

er BA i Teater- og performancestudier med tilvalg fra Kønsstudier og Minoritetsstudier (2016). Ellen interesserer sig især for bevægelse, for kropslig læring og erfaringsdannelse, for relationelitet og for at ændre verden. Ellen arbejder blandt andet som performer, sangerinde, underviser og projektleder. Hun er pt. på barsel.

---

---

### Signe Flyvbjerg Hesthaven

er lebbe, burlesque-performer og dragking. Hun er event-koordinator på Københavns Universitet og magister i Moderne kultur og kulturformidling fra samme sted (2015). Hun interesserer sig især for æstetikken som kamplads. Læs evt. "Det privatiserede er politisk: fotografisk intimitetseksremisme hos Iiu Susiraja," *Kritik*, Årgang 49, nr. 216/217 (2016), s. 267- 276.

---

### Litteratur

Ahmed, Sara, 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. UK: Edinburgh University Press.

Clare, Eli, 1999. *Exile and Pride*. Boston: South End Press.

Foucault, Michel, 2009. *Biopolitikens Fødsel – Forelæsninger på Collège de France 1978- 1979*. København: Hans Reitzels Forlag.

Foucault, Michel, 2002. *Overvågning og straf – Fængslets fødsel*. København: Det lille Forlag.  
Garland-Thomson, Rosemarie, 1997. *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press.

Garland-Thomson, Rosemarie. (2011). "Misfit: A Feminist Materialist Disability Concept." *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy* vol. 26, no 3. s. 591-609.

Halberstam, J., 2011. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.

McRuer, Robert. 2006. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press.

Rydström, Jens. (2012). "Introduction: Crip theory in Scandinavia" *lambda nordica: The Crip Theory issue*, 1-2/2012, s. 9- 20.