

# Person og rolle

## Forslag til et performativets-begreb

*Af Janek Szatkowski*

Erhvervslivet, ledelsesretorikken og i vid udstrækning også politikerne har gennem de seneste årtier været optaget af at etablere optimale vilkår for en ny form for kapitalisme. En videnskapskapitalisme, hvor medarbejdere og deres viden er det vigtigste produktionsapparat. Det kunne i forhold til denne artikels ærinde beskrives som en situation, hvor rollen som arbejdstager bliver udflydende, strækker sig vidt ind i privatlivet og kræver et fuldt engagement af hele personligheden i det daglige arbejde for virksomheden. Derfor er netværksdannelser, coaching, facilitering, hjemmearbejdspladser og meget, meget andet blevet en del af vores hverdag. Et tidligere skarper skel mellem rollen som arbejdstager og ens personlighed er blevet afløst af et ideal om arbejdstageren som et helt menneske. Når man i fx. tv-serien *Borgen* (DR 2010) følger en statsminister, en spindoktor og en journalist i en opslidende kamp for at formulere skellet mellem person og rolle, og opdager, hvordan der lægges et stærkere og stærkere pres på opgivelse af personlige idealer og værdier til fordel for de krav, der stilles fra deres arbejdsliv, så er det ikke tilfældigt, men diagnostisk præcist. Det er en reaktion på de enorme krav om performativitet, der stilles i et videnssamfund. Vi skal være effektive og fuldføre vores gøremål, på en måde, der får vores rolle til at tage sig ud som vores personlighed, og tilmed på en overbevisende måde.

Performativitet implicerer både det at skabe "noget", nemlig mening, ved at give form, og så det at kunne fuldføre noget. "Perform" får betydning som musikalsk og teatermæssigt begreb fra ca. 1610. Skuespilleren eller musikeren fremfører (perform) et værk for tilskuerne. "Perform" har dog også en tidligere betydning, det kan være vigtigt at tage i øjesyn. Før 1610, fra ca. 1300, er ordet knyttet til det at fuldføre noget, udføre noget. Det kommer fra oldfransk "par" (fuldstændig) og "fournir" (sørge for). Der er også sammenhæng med oldfransk "forme", der igen stammer fra det latinske "forma", hvis oprindelse til gengæld er omstridt. Man kan følge det synspunkt, at det stammer fra græsk "morphē": form, skønhed, uvendig tilsynekomst (fænomen, udseende). Ovid kaldte søvnens gud Morpheus, der egentlig betyder "den, der skaber former". At skabe "mening gennem form", er imidlertid en så bred betydning, at begrebet performativitet mister enhver bestemmelseskraft, og det kunne da, med fuld ret, erstattes af mange andre begreber, fx kommunikation. Jeg skal i denne artikel slå til lyd for et, i rækkevidde, noget mere beskedent performativets-begreb, der insisterer på inspirationen fra begrebets æstetiske dimension og anvender distinktionen person>rolle som iagttagelsesform.

### Forudsætninger for et kritisk eksperiment

Den første forudsætning for forslaget til en begrebsbestemmelse af performativitet er distinktionen person/rolle. For en dramaturgisk teori er det i denne forbindelse særlig vigtigt at holde tungen lige i munden. Det skyldes at rolle-begrebet har sin oprindelse i teatret. Begrebet rolle starter som et teaterbegreb. Det kommer af "rotula", der henviser til den pind, som skuespillerens tekst var rullet op omkring. Hvis rollebegrebet havde fået lov til at beholde denne betydning, havde det været meget enkelt. Nu sker der imidlertid det, at den sociologiske rolleteori i 1940'erne og 50'erne overtager begrebet rolle fra teatret for at skildre det tryk, der ligger på individet i et komplekst, ud-

differentieret samfund. Det sociologiske rollebegreb blev bemærkelsesværdigt hurtigt udbredt med stor gennemslagskraft i sproget, og ideen om kønsroller og alle mulige andre roller, blev en del af en almen forståelse af samspillet mellem samfund og individ. Den sociologiske rolle blev knyttet til forventninger og normer i forbindelse med det at udføre bestemte funktioner. Man kan sige, at rolleteorien, videnskabeligt set, har øget den sociologiske analyses evnen til at beskrive, hvordan *sociale* strukturer sætter sig igennem som forventningsstrukturer på *individniveau*. Det kunne rolleteorien gøre, fordi rollebegrebet netop fødes af dobbeltheden mellem skuespiller og rolle, eller udtrykt på en anden måde, som en dobbelthed mellem en etableret struktur og en aktuel operation. Hvis vi derfor vil tage rollebegrebet tilbage i den dramaturgiske teoris arsenal, kan det ikke ske uden at reflektere over begrebets nye betydningsmuligheder. Det kunne gøres ved at lade rollebegrebet indgå som noget, der adskiller sig fra begrebet person. Pointen er i denne sammenhæng, at når først distinktionen mellem rolle og person er indført, lader den sig ikke rulle tilbage igen. Moderniteten er, også i den forstand, irreversibel. Vi må simpelthen forholde os videnskabeligt til den dagligdags skelnen mellem begreberne rolle og person.

Forslagets anden forudsætning er som følge heraf at fastholde performativitetens-begrebets genealogiske tilknytning til en kunst, der implicerer en optræden og et samtidigt tilstedevær mellem aktører og tilskuere. Den æstetiske fordobling i teatret fastholdes, i dette eksperiment, som en central reference for at forstå, hvad performativitet er for noget. På scenen kommunikerer nogle figurer med hinanden. Denne kommunikation er tilrettelagt med henblik på at blive kommunikeret til tilskuerne, der sidder og ser på. Tilskueren iagttager, hvordan de sceniske figurer iagttager. I denne forstand er teatret et tilbud om en iagttagelse i anden orden. Tilskuerens anden ordens iagttagelse af de sceniske figurers første ordens iagttagelse<sup>1</sup>. Dramaturgien kan derfor beskrives som en videnskab, der studerer denne kommunikation om/af kommunikation.

Forslagets tredje og sidste forudsætning fastholder, at der er tale om et moderne og videnskabeligt begreb. Det, der adskiller den videnskabelige kommunikation fra hverdagens, er brugen af begreber. Begreber oprettes og ekspliciteres med henblik på, hvad de bestemmer, og hvad de udelukker, og de anvendes og koordineres så på deres egen måde (nemlig: teoretisk) med henblik på at afgøre, om bestemte udsagn er sande eller falske. Derfor har vi et videnskabssystem, der med denne grunddistinktion som kode, er uddifferentieret som et eget system i forhold til en omverden og andre systemer<sup>2</sup>. Inden for videnskabssystemet slås forskellige videnskabelige programmer så om, hvordan man bedst laver god videnskab. Nogle programmer har en indbygget tendens til kun at ville se deres egne værdisættelser som norm for videnskaben. Andre programmer er mere konstruktivistiske og anerkender en uundgåelig pluralitet. Der er flere forskellige teorier, der tilbyder sig, og som indbyrdes er i strid. På den måde iagttager videnskaben sig selv og reflekterer. Den videnskabelige læser vil allerede have bemærket, at der er en særlig horisont i gang i denne artikel: en *differenteoretisk relativisme*, der bygger videre på en *operationaliseret, konstruktivistisk systemteori*. Relativ fordi jeg accepterer, at jeg starter med en grundlæggende forskel, der altid kunne være sat anderledes. Her sættes forskellen, hvormed der iagttages, som den mellem system og omverden, derfor systemteoretisk. Differenteoretisk fordi den anerkender, at man for at kunne have viden nødvendigvis må kunne betegne "noget" som forskelligt fra "andet". Al iagttagelse har derfor brug for en betegnelse, og enhver betegnelse opretter en forskel. Betegnelsen markerer noget og afgrænser dette noget fra omverdenen, der står tilbage som det umarkerede. Derfor forsøger jeg at kon-

1) Luhmann, Niklas (1998). *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Til beskrivelse af distinktionen mellem første og anden orden se særlig s. 93 ff.

2) Luhmann, Niklas (1990). *Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

struere et videnskabeligt eksperiment, der operationaliserer en række begreber fra systemteorien i håbet om, at der derved kan etableres en teori om det performative, der viser sig anvendelig i en bredere teori om kunst og kulturel betydningsdannelse.

Som videnskabeligt begreb har performativitet været i omløb siden 1950'erne. En forstærket indsats indenfor humaniora og kultur- og socialvidenskab i 1970'erne og 80'erne har gjort det til et centralt begreb med mangfoldige betydninger. Også i begrebets videnskabelige historie kan man spore en dobbelthed. Man kan iagttage udviklingen af performativitetsbegrebet som en illustration af, hvordan et begreb gradvist knytter et større og større reservoir af betydninger til sig. Der opstår til og med kampe mellem forskellige begrebs-bestemmelser. I et systemteoretisk perspektiv kan man tale om, at performativitetsbegrebet forandrer sig fra et begreb, der bestemmer en bestemt kunstnerisk måde at være i verden på: nemlig som en "optrædende" der kommunikerer mening, til et videnskabeligt begreb med bestemte teoretiske opgaver. I den brede hverdagslige forstand er begrebet uden distinkt modsætning. Det kendetegner noget, men den anden side af distinktionen er ikke specificeret: performativitet/ikke-performativitet. Begreber af denne type er svagere begreber end de, der har en udfyldt modsætning som fx person/rolle. I det sproganalytiske eksperiment (fx Peirce (1982-86), Austin (1992), og Searle (1999)) indføres en distinktion mellem performative sætninger og andre typer af sætninger. Sætninger, der udfører noget: "Jeg erklærer jer for ægtefolk", beskrives som performative. I sprogteoretisk sammenhæng viste det sig dog, at det var en vanskelig bestemmelse at gøre operativ. Austin erfarede, at en skelnen mellem performative og konstative sætninger ikke lod sig opretholde. Austins opdagelse kunne udlægges som et udslag af den erkendelse, at sproget ikke *i sig selv* besidder en sådan kraft, men at en kommunikation altid er afhængig af det system, den fungerer i forhold til og de forudsætninger, der er gældende i de konkrete situationer.

Større succes synes at være knyttet til sociologiske og kulturteoretiske studier af, hvordan vi som mennesker danner betydning gennem gentagelsen af programmer for socialt acceptabel adfærd (scripts) i en performativitet (fx Ervin Goffmann (1990) og Judith Butler (1999)). Sociologisk set er det moderne samfundet karakteriseret af en stadigt stigende bevidsthed om, at vi iagttager i anden orden. I 1. orden handler og iagttager vi ud fra værdier. I 2.orden kan vi iagttage, hvordan andre iagttager. I 2.orden kan vi se, hvordan værdier bliver til i kommunikationen, og vi kan se, at de altid kunne være anderledes. Det kan opleves som et realitetstab og som en konstant foruroligelse. Systemer iagttager, hvordan andre systemer iagttager, og reagerer på dette. Det er hypotesen her, at netop dette samfundsmæssige fænomen forstærkes med kapitalismens 3. fase<sup>3</sup> fra midten af 1980'erne og fører til en stigende interesse i beskrivelser af samfundet med forskellige teatermetaforer: fra 1940'ernes interesse for rolleteori over ideer om iscenesatte samfund til beskrivelser af en "performativ vending". Det er alle disse samtidige bevægelser, der gør, at performativitetsbegrebet påkalder sig fornyet videnskabelig interesse. Den ujævne og stridsomme udvikling af begrebet er karakteristisk for de problemer, som den semantiske analyse får, når den som her, prøver at forholde sig til begreber, der ikke er færdigudviklede.

Jeg er mig bevidst, at dette forsøg kun udgør ét aspekt af menings-konstruktionen. Det særlige ved den bestemmelse af performativitet, der tilbydes her, skulle være, at den tager udgangspunkt i en analyse af den tredimensionale daglige kommunikation mellem mennesker. Den hviler *ikke* på

3) Se fx: Kristensen, Jens Erik (2008): "Kapitalismens nye ånd og økonomiske hamskifte – Boltanski og Chiapello og tesen om den kognitive kapitalisme" i *DANSK SOCIOLOGI* Nr. 2/19. årg. Og Steffensen, Jan Lohman (2009): *Kapitalismens ånd & den kreative etik*. Ph.d.-afhandling Aarhus Universitet. Aarhus.

en lingvistisk analyse af sprog/skrift/tale, men derimod på en dramaturgisk analyse af den menneskelige kommunikation. Jeg er ikke ude i en eller anden metafysisk/ontologisk privilegering af det performative som mere "oprindeligt" end andet. Jeg ønsker blot at pege på performativiteten som et delvist underbelyst område i kommunikationen. Jeg søger frem mod, hvad man måske kunne kalde en wide-range theory. Wide-range, ikke i betydningen at vi her præsenteres for teoriEN (Grand Theory), der kan omfatte alle andre teorier; ej heller i betydningen, at der kun kan være én teori på et fagfelt; men derimod universel i den forstand at teorien er opmærksom på sin egen grundlæggende forskel (her system/omverden), og at den derudfra bygger sit eget univers. Endelig skal den universelle teori også kunne forklare sig selv. Som al anden teori, er denne også blind for noget. Det vil mine videnskabelige opponenter, der iagttager fra et andet program, givetvis være de første til at udpege for mig. Til gengæld giver det mulighed for at etablere en omfattende teori med mange anknætningsmuligheder. Det ville være synd, ikke i det mindste at gøre et sådant forsøg fra tid til anden<sup>4</sup>. Sådanne forsøg folder sig i første omgang ud som eksperimenter. Hvis disse viser holdbare resultater, kan den videre teoribygning begynde. I Niklas Luhmanns værker er de fleste af de begreber, der analyseres på, resultatet af lange historiske udviklinger. Enkelte steder, støder man dog også på analyseansatser af begreber, der ikke har denne historiske sikre grund. Om fx værdibegrebet siger Luhmann, at vi måske er vidne til et system under dannelse<sup>5</sup>, og Luhmann diskuterer "kultur"-begrebet<sup>6</sup> dels som et klistret og upræcist samlebegreb, dels som udtryk for et samfunds erindring. Hvilken type samfund har brug for et sådant begreb? Desværre er Luhmann ikke altid så venlig, at han gør opmærksom på, hvornår hans eksperimenter afsluttes (eller påbegyndes), og man må derfor som læser ofte gå på tværs i hans værker for at finde udviklingen af eksperimentet og dets eventuelle resultater. Her forsøger vi os med en offensivt operationel udgave af systemteorien. Vi foretager nogle lukninger, vel vidende, de kunne være foretaget anderledes. I dette forslag til bestemmelse af performativetsbegrebet, får fx "rolle"-begrebet en særlig funktion, ikke mindst fordi den semantiske analyse på dette område viser os, at det er her performativetsbegrebet synes at have gennemslagskraft.

## Person/Rolle

En relevant sociologisk beskrivelse af distinktionen person/rolle finder vi bl.a. i Luhmanns meget abstrakte hovedværk *Sociale Systemer* fra 1984. Her indgår *rollen* som noget, der er adskilt fra *personen*. Bag rollen finder vi et *program* og bag programmet nogle *værdier*<sup>7</sup>. *Rollen* er på den ene side afpasset efter, hvad det enkelte menneske kan yde, og hvilke mål der er for den aktuelle rolle. På den anden side drejer rollen sig altid kun om et udsnit af personens adfærd. Rollen relaterer altså til det enkelte menneske, men også til det forhold, at en rolle kan udføres af mange og principielt udskiftelige personer: lærerrollen, en plejerrolle osv.. Man kan forstå rollen som en måde at reducere kompleksiteten på. Rollen vejleder adfærd på en sådan måde, at man er sikret social accept, hvis man følger dens program, og samtidig garanterer rollen også, at man med stor sikkerhed kan

4) Luhmann, Niklas (1990). s. 413. Her anvender Luhmann begrebet universel teori. Man kan mene, at det ikke er den heldigste term til at beskrive denne teori-præference. Jeg har her valgt at kalde det en wide-range teoridannelse, for at fastholde det omfattende og selvrefleksive perspektiv. Begrebet Wide Range-theory spiller på forskellen til både Middle Range og Grand Theory begreberne.

5) Luhmann, Niklas (2008). *Die Moral der Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: s.241ff.

6) Burkart, Günter; Runkel, Gunter (2004). *Luhmann und die Kulturtheorie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. Se blandt andet Andreas Reckwitz: "Die Logik der Grenzerhaltung und die Logik der Grenzüberschreitungen: Niklas Luhmann und die Kulturtheorien." p. 213-240.

7) Luhmann, Niklas (2000). *Sociale Systemer. Grundrids til en almen teori*. København: Hans Reitzel. s.369ff (Tysk udgave 1984).

forvente en bestemt adfærd af den, der udfører den. Jeg sætter mig i bussen, og forventer at chaufføren følger den planlagte rute og stopper, når jeg giver signal om, at jeg skal af. Det centrale her er, at vi hele tiden kan og må skelne mellem de *forventninger*, der adresseres til bestemte *personer* og til bestemte *roller*.

Når først denne skelnen mellem person og rolle er indført, giver det mening at det enkelte menneske (i systemteoriens vokabular: det bagvedliggende psykiske system<sup>8</sup>) kan identificere sig som person og *samtidig* orientere sig i forhold til forskellige roller. Man kan godt udføre sin rolle i en personlig stil eller ens person kan blive smittet af rollen, *men man kan skelne*. Begreberne bliver vigtigt i deres forskel til hinanden. Det er denne begrebslighed, der skal danne ramme for forståelsen af performativitet i denne artikel. *Rollen* kan ses som en forskrift for adfærd: hvordan skal man performe for at være performativ? Det er en vigtig pointe, at også *personen* etablerer sine egne performativitets regler. Beskrivelsen af dette kan give analytisk dybde og skraphed til kommunikationsanalyser.

Ligesom en dramatiker kan skrive en række replikker, der skal siges af skuespillerne på scenen, forestiller man sig, at der er en række forskrifter for, hvordan en samfundsmæssig rolle skal udfyldes. På dette niveau bliver det muligt at identificere et program, der leder rollen og dens adfærd. Et *program* er en samling af regler (udtalte og udtalte) som i denne sammenhæng regulerer mål og betingelser for rollen. Programmet er et kompleks af betingelser for "rigtigheden" af adfærd, dvs. den i rollen socialt acceptable adfærd. Denne forskel mellem rolle og program er vigtig, fordi den tillader en analyse af komplekse operationer og en analyse af hvilken rolleadfærd, der kan forventes af mere end en person. Programmet skal være sådan indrettet, at det er forudset, at der i løbet af udførelsen kan blive behov for at ændre på programmet eller rolleadfærd. Det er da ofte givet i programmet, hvilke specifikationer de informationer må have, der kan give anledning til ændringer af programmet. Programmet tjener til at fastlægge en række forventninger, som forekommer selvfølgelig, og som skal indløses i processen, der styres af programmet. Skal man ændre i programtypen, kræver det, at man er enige om nogle bagvedliggende værdier, ellers bliver sådanne ombrydninger meget vanskelige. Derfor bliver det nødvendigt at indføre en sidste differens: den mellem programmer og værdier.

*Værdier* viser sig som præferencer i valget mellem forskellige alternativer. En handling kan fx vurderes som fremmede for den proces, der er målet for rollen. Det siger ikke noget om "rigtigheden" af denne handling! "Det overses ofte, ja forties vel ofte bevidst. Hvis man vil opnå information om rigtigheden af en handling ud fra værdier/vurdering, så måtte man forudsætte en logisk rangordning i forhold til en mængde værdier" (Luhmann (2000). 372f). En værdikonsensus letter kommunikationen om programmets mulige ændringer og tilpasninger.

En *person* er noget, der konstitueres for at samordne adfærdsforventninger, der kan indfries gennem personen selv, og kun gennem denne. Det er dette, der skaber det særskilte, det unikke, det individuelle ved en person blandt de 6 milliarder andre personer i denne verden. Det at være en person kræver, at man ved hjælp af sit psykiske system og sin krop trækker og binder forventninger til sig - såvel egne forventninger til sig selv, som andres forventninger til én selv. Jo flere og jo mere forskelligartede forventninger der kan individualiseres på denne måde, jo mere kompleks er per-

8) Da Luhmann ikke bruger betegnelsen subjekt, er det måske vigtigt at erindre om, at der bagved personen igen befinder sig et psykisk system (med en bevidsthed), der blot er en del af de mangfoldige systemer, som et menneske består af (nervesystemer, fysiologiske systemer og så videre). Da psykiske systemer er operationelt lukkede (vi kan ikke se ind i hinanden, føle hinandens følelser osv) er samspillet mellem flere psykiske systemer som sociale systemer afhængigt af kommunikation.

sonen.<sup>9</sup> På en række områder er det derfor personen og dennes forventninger, der er afgørende for adfærd og dennes performativitet. Hvis disse *forventninger* samler sig i bundter omkring bestemte dele af personens liv, opstår der *fordringer*. Fordringer er et bundt af forventninger (fx om hvad der kræves af personlig indsats for at blive den gode kone), som det er forbundet med stor vigtighed for personen selv at få opfyldt. Hvis fordringer skuffes bliver følelserne, der er vurderinger af en eventuelt afvisnings betydning, ekstra vigtige. Der står meget på spil for den enkelte person. Følelsen af at være ramt øges. Fordringerne styres af et sæt *værdier*. Følelser er ikke en udefinerlig oplevelseskvalitet. Det er et psykisk systems interne vurderinger af og tilpasning til interne problemstillinger. I overgangen fra at man forventer noget, og til at man faktisk fordrer det, forøges sandsynligheden (risikoen) for, at der dannes følelser. Det sker fordi der i fordringerne indeholdes værdier. Værdier vi bruger for at kunne styre vores daglige omgang med verdenen og give den *mening*.

Striden mellem den tyske sociolog Niklas Luhmann (1927-1998) og en af de andre store tyske sociologer, Jürgen Habermas (1929-) i 1970'ernes begyndelse, startede lige præcis her: med en uenighed om begrebet *mening*. Habermas kritiserede Luhmanns teori om mening fra en sprogteoretisk platform<sup>10</sup>. Habermas fandt Luhmanns position for kritikløs i forhold til, hvordan samfundet reproducerer sig selv, og anklagede den for at være for konform. Det var ikke pæne ord i 1970'erne. Luhmann selv var optaget af at etablere en teori om samfundet, der muliggjorde et højt abstraktionsniveau, som kunne beskrive de mange forskellige uddifferentierede systemers fællestræk. Det høje abstraktionsniveau betyder ikke, at teorien gør krav på en altomfattende universalitet, men derimod at teorien er internt konsistent og bevidst om den grundlæggende forskel, den iagttager verden ud fra. De enkelte *systemer* yder samfundet *et tilbud om mening*. Det er muligt, fordi de hver for sig reducerer omverdenens kompleksitet, på deres helt egne måder. Alt dette kommer der ikke umiddelbart en frigørelsestænkning ud af. Luhmanns position er ikke i den forstand i tråd med oplysningstænkningens emancipations-retorik. Luhmann fandt, at det var Frankfurter-skolen og Habermas' teorier, der var konservative. Den kritiske sociologi indtog, ifølge Luhmann, en bed-revidende holdning. Den opførte sig, som om den kunne beskrive samfundet fra en position med dadelfrie moralske impulser og et meget mere gennemtrængende blik. I Luhmanns afsluttende store værk *Gesellschaft der Gesellschaft* fra 1998 hedder det:

*Derved var den [kritiske sociologi, JSz] dog nået til en ambivalent position, der ikke kunne opretholdes på lang sigt. Arbejdet med beskrivelserne af alle dem, der tænkte samfundskonformt, konservativt, affirmativt osv., kom på sin vis til at kompensere for stagnationen i den kritiske teoris egen teoriudvikling. [...] Til slut måtte de opfinde etiketten "neokonservativ" for at omslutte deres modstandere med en form og for således at kunne beholde deres kritiske forretninger for sig selv. Den vedvarende produktion af dissens med henblik på fornuftsbetonet konsensus – og hvem vil ikke her tænke på Jürgen Habermas' intellektuelle skæbne – er den konsekvente slutposition for denne store borgerlige krise- og kritik-tradition<sup>11</sup>.*

En iagttager kan ikke længere være "et subjekt" med transcendentalt begrundede særrettigheder i pengeskabet, iagttageren er udleveret til den verden, han erkender (Luhmann (1998) p. 1118). Han må slå sig ned på den ene eller den anden side af den forskel, hvis form han benytter<sup>12</sup>. Kri-

9) Luhmann, Niklas (2000). 380ff.

10) Se Luhmann, Niklas (2000). Introduktionen s. 9f.

11) Luhmann, Niklas (1997). 1116f [Her, som alle andre steder hvor originalsproget er tysk, i min oversættelse].

12) Luhmann citerer her Brown, Spencer (1994) s. 76: "The observer, since he distinguishes the space he



tisk vil, under Luhmanns optik, sige, at man ikke kan antage, at der gives en iagttagelsesuafhængig omverden. Vi har i den forstand ikke nogen "direkte" adgang til verden. Den daglige iagttagelse af verden hviler i 1. orden, hvor man ser den verden, man ser, og man ser den ved hjælp af forskelle, og man styrer sin adfærd efter ubetvivelige værdier. I en 2.ordens iagttagelse må man iagttage, hvordan nogle i 1.orden iagttager verden, og identificere de forskelle, de benytter sig af. Al iagttagelse hviler på høj-komplekse forudsætninger. Den grundlæggende anvendte forskel bliver altid den blinde plet i iagttagelsen, det, der ikke kan ses. Det gælder selvfølgelig både for iagttageren i 1. og i 2. orden! Derfor er *kritik* en indsigt i en *operativ latens* (Luhmann (1998) p.1121), hvad der for en 2.ordens betragtning betyder "at den nødvendige latens i 1. orden bliver kontingent". Kontingens betyder her en negation af nødvendighed. Der er ikke nogen forpligtende instans, der siger, at iagttagelser kun kan foretages på én måde. Det kunne altid være anderledes. Kritik for en iagttager i 1. orden må føre frem mod en fastsættelse af nogle ubetvivelige værdier. Kritikken for 2. orden betyder, at man kan se, at disse værdier også kunne være sat anderledes. En 1. ordens iagttager iagttager verden med hjælp af værdier. Det er værdierne, der til enhver tid styrer erkendelsen og handlingen. I det daglige liv, kan vi ikke handle, hvis vi ikke har ubetvivelige værdier, som styrer os gennem hverdagens mange valg. 2.ordens iagttageren kan kritisk relatere værdiernes semantik til deres brug i kommunikationen. Værdier giver nemlig ikke af sig selv regler for, hvordan man skal træffe beslutninger eller handle, når der opstår konflikt mellem værdier.

*Frem for alt kan 2.ordens iagttageren se, hvordan værdiers ubetvivlelighed produceres i kommunikationen, nemlig igennem en indirekte, ikke direkte kommunikation, en kommunikation med, ikke om. [...] Værdiers gyldighed bliver forudsat, og alene i denne kommunikationsmodus får værdier deres dagligt fornyede ubetvivlelighed. (Luhmann (1998) p1125)*

Skulle man pege på systemteoriens "kritiske potentiale", må man for det første indstille sig på en tidshorizont med en vis varighed. Der skal tid til at afgøre, om en bestemt position kan vinde tilslutning og opnå en tilstrækkelig omfangsrig kommunikation, for at den, socialt set, skal blive betydende. For det andet må kritikken indstille sig på kontingensen, det kunne også altid være anderledes. Der er ikke nogen metafysisk givet sikkerhed for, at man er tættere på nogen beskrivelse af virkeligheden, som den er. For det tredje må min position erkende, at den har valgt at iagttage med skemaet: kritisk/konform, hvad der jo også er et valg. Forstået således kan systemteorien sensitivisere analyserne af kulturen, den kan holde fast i et rimeligt høj kompleksitetsniveau, på et rimeligt højt abstraktionsniveau. Dette forekommer mig at være en fordel for forsøget på at nå frem mod en bestemmelse af begrebet om det performative. Jeg ønsker at fremhæve muligheden for at etablere en flerdimensional analyse af performativitet og de dertil knyttede værdi-diskussioner. Værdidebatten er helt central i den demokratiske proces, men igennem de seneste år er det som om, den er kommet til at lide under en akut en-dimensionalisering i både det videnskabelige, det kunstneriske og det politiske system. Med en, i den ovennævnte forstand, kritisk position opstiller jeg så følgende forslag til en teori om performativitet. **Med distinktionen person/rolle beskriver performativitet enkeltindividers og grupper kommunikation med henblik på, hvordan kommunikation etableres. Performativitet er iagttagelig som element i den strukturelle kobling mellem det psykiske systems bevidsthed og de sociale systemers samfundsmæssige kommunikation, og kan derfor gøre det synligt bl.a. hvordan værdier fungerer.**

Hvad er det, der sker, når personens individuelt begrundede fordringer enten afvises eller legitimeres socialt? Dette kan ansues historisk og udtrykkes som en beretning om, hvordan de gamle, klart stratificerede og hierarkiske samfund ikke gav lige rettigheder til alle med hensyn til det at

---

occupies, is also a mark." Dette er i udgaven fra 1972.

danne fordringer. Nogle fordringer skulle man have gjort sig "fortjent" til. De højere lag havde gjort sig fortjent til en større grad af frihed i fordringerne end andre. I dag synes situationen at være den, at den sociale orden opfordrer individerne til at hævde deres individualitet som en fordring<sup>13</sup>. Men samtidig er den socialt-strukturelle styring af individerne også stadig til stede. Nu ikke som en standsbåret udskilning på forhånd, men som en stadig forøgelse af de forventninger, der må konsolidere sig i fx rolleprogrammer for derigennem at mindske kompleksiteten og gøre tilværelsen udholdelig. Hvis man hele tiden skulle bestemme og forhandle alt ud fra den enkelte "...dette er min lyst", så ville vi ingen vegne komme som samfund. Derfor er et studie i performativitet egnet til at synliggøre den helt centrale tese: at *det senmoderne samfund på samme tid øger den individuelle frihed og den sociale styring*. Det kan medføre en belastning, der måske går til grænsen for, hvad det psykiske system magter strukturelt at anpasse sig til. Ved ustandseligt at oprette yderligere differentieringer i systemerne presses individerne til at tilpasse deres indre psykiske systemer. Når megen moderne managementsemantik er optaget af ansattes performans, er det som et led i udbygningen af de af medarbejdernes kvalifikationer, der sidder mellem ørerne. Den moderne virksomhed er afhængig af en konstant innovation og af medarbejdere, der giver alt, hvad de har i forbindelse med den daglige udvikling af virksomhedens potentialer. Man kan hævde, at dette lægger et voldsomt pres på den enkelte ansatte (og det gælder både privat og offentligt ansatte)<sup>14</sup>. Denne måde at indrette virksomheders kommunikation med ansatte på angiver et krav om en bestemt performativitet, hvor den mest intime adfærdskodeks mellem mennesker, nemlig kærligheden, anvendes som medium i en proces, hvor både ansat og virksomhed med høj sensitivitet registrerer både det, der gøres og det, der ikke gøres; det der forventes, og de initiativer der tages og ikke tages. Derved bliver kommunikationen intensiveret. Det er ikke nødvendigt med anmodninger mellem de "elskende", det kan sågar betragtes som en krise og et sammenbrud, hvis man er nødt til at bede den ansatte om at gøre noget bestemt. Andersen og Born kommenterer på dette:

*Vi ser imidlertid også konturerne af en kommunikation, der implicit truer med selv-destruktion. Der er en konstant risiko for en total kollaps, og der er konstante og endeløse mængder af fortolkningsmuligheder, som burde gøre kommunikationen usandsynlig, men som alligevel gør den i stand til at fortsætte. (p.337)*

Det er sådanne træk i samtiden som gør performativetsbegrebet yderst aktuelt og interessant. Hvis man følger forslaget om at iagttage kommunikation med distinktionen person/rolle, kan man beskrive ovenstående fænomen som et pres på den enkelte medarbejder, der forventes at finde ud af at lade distinktionen person/rolle falde sammen. Det er det "hele" menneske, der ansættes. Motivationen for at arbejde er, at det skal være personligt tilfredsstillende. Privatlivet og arbejdslivet bliver integreret med hinanden. Distinktionen er *ikke* faldet sammen, men nu kan det private anskues som noget, der er relevant i arbejdslivet og vice versa. Meget management-semantik drejer sig da også om, hvordan man kan coache, facilitere og manipulere medarbejdere ind i situationer, hvor de yder det optimale, indgår gnidningsløst i netværksdannelser og er i konstant beredskab overfor forandringer. Man kunne vove den påstand, at dette er en samfundsmæssig patologi. Nu er patologiske adfærdsformer noget af det, der oftest er beskrevet i verdensdramatikken. Vi har et interessant arkiv af 2.ordens iagttagelser af patologisk adfærd i 1.orden. I nyere tid har kunsten

13) Luhmann, Niklas (2000). s. 317.

14) Andersen, Niels Åkerstrøm and Born, Asmund W.(2008). 'The employee in the sign of love', *Culture and Organization*, 14: 4, 325 — 343.



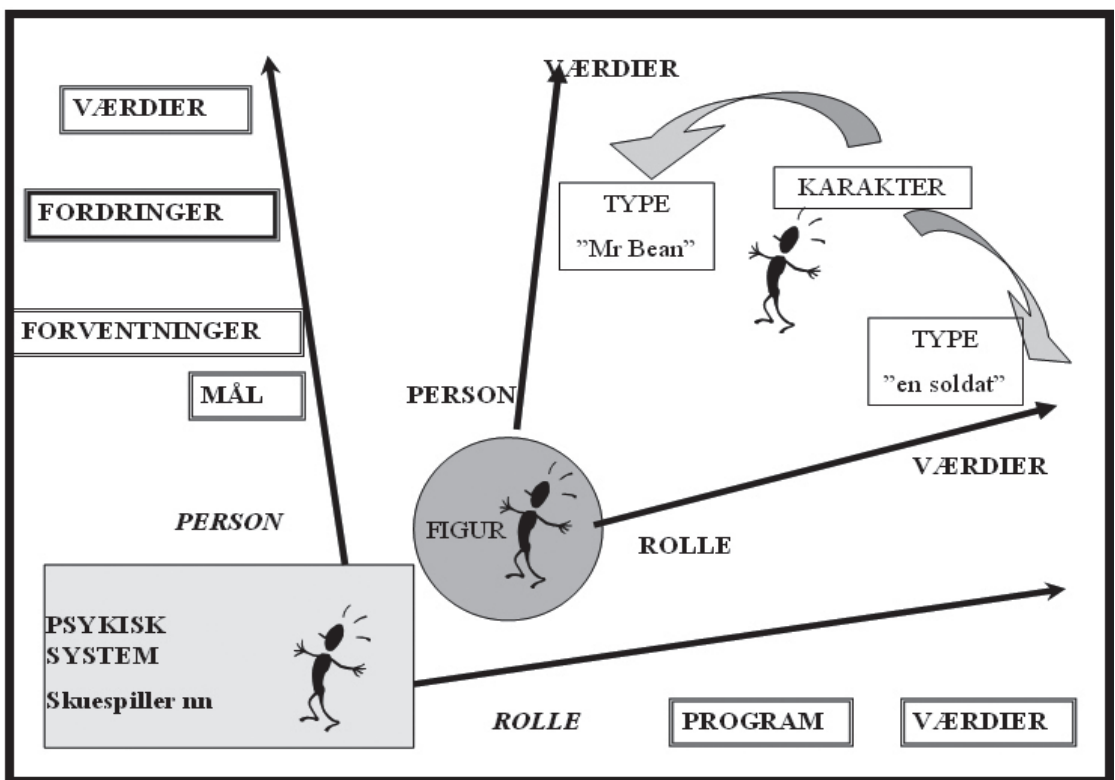


Diagram 1. Skuespiller > Figur, den æstetiske fordobling i teatret.

været optaget af at bearbejde den funktionelle uddifferentiering som placerer kunsten i sit eget funktions-system. Der er vel ikke mange andre funktions-systemer, som på samme tid har været optaget af konstante forhandlinger af den grundlæggende kode, hvorudfra de er udviklet. Adskillelsen af kunsten og "livet" plagede den historiske avantgarde (1890-1920'erne). Ethvert modstandsforøg blev dog effektivt opsuget af kunstsystemet og gjort til "kunst". Moderniteten er også på dette område irreversibel. Diskussionen af, hvordan performativitet kan/skal forstås i kunstsystemet, udgør et interessant kildemateriale for forståelsen af begrebets semantiske muligheder. Disse kilder går forud for sprogteoriens senere eksperimenter. Der er i denne sammenhæng ikke mulighed for mere detaljerede diskussioner, jeg har derfor valgt at benytte mig af et eksempel på et nyere kunstværk, der i alle sine performative aspekter insisterer på en sammenfoldning af forskelle.

### Person/rolle distinktionen i teatret

Det europæiske teaters ca. 3000 år lange historie har givet form til en helt særlig type kommunikation. En skuespiller spiller en figur, der indgår i en imaginær realitet og kommunikerer med en anden figur. En tilskuer ser på. Den kommunikation, der finder sted mellem figurerne på scenen, er komponeret med henblik på at kommunikere noget til tilskueren. Det er denne æstetiske fordobling, der muliggør én kommunikation mellem figurer i den imaginære realitet og en samtidig kommunikation mellem det sceniske univers og tilskueren. Anskuet på denne måde, giver teatret en privilegeret adgang til et studie af, hvordan samfund har brugt teater til at kommunikere om kommunikation. Hvordan kan denne teatral kommunikationsform understøtte en diskussion af performativitet? Vi kan indledningsvis forsøge at beskrive den teatral æstetiske fordobling ved hjælp af distinktionen person/rolle. Inden den omtalte begrebsudvikling med rolleteorien fra midten af det 20. århundrede, var det rimelig enkelt at sige, at skuespilleren spillede en rolle, hvor rollen var det, oftest

tekstformidlede, forlæg for rollens udformning på scenen. For terminologisk at skaffe en større præcision foreslår jeg her at anvende termen *figur* for den af skuespilleren gestaltede sceniske enhed. En sådan figur i den imaginære realitet kan i moderniteten beskrives, som havde den *også* en person og rolle. Skuespilleren, der fremstiller denne imaginære figur, er som psykisk system også spaltet i person (skuespiller N.N.) og rolle (kunstner, teaterskuespiller). Hvis vi illustrerer dette kan man altså få følgende diagram (1), der viser hvordan det psykiske system, der skal spille den imaginære figur, må forholde sig til en række vektorer, der spænder det performative felt ud.

Hvis den imaginære figur besidder flere forskellige roller i sit fiktive liv, og hvis disse roller holdes sammen af kompleks personlighed, vil vi tale om den imaginære figur som en "*karakter*". Karakterens dybde kan variere. Hvis der bliver tale om at én af vektorerne (person eller rolle) får dominans, taler vi om en "*type*". Hvis figuren kun synliggør sit tilhørsforhold til én bestemt rolle, uden nogen form for nævneværdig personlig farvning (fx soldaten) taler vi om en "*type*". Typen kan også bringes til at dække det tilfælde, hvor figuren alene i kraft af personlige træk optræder på samme måde i alle livssituationer (fx den gerrige, eller Rowin Atkinsons "Mr Bean", der, uanset hvilken social situation han indsættes i, altid optræder med de samme personlige – og ret forstyrrede – træk).

Flytter vi nu fokus til skuespiller N.N., der skal spille figuren, kan vi anvende distinktionen til at beskrive forskellige muligheder i skuespillerens arbejde. For nogle skuespillere og for nogle spillestile (programmer for acceptabel adfærd i det sceniske univers), vil det være oplagt at tale om, at rollen som kunster/skuespiller søges forløst med størst mulig personlig indlevelse. En varm skuespiller vil tage fat i sine personlige erfaringer for at lægge dem ind i sit skuespillermæssige arbejde med figuren. Hans kunstnerrolle bliver altså personligt farvet. En anden type skuespiller og en anden spillestil vil forsøge at etablere en kølig afstand mellem skuespillerfunktionen og det personlige rum. Her afhænger det af andre teknikker end indlevelsen jf. den ofte citerede anekdote om Sir Laurence Olivier, der til den storsvedende Dustin Hofman, som ankommer til studiet efter at have løbet og løbet sig ind i rollen som marathonskøneren, henkastet siger "Ever tried acting?" Med distinktionen person/rolle kan vi anskueliggøre forskellige kunstneriske programmer. Alt efter om idealet tilstræber en situation, hvor vektorerne søges holdt adskilt, eller om idealet tilstræber at vektorerne forsøges tilnærmet hinanden, kan man beskrive forskellige æstetiske hierarkier og de forskellige værdier, der er på spil i synet på kunsten og dens funktion. Denne skelnen optog allerede Denis Diderot i hans diskussion om skuespillerkunstens paradoks fra 1773-77 *Paradoxe sur le Comédien*: den mest effektfulde og dygtigste skuespiller var den kolde skuespiller, der følte mindst, men besad de største tekniske evner. Den varme skuespiller, der alene stolede på sine følelser, betragtede Diderot som upålidelig – iblandt genial – iblandt middelmådig.

### Det performatives æstetik?

Med denne meget simple og her kun groft skitserede skelnen, skal jeg nu forsøge at vise, hvordan denne performativbestemmelse kan anvendes i en analyse af en performance fra 1975: Marina Abramovic: *The lips of Thomas*. Dette værk er også valgt, fordi det giver mig mulighed for at antyde den forskel, det gør, at anvende det foreslåede performativbegreb i stedet for det begreb, der er udviklet af en af de centrale teaterforskere i den tyske teatervidenskab, professor Erika Fischer-Lichte. Hun beskriver det, hun kalder for performativitetens æstetik, hvormed hun dels forsøger at beskrive det særlige ved (teater)kunstens performativitet, dels at privilegere en bestemt teaterform. Det performative besidder, ifølge Erika Fischer-Lichte, en egen æstetik. Der skelnes i Erika Fischer-Lichtes teori mellem tre performativitet-koncepter: Et svagt, som henviser til den menneskelige handling, et stærkt, der henviser til sprogteoriens idé om det performative som en virkeligheds-

konstituerende handling, og endelig et radikalt performativetskoncept, der henviser til det performatives evne til at sprænge grænser. Det performative må i følge Erika Fischer-Lichte forstås som noget, der operativt-strategisk påpeger og underminerer dikotomiske klassifikationer og deres grænser: "det er det performative, der overskrider systemets grænser, og dermed opløser systemet selv"<sup>15</sup>. Man kan hævde, at Erika Fischer-Lichte forsøger at bestemme performativets-begrebet således, at det bliver normativt. Det sker ved at indføre distinktionen: distinktionsopløsende >< distinktionssættende. Man kunne påpege, at denne forskel selv er distinktionssættende, og derfor måske vanskelig at arbejde med som stærk begrebslighed. Den abstrakte dekonstruktive eufori på det performatives vegne er nok en overvurdering af begrebets kunnen og rækkevidde. Jeg vil i modsætning til Fischer-Lichtes valorisering hævde, at man får det stærkeste begreb om performativitet gennem et systemteoretisk studie af den menneskelige kommunikation mellem tilstedeværende.

Teatret har, historisk og aktuelt, beskæftiget sig med kommunikation om kommunikation, og med hvordan begivenheder af teatral karakter kan belyse igangværende samfundsmæssige værdikampe. Det er fristende, omend upræcist, at beskrive det performative som noget, der tilhører teatret, musikken, dansen osv., og som derfor er en særlig æstetisk praksis. Et studie af hvordan performativitet udfolder sig i (teater)kunsten kan give indsigter af betydning for livet udenfor teatret. Det har i hvert fald indenfor den nyeste tyske teatervidenskab været et centralt legitimerende mål at belyse en mangfoldighed af sammenhænge mellem teater og samfund<sup>16</sup>, ud fra ideen om teater som paradigmatiske model for kulturstudier. Det stort anlagte tysksprogede forskningsprojekt *Theatralität. Theater als kulturelles Modell in der Kulturwissenschaften* er imidlertid præget af en stærk tendens til middle-range teoridannelser, og de mange artikler i de mange udgivelser, er ofte spændende hver for sig, men jeg kommer unægtelig til at savne nogle mere ambitiøse teoretiske projekter, der søger at vise mulige veje gennem de mange enkeltresultater, der fører frem mod en mere sammenfattende teori.

Reflekteres dette teatervidenskabelige projekt i en større samfundsmæssig sammenhæng, kan det ikke undgås, at man får øje på en interessant relation til nogle af de træk, der anvendes i forsøg på at karakterisere tendenser i det globaliserede samfund. Forskydningen fra vare-samfundet til et service-samfund, hvor varerne skal suppleres med fortællinger for at blive interessante; hvor den enkelte virksomhed må fortælle sig selv og sin egen historie, for bl.a. at give medarbejderne mulighed for at identificere sig med et større mål end lige akkurat bundliniens betydning for aktionærerne og ejerne. Alt dette kan beskrives som kapitalismens tredje bølge<sup>17</sup>. Kapitalismens tendens er en globaliseringstendens. Modernitetens uddifferentierede samfund fører til, at begreber som fx subjekt og nation bliver forældede. Hverken subjektet eller nationen kan garantere enhed i et uddifferentieret samfund. Derfor er der rettelig kun ét verdenssamfund med 6 milliarder indbyggere. Hvordan er

15) Med reference til Krämer, Sybille: "Das 'Performative' als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie" in: Fischer-Lichte, E/Wulff, Ch. (Hg) (2001). *Theorien des Performativen*, Berlin, s. 35-64, insisterer Fischer-Lichte på disse tre performativetskoncepter. Citatet er hentet fra Erika Fischer-Lichtes artikel i Fischer-Lichte, Erika (ua) (2005): *Metzler Lexikon Theatertheorie* Metzler Verlag, Stuttgart. s. 234.

16) Se Fischer-Lichte, Erika (2003a). *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Her sammenfattes nogle resultater fra et meget stort tysksproget forskningsprojekt ledet af Professor Erika Fischer-Lichte på disse tre performativetskoncepter. Citatet er hentet fra Erika Fischer-Lichtes artikel i Fischer-Lichte, Erika (ua) (2005): *Metzler Lexikon Theatertheorie* Metzler Verlag, Stuttgart. s. 234.

17) Se fx Stephensen, (2010).

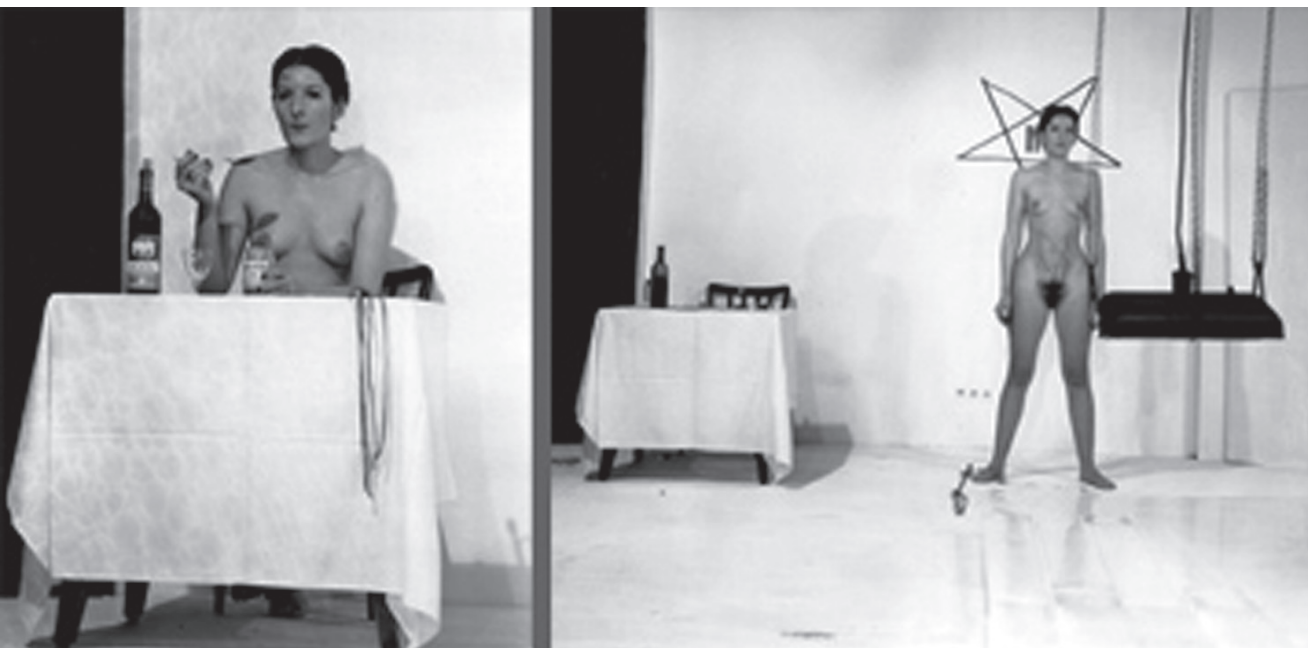
det lige, de skal kunne blive enige om noget? Det er i konsekvens af sådanne problemstillinger, det bliver påtrængende at undersøge, hvordan den dobbelte belastning af øgede individuelle frihedsgrader og samtidigt øgede sociale styringer håndteres i den del af det globaliserede samfund, vi bebor. I dette studie er objektet et kunstnerisk udtryk. Det er naturligvis en omvej at gå. Hvordan reagerer kunstnere på samtidige sociologiske forskydninger, og er disse reaktioner ikke også en del af hele forskydningen? Nu har omveje det med at tilbyde sig som mulighed for at se lidt mere af landskabet, man færdes i. Ligeledes her. Ved at iagttage hvordan kunstnere iagttager samfundet, får vi mulighed for en anden ordens iagttagelse, der måske kunne ses som en tredje orden i den forstand, at vores iagttagelse giver mulighed for at beskrive, hvordan vilkårene for anden ordens iagttagelse etableres i et senmoderne samfund. Dette leder frem mod en anden central hypotese: i den nuværende samfundsmodels 200-årige historie er det blevet klart, at samfundet i stigende grad benytter sig af 2.ordens iagttagelser. Det gælder de uddifferentierede sociale systemer, men også det psykiske system. For teatret især betyder det, at det som et tidligere privilegeret sted for anden ordens iagttagelse, i dag bliver til en lille niche i en enorm udvikling af muligheder (internet fx) og sprog (coaching, facilitering fx) for en sådan iagttagelse. Det er derfor ikke så sært, at teatervidenskaben leder efter legitimeringsstrategier, der forbinder sig med sådanne forskydninger.

### **Marina Abramovic, 1975, *The lips of Thomas***

Erika Fischer-Lichtes bog indledes med en beskrivelse af en "happening" en kunst-performance, hvor den udøvende kvindelige kunstner i afklædt tilstand drikker en flaske vin, spiser en meget stor krukke honning, skærer en femtakket stjerne i sit eget maveskind med et barberblad, for derefter at piske sig selv og lægge sig på nogle korsformede isblokke. Til slut reagerer nogle tilskuere ved resolut at gribe ind i performancen og løfte kunstnerinden op og fjerne isblokkene. Dermed ender opførelsen.

Den tilstand, tilskuerne befandt sig i, lige inden nogen greb ind, beskriver Erika Fischer-Lichte som en tærskel-tilstand. Der er, ifølge Erika Fischer-Lichte, ikke en grænse, men derimod netop en *tærskel* mellem fiktionens imaginære realitet og den påtrængende, materielle realitet. "En performativ æstetik har som mål en sådan grænseoverskridende kunst" (ibid. s.356). Grænsen ophæves og bliver til tærskel, der ikke adskiller, men forbinder, den bliver til en overvinding af stivnede modsætninger, der kan blive til dynamiske forskelsetableringer. Tærsklen er et magisk mellemrum, hvor alt muligt kan finde sted (ibid. s.358). Erika Fischer-Lichte understreger, at de usynlige kræfter, der gennemsyrrer vores verden og påvirker os, uden at vi kan se eller høre dem, ofte fører til emergenser, der helt unddrager sig vores intentionalitet, planlægning og forudberegning (ibid. s.360). Som mennesker kan vi ikke styre disse kræfter. Derfor må vi forholde os til verden med en både-og-indstilling, den "nye" oplysning opfordrer ikke mennesket til at beherske naturen, hverken sin egen eller den, der giver omgiver mennesket. Derimod opmuntrer den den enkelte "...til forsøget på at træde i forhold til sig selv og til verden i et nyt forhold, ikke som enten/eller, men i et både-og-forhold. Til at opføre os i livet som i opførelsen af kunst." (ibid s. 263)

En sådan grundholdning har, udover sin moralske form, klare fænomenologiske træk. Der er i Erika Fischer-Lichtes bestemmelser af det performative således tale om et forsøg på at vise, hvordan kunsten peger på et forhold i tilværelsen, som kunsten (først nu, må vi forstå) klart kan lade os erkende: vi befinder os konstant "betwixt and between" to perceptionsordner, der ikke lader sig stabilisere (ibid. s.274). Jeg forholder mig kritisk til denne ophævelse af forskelle, det er en lidt for klassisk "ophævelses"-dialektik til min forskningssmag, samtidig med at Erika Fischer-Lichte lader dekonstruktionen spøge lidt underbestemt ude i kulissen. Set i et systemteoretisk perspektiv



Marina Abramović. Performance stills from *Lips of Thomas*, 1975. Photos courtesy of the artist and Sean Kelly Gallery, New York. ©2005 Artists Rights Society (ARS). NY/IG Bild.

kunne man hævde, at dét Erika Fischer-Lichte her peger på, er den omstændighed, at man ikke kan iagttage i en 1. orden og en 2. orden på samme tid. Der skal tid til at skifte iagttagelsesposition. Jeg ønsker helt konkret at skifte privilegeringen af “svævet” ud med en insistens på, at iagttagelser kan gøres i forskellige ordner (1. og i 2.orden). Det afgørende er, at man kan *springe* mellem disse to ordner. Kunsten tilbyder dette spring som en del af det, der gør kunst til kunst. Mening og form forudsætter muligheden for at krydse en grænse. Hvis denne grænse ophæves, fordi “stivnede modsætninger” falder sammen, så falder hele ideen med den imaginære realitet bort. Det er jo netop det, at krydse grænsen, der muliggør en indsigt. Det, vi kan blive opmærksomme på, er, *at* vi krydser grænsen, og hvad det *gør* ved os, videre bliver det afgørende, hvordan vi beskriver de ordner, vi springer imellem. Når Erika Fischer-Lichte etablerer en “performativitetens æstetik”, er det for i en og samme bevægelse at privilegere en bestemt type teater og en fænomenologisk tilgang til verden. Historisk set fremhæver Erika Fischer-Lichte, hvordan avantgarden (1890-1930) i Europa er forudsætningen for det performative vende. Det kan man også, i det systemteoretiske perspektiv, jeg har valgt at følge, beskrive som kunstsystemets radikale forsøg på at bearbejde den grundlæggende kode, der så at sige udgør kunst-systemets intiale forskel: nemlig forskellen mellem imaginær realitet og realitet<sup>18</sup>. Jeg tror ikke, at der findes andre uddifferentierede systemer, der i samme grad gør egen grundlæggende kode til genstand for kritik og eksperimenter. Det er det, der med et systemteoretisk blik, er det fascinerende ved kunstsystemet. Erika Fischer-Lichte viser, hvordan den historiske avantgarde finder programmatisk tilslutning i teaterforestillinger fra 1960’erne og frem. Der tales ligefrem om et “performativt vende”. Erika Fischer-Lichte er optaget af at angive, hvordan denne opfattelse af performativitet kan forklares både historisk, æstetisk og systematisk<sup>19</sup>.

18) Luhman, Niklas (1995). *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. I denne bog er man i øvrigt også vidne til de eksperimenter, som Luhmann konstant foretager: nemlig undersøgelsen af, hvilke forskelle der kan vise sig brugbare. Derfor finder man i denne bog mindst tre forskellige andre bestemmelser på spil, før Luhmann når til koden imaginær realitet/realitet. Dette sammen med andre teoretisk svagere konstruktioner gør alt i alt denne bog til en af de mindre vellykkede i det meget omfattende forfatterskab.

19) I en anden artikel i denne bog viser Niels Lehmann, hvordan denne inklusive intention som tendens trækker hele projektet skævt. Det bliver i høj grad en celebrering af det avantgardistiske perspektivs fokus på livet som det organiske.



For Erika Fischer-Lichte bliver henvisningen til et teatervidenskabeligt udgangspunkt vigtigt. Hun understreger at denne opfattelse af teatret som sted for oplevelser, der etableres mellem scenen og salen, formuleres allerede af den tyske teatervidenskabs nestor Max Herrmann<sup>20</sup>. Herrmann lægger vægt på teaterforestillingen som det centrale objekt for teatervidenskaben<sup>21</sup>. Det konstituerende for teaterforestillingen er aktørernes og tilskuernes samtidige tilstedeværelse (die leibliche Ko-Präsenz). Derved etableres, ifølge Erika Fischer-Lichte, en afstand til en i samtiden udbredt interesse for teater teksten som det centrale anliggende. I denne vægtlægning ser Erika Fischer-Lichte tegn på den begyndende forskydning bort fra interessen for "betydning" (Bedeutung) over mod effekt eller virkning, og denne forskydning starter med den historiske avantgardes interesse i at gøre tilskueren til den, der kan skabe nye betydninger på grundlag af aktørernes sanselighed og materialitet<sup>22</sup>.

For mange alternative teaterfolk fra 1960'erne og frem stod dette som mål, men også som problem, for hvordan skulle man så forklare, hvordan materialitet og tegn, virkning og betydning hang sammen? Hvis man ikke kan beskrive eller tolke en betydning, hvordan kommer man da på sporet af en mulig virkning? Dette problem sætter gang i en udvikling af en kunstteoretisk debat, som vi idag kan finde i diskussionen om den relationelle æstetik<sup>23</sup>. I Erika Fischer-Lichtes perspektiv er dette et resultat af, at det, hun kalder "det hermeneutiske æstetiske paradigme", ikke længere er dækkende<sup>24</sup>. Det kommer ikke så meget an på at kunne forklare kunsten som på at opleve dens sanselighed og materialitet. Erika Fischer-Lichte er optaget af, at den klassiske modsætning mellem betydning og effekt falder sammen. "Betydning opstår i og med perceptionsakten" (ibid. s.245), siger hun, og det kan man jo dårligt være uenig i, men hun siger ikke meget om, hvordan det rent faktisk sker. En række perceptioner lader sig ifølge Erika Fischer-Lichte ikke udtrykke sprogligt, de lader sig højest be- og omskrive på en ufyldstgørende måde (ibid. s.277 fx). Ifølge det teoretiske landskab jeg henholder mig til, må man i modsætning hertil hævde, at perceptionen (Wahrnehmung) netop er en sådan "omtrentlig" sansning, men at den ligger forud for enhver kommunikationshandling. Der er slet og ret intet andet medium, der i omfang og tempo kan hamle op med perceptionen. Det er dét de eksperimenterende teaterforestillinger ved deres insisteren på at undgå kausalsammenhænge sensibiliserer os overfor. Erika Fischer-Lichte mener, at vi herigennem forstår, at perception og betydningsetablering er den samme proces (ibid. s.247). De associationer man som tilskuer kan få, opstår oftest ubevidst og ikke-intentionelt. De relaterer sig til strengt subjektive erindringer og til inter-subjektivisk gyldige kulturelle koder. Der er således tale om emergente betydninger. Konstruktionen af disse er uforudsigelig og ikke til at styre eller forudberegne. Kunstnerens intention om at "overføre" et budskab til tilskueren har dermed ringe kår, men Erika Fischer-Lichte synes ikke at tvivle på, at de eksperimenterende forestillinger opnår en ganske bestemt epistemologisk effekt, der dog kun kan forstås fænomenologisk. Vi kan sammenfatte dette i Erika Fischer-Lichtes præmis: Når teatret laver forestillinger, der gør op med kausalitet og præcis betydningstilskrivning, så opstår der en situation, hvor det bliver muligt at fatte perception og be-

20) Herrmann, Max: Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts. Vortrag 27.6 1920. In: Klier, Helmar (Hrsg.) (1981). *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt, s.15-24.

21) Om forholdet til denne mentor kan man læse Janne Risums artikel i denne bog.

22) Fischer-Lichte, Erika (2003a) s.242.

23) Bourriaud, Niklas (2005); Kyndrup, Morten (2009).

24) Et af Erika Fischer-Lichtes tidlige værker hedder: Fischer-Lichte, Erika (1979) *Bedeutung. Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*. Verlag C.H. Beck. Her fremhæves nødvendigheden af en betydningens intersubjektivitet som en dialektisk syntese, og den æstetiske proces' mulighed for at lade betydningen af betydning komme til syne. Man genkender således en central teoretisk manøvre, der kritiserer en klassisk hermeneutik. I 1979 med Eco og Walter Benjamin som inspiratorer, nu med en mere fænomenologisk farvning.



tydning sådan som den "virkelig" er: nemlig emergent og som noget, der ikke alene kan beskrives adækvat med sproget. Erika Fischer-Lichte hævder, at tilskueren ved den slags teater, hensættes i en kontemplativ oplevelsessituation, der adskiller sig fra tidligere tiders mere hermeneutisk betingede forståelsesproces. Ved hjælp af denne forskel (kontemplativ/hermeneutisk) iagttager Erika Fischer-Lichte så den performative æstetiks centrale kendetegn: en kunst, der lader tilskueren svæve mellem at iagttage noget som "repræsentation" og noget som "præsent".

Det, vi her er vidner til, den hurtige erstatning af én forskel med en anden, er en typisk teoretisk manøvre forbundet med en afparadoksalisering. Den første forskel (kontemplativ / hermeneutisk) erstattes af den næste (repræsentation / præsent). Sådanne tætte kæder af forskelle, der afløser hinanden, opstår når et paradoks (en beskrivelse af noget vi plejer at iagttage som en forskel bliver til en enhed) er etableret og på ny skal forklares. Erika Fischer-Lichte etablerer selv sit paradoks: "kunst er virkelighed". Som i ethvert andet paradoks består problemet her i, at noget, der er tænkt som en *forskel*: kunst er forskellig fra virkelighed, nu anskues som en *enhed*. Refleksionen over dette må derfor bestå i en række forsøg på at opløse paradokset. Man kan nok godt hævde, at en forskel som den mellem re-præsentation og det præsent, er temmelig gammelt tankegods, der peger tilbage mod en teori om afbildning og mimesis. Paradokset gøres mindre synligt og påtrængende ved at blive erstattet af andre forskelle, som fokuserer på andre aspekter, og som på den måde afleder opmærksomheden fra det grundlæggende paradoks. Paradokser har det også med at irritere. Når irritationen bliver stærk nok, reageres der ofte med en insisteren på etik og/eller moral samt ubetvivelige værdier. Når virkeligheden er blevet kontingent, forsøger man at overgå denne indsigt med henvisningen til værdier og etik. Her er Erika Fischer-Lichte ikke nogen undtagelse. I tillæg hertil forsøger hun sig også med en historisk forklaring. Det sker ved først at erklære, at den rigide forskel mellem kunst og virkelighed (kunst-autonomien) er en konstruktion af en modsætning, der styrter sammen med avantgarden og dens 1960'ers rekapitulation.

*Kunstens autonomi forudsætter en grundlæggende forskel mellem kunst og virkelighed, som den på samme tid postulerer og bekræfter. (ibid s.296)*

Denne modsætning søger den performative æstetik at ophæve. Den benægtes og udfordres på det kraftigste af den performative æstetik hævder Erika Fischer-Lichte.

*Da Marina Abramovic knuste vinglasset og hendes hånd begyndte at bløde, betød dette, at hun knuste vinglasset i sin hånd, og hånden begyndte at bløde. Denne handling konstituerer det knuste glas virkelighed og en blødende hånd. Der kunne ikke konstateres nogen afgørende forskel mellem kunst og virkelighed i opførelsen. Alt det, der blev gjort og vist betød det, der blev gjort og vist, og konstituerede dermed den tilsvarende virkelighed. (ibid. S.296f)*

Kan handlingerne monstro virkelig snige sig ud fra kunst-systemet? Jeg er ikke sikker på, at det går helt så let og elegant som skildret her. Moderniteten er irreversibel i den forstand, som allerede den historiske avantgarde lærte os det. Selv de mest ready-made objekter kunne ikke unddrage sig kunstsystemet. Ydermere er det vel sådan, at hvis der ikke er forskel på kunst og virkelighed, men det alligevel skal være muligt at springe mellem repræsentation og det præsent, så må man jo spørge sig, hvordan man da skal forstå denne forskel, og dermed forskellen kontemplativ/hermeneutisk (er denne forskel monstro ikke hermeneutisk?). Paradokset, der sætter kunst og virkelighed på samme realitetsniveau, bliver bearbejdet ved at hævde, at det er muligt at forholde sig både kontemplativt (oplevelende) og hermeneutisk (tolkende) til opførelsen, og at opførelsen lader

tilskueren springe mellem repræsentationen, der kræver hermeneutisk kunnen og det præsente, der "blot" kræver oplevelse. Her opstår en anden uenighed. Oplevelser er ikke iagttagelsesuafhængige, vil jeg hævde. *Repræsentationen* er, ifølge Erika Fischer-Lichte, en tegnafhængig, formidlet tilgang til verdenen, der forsøger at fastlægge betydning. Det sker ved, at der oprettes en række kausaliteter, der binder betydningerne sammen i en kontrolleret og kontrollerende stor fortælling, der giver en hermeneutisk adgang til en forståelse. Det *præsente* er heroverfor en sanselighed og en materialitet, der i stedet for en hermeneutisk forståelse frembringer fornemmelser, følelser, associationer og anelser, der kun vanskeligt, hvis overhovedet, lader sig udtrykke sprogligt. Herpå reagerer tilskueren kropsligt med både fysiologiske, affektive, energetiske og motoriske reaktioner, der kan iagttages af andre og på den måde invitere til en ny betydning. Det præsente er kendetegnet ved umiddelbarhed og fylde, helhed, autenticitet og nærvær. Men vi kan blive bevidste om denne nedsænkethed, en bevidsthed, der ikke kan forklares med sprog, men som kræver kunstens medvirken for at artikuleres. Denne indsigt kommer hermeneutikken til kort overfor, og derfor må kontemplationen (og måske fænomenologien?) tage over. Med denne forskel genetablerer Erika Fischer-Lichte en metafysisk og ontologisk distinktion, der vel ret beset er postuleret og teoretisk uholdbar. Man forstår godt hensigten med at privilegere det præsente med alle de fænomenologiske plusord fra umiddelbarhed til nærvær. Man forstår, at repræsentationen er hermeneutisk og plaget af kausalitetstvang og af en tegnafhængig tilgang til verden. Det er lige præcis her, det knækker for mig. Vi kan, efter min mening, ikke på nogen måde få adgang til omverdenen uden en iagttagelse. Enhver iagttagelse er baseret på en forskel. At det "præsente" skulle være tegnløst, kan man kun hænge op på en bestemt definition af tegn, som Erika Fischer-Lichte arver fra sprogteorien. Hvis man ikke godtager denne arv, giver en skelnen mellem tegn og tegnløst slet og ret ikke adgang til nogen teoretisk indsigt. Blandt andet derfor foreslår jeg, at begrebet om det performative må undgå en sådan semiotisering<sup>25</sup>.

Sammenfattende kan man hævde, at Erika Fischer-Lichtes performative æstetik ser tærskeloverskridelsen og processen som *målet*. Erika Fischer-Lichte insisterer altså på at forskellen mellem fiktion (som det, der har form og repræsentationens karakter) og virkelighed (der er båret af materialitet og præsens) overskrides som en tærskel. Det er muligt at svæve over denne tærskel og opleve "dobbelttheden", samtidig med at dette giver mulighed for at opleve oplevelsen, percipere sin egen perception.

Morsomt nok, er en af Niklas Luhmanns centrale formuleringer omkring kunst ligeledes hæftet op på denne ide om kunsten som tilvejebringer af en mulighed for at percipere perception (Wahrnehmung des Wahrnemend). Der er dog afgørende teoretiske forskelle på den måde, hvorpå begreberne perception (Wahrnehmung) etableres hos de to. Hos Luhmann spørges der først til, hvilken forskel kunsten sætter i verden. Her kan man svare, at kunsten synes at være i stand til at sætte noget, der ellers ikke er tilgængeligt for samfundsmæssig kommunikation på dagsordenen. I Luhmanns teoretiske perspektiv udgør perception (wahrnehmung) i vor dagligdag en samtidighed mellem overraskelse og genkendelse. Denne samtidighed kan ingen tænkning eller kommunikation præstere, intet andet medie kan indhente perceptionens tempo.

*Kunst stiller perception til rådighed for kommunikation, og det sker udenom sprogets standardiserede former, der er perciperbare på deres særlige måde. Kunsten kan ikke ophæve adskillelsen mellem psykiske og sociale systemer. Begge systemtyper er og bliver operativt util-*

25) Se hertil bl.a. Drewes, Miriam (2010): *Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*. Transcript, Bielefeld, s. 291 ff.

*gængelige for hinanden. Netop dette giver kunsten dens betydning. Kunsten kan integrere perception og kommunikation, uden at dette fører til en sammensmeltning eller en forvirring af operationerne. (Luhmann (1995) s.92)*

På den måde er perception noget ganske specielt. Det, der bliver vigtigt i en teori om det performative, er at kunne anskueliggøre, hvordan denne perception som fundament for kommunikationen fungerer. Man kan hævde at performativitet afhænger af perceptionen, og at det er dette kunsten, blandt andet, kan tydeliggøre. Hvordan muliggør kunsten da denne perception af perceptionen? For at kunne svare på dette må der først opstilles en teori om, hvordan form opstår, og hvordan der herudaf kan skabes betydning. Det viser sig, at det kræver en skelnen mellem interaktion og kommunikation, da perceptionen fungerer forskelligt i de to aspekter af betydningsdannelse.

### Alternativ læsning af Abramovic, Lips of Thomas

Jeg var ikke til stede ved begivenheden i 1975. Det fremgår ikke om Erika Fischer-Lichte selv har set den. Jeg er derfor afhængig af de kilder, jeg har kunnet finde. Man kan finde Abramovic's egen beskrivelse af performancen i en slags scenario:

*"I only used the one image which presents the strongest moment of the performance itself, and can therefore stand on its own as a photograph... . The audience can, by reading the text description, and by looking at one single photograph, imagine the rest in their minds.  
— Marina Abramovic*

### LIPS OF THOMAS

#### *Performance*

*I slowly eat 1 kilo of honey with a silver spoon.*

*I slowly drink 1 liter of red wine out of a crystal glass.*

*I break the glass with my right hand.*

*I cut a five-pointed star on my stomach with a razor blade.*

*I violently whip myself until I no longer feel any pain.*

*I lay down on a cross made of ice blocks.*

*The heat of a suspended space heater pointed at my stomach causes the cut star to bleed.*

*The rest of my body begins to freeze*

*I remain on the ice cross for 30 minutes until the audience interrupts the piece by removing the ice blocks from underneath.*

*Duration: 2 hours. Krinzinger Gallery Innsbruck. 1975 Abramovic first performed Lips of Thomas at Galerie Krinzinger, Innsbruck in 1973 [sic].<sup>26</sup>*

Det er nu min påstand, at man kan læse denne performance med det foreslåede performativitetsbegreb, der hviler på distinktionen person/rolle. Det giver ihvertfald mulighed for at afklare nogle af de centrale værdier, der synes at præge dette kunstværk. Sammenfattende kan man hævde, at

26) [http://mocp.org/collections/permanent/abramovic\\_marina.php](http://mocp.org/collections/permanent/abramovic_marina.php) - Her angives, som man kan se, både 1975 og 1973 som årstal. Det er 1975 ifølge de fleste kilder.

Abramovic i denne performance forsøger at klappe rigtig mange forskelle sammen. I forhold til digram 1, kan det illustreres som en bevægelse i værket, der insisterer på at minimere forskellen på Abramovic's funktion som "rolle" - skuespiller og "person" - Marina Abramovic. I en slags heftig protest mod det "falske" og forstillede og derfor ikke-autentiske i en teaterrolle, forsøger hun at mimimere forskellen mellem Marina Abramovic og den fiktive figur. Blodet er reelt. Abramovic falder sammen med den fiktive figur. Og i den fiktive figur er der ingen forskel mellem person og rolle. Men er der da overhovedet en fiktiv figur? Er hele performansens manøvre ikke lagt an på at ophæve denne forskel og lade os "svæve over tærsklen"?

Vender vi først tilbage til billedet, kan man konstatere, at denne performance synes at være klart disponeret i forhold til rummet. En hvid bagvæg, et sort forhæng i kongesiden (KS), bord og stol med rekvisitter opstillet med front mod den, der ser på. Det sceniske rum er belyst, og der er ikke derudover markeret noget skarpt skel mellem "scene" og "sal". Den nøgne kvinde er også med front mod, hvad man må formode har været et tilskuer-areal. Først siddende bag bordet, med de rekvisitter der senere skal komme i anvendelse, siden stående ved bagvæggen. Det fremgår af disse iagttagelser, at der er konstrueret en klar teatral ramme omkring begivenheden. Det fremgår, at der kun er en aktør til stede. Dette træk afstedkommer en særlig monologisk dramaturgi. Den vender vi tilbage til om lidt.

Der skabes forventninger, når der på bordet står flaske, glas, honningkrukke, og en pisk. Når først der er drukket vin af glasset, spist honning af krukken, synes det oplagt, at også pishen skal i sving. Varmelampen der hænger parat etablerer på den måde en gåde. Hvordan skal den bringes i anvendelse? Forventninger kan indfries, eller skuffes. Da glasset knuses, og Marina kan fremvise en blødende hånd, opstår et nyt sæt af forventninger. Som tilskuer bliver man nødt til at justere de forventninger, man har etableret, det kan blive værre, mere radikalt. Og det gør det. Disse forventninger indfries. Det bliver vanskeligere for tilskueren at sammenfatte de mange informationer og meddelelsesformer til én forståelse. I forhold til en systemteoretisk baseret dramaturgi vil man her skelne mellem to forskellige former for strukturdannelse: en *normativ*, hvor forventningerne hele tiden bekræftes, og derved bliver til norm for strukturen, således at hvis noget afviger fra normen vil man afvise det. En anden form for strukturdannelse kan beskrives som *kognitiv*, her reageres der anderledes på afvigelser fra strukturen. Et sæt af forventninger er oparbejdet, men pludselig viser det sig, at forventningerne ikke længere bekræftes, men skuffes. Den kognitive strukturdannelse forsøger da at danne en ny struktur, der kan forklare de operationer, der ikke bekræftede de tidligere forventninger. Nye forventninger oparbejdes. *Lips of Thomas* er i sin dramaturgi indstillet på at tilskueren må opgive nogle forventninger og erstatte dem med andre. Det, dramaturgisk set, operative analyse spørgsmål er derfor, hvilke forskelle værket opretter, og hvordan forskellene etablerer forventninger. Det kan der faktisk siges en hel del om. Der er klare momenter af en kognitiv strukturdannelse, men de fungerer samtidig med at værket synes at være båret af en klart fremadskridende normativ struktur. De præsenterede objekter anvendes, selvlærlæstelsen eskalerer. At man ikke derudfra kan slutte sig til, hvordan den reelle tilskuer vil tilskrive sin egen betydning, er ganske indlysende. Det afhænger af uforudseelige personlige associationsrum. Tilskueren kan fx opleve at føle sig manipuleret, eller for den sags skyld føle sig udfordret til en etisk stillingtagen og handling. Men at værket arbejder med symboler, redundans og kompositionelle strukturer er uomtvisteligt.

At Abramovic søger at styre oplevelsen af værket i én retning bliver derfor også til noget, man kan formulere sig analytisk omkring.

For Erika Fischer-Lichte drejer det sig om at beskrive denne performance som begivenhed (og netop ikke som værk), som noget, der ophæver den stivnede modsætning mellem fiktion og virke-



*Dette foto har Abramovic selv udvalgt som det mest repræsentative billede fra Lips of Thomas - dette billede er angiveligt fra performanceen i 1975.*

lighed (og netop ikke som en imaginær realitet, der bevidst lægger vægt på genindskrivningen af det reelle), som et eksempel på en radikal teaterform, der i sin anti-teatralitet forudgriber afgørende nye tendenser i teaterkunsten (men som netop ved sin avantgarde-retorik og deraf følgende dramaturgi bliver en slags bekræftelse af teater i negativ form), og som derfor udfordrer analytikeren til at opfinde en teori om en performativ æstetik. Erika Fischer-Lichte får det performative til at lyde som dekonstruktionen selv, når hun insisterer på, at det er det performative, der påpeger stivnede modsætninger og får dem til at falde fra hinanden. I en lidt køligere udgave, vil jeg hævde, at det er at overvurdere *Lips of Thomas*. Den er interessant som et eksempel på et stykke anti-teater, der, morsomt nok, senere bliver til næsten rent teater på Guggenheim 2005, ved en gen-opførelse, hvorom Marina Abramovic siger:

*I halvfjerdsenerne var teatret performancekunstnerens fjende. Teatret blev betragtet som et narreværk, en iscenesat oplevelse. I halvfemserne er min holdning helt anderledes. ... Tilskuerne der nu kommer til teatret for at se mit værk, ser både en teaterforestilling og en forestilling.<sup>27</sup>*

Dette billede fra "gen"opførelsen i New York, 2005 viser, hvordan det konkrete rum her frabeder sig direkte interaktion med tilskueren. Scenen er hævet over gulvet. Genopførelsen bestod derudover også i, at Marina Abramovic gentog det oprindelige scenario 7 gange med vekslende betoninger, ligesom der var tilføjet musik og sang, flere rekvisitter mv.

Man undervurderer det, efter min mening, radikale ved den første opførelse af *Lips of Thomas*,

<sup>27</sup> Se Marla Carlson: *The Lips of Thomas (Seven Easy Pieces)*: "Marina Abramovic Repeats: Pain, Art and Theatre" <http://www.hotreview.org/articles/marinaabram> (besøgt 12.1.08).

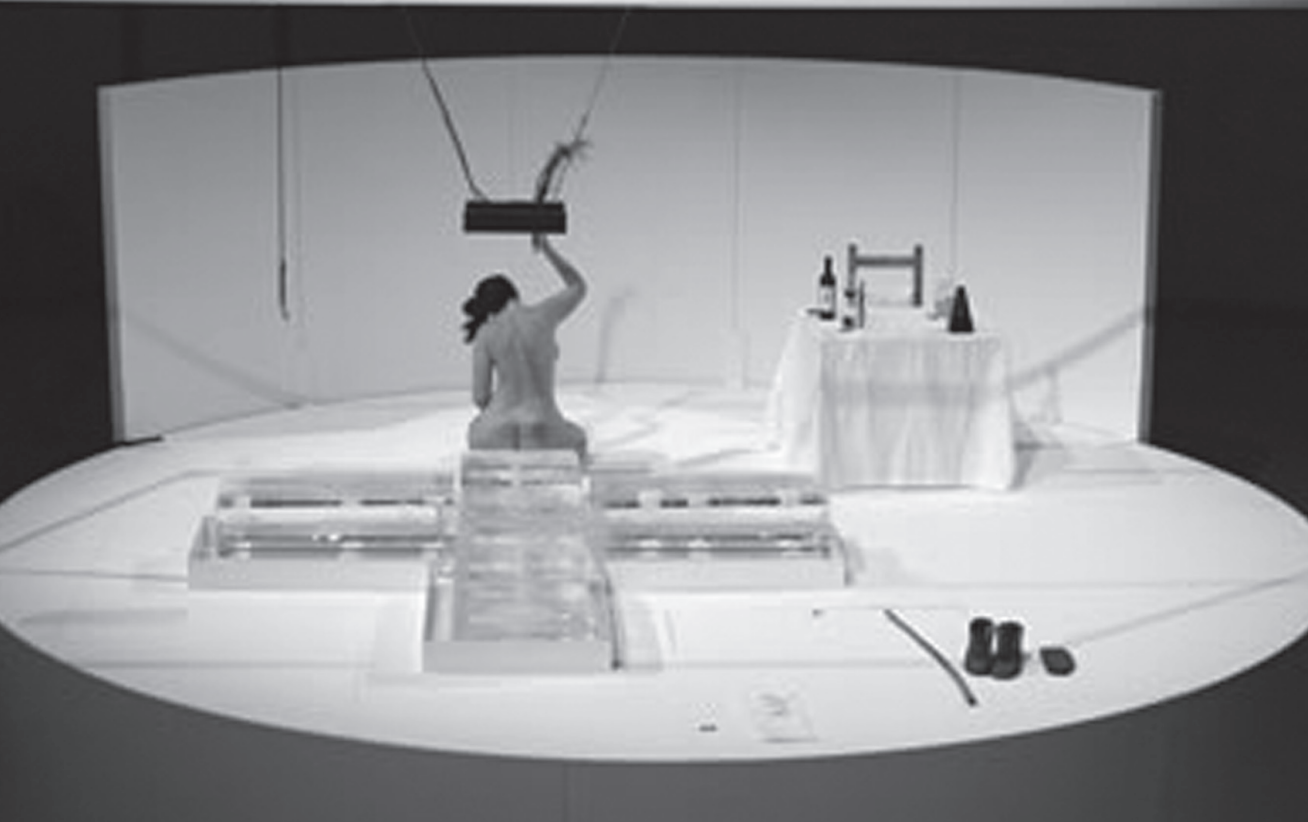
nemlig eksperimentet med at tillade tilskueren at gribe ind i selve værket<sup>28</sup>. Og jeg har ingen problemer med at kalde det et værk. Værket er kunstsystemets operative enhed, det må forstås som en kommunikation. Den imaginære realitet, der skabes i *Lips of Thomas*, er karakteriseret ved, at den genindskriver det reelle i den imaginære realitet med meget stor kraft. Den etablerer en situation, hvor Marina Abramovic kommunikerer direkte med publikum. Man kan sige, at den sceniske fiktion er så tynd, som den kan blive: der er ingen skuespillere, der "lader som om", de er nogle andre. Men Marina Abramovic er rammesat af den teatrale fiktion – af indramningen, om man vil. Hun gør, hvad hun gør, men det viser også hen til noget. Hvis hun havde siddet fuldt påklædt og blot drukket sin vin og spist sin honning, havde det ikke været meget at skrive hjem om, men fordi hun udstiller sig selv og påfører sig selv smerte, sker der noget, som tvinger tilskueren til en selektion af forståelse. Hvad er der da at forstå, kunne man spørge?

Jeg er for så vidt ikke uenig med Erika Fischer-Lichte i påpegningsen af, at tilskueren i denne kommunikationsform tvinges til at springe mellem forskellige iagttagelses-positioner. Men det er min opfattelse, at man kan fremskrive en del flere konkrete bestemmelser af denne kommunikation, hvis man går ud fra den performativets- og kommunikations-forståelse, der er skitseret i det foregående. Allererst er det centralt at spørge til den situation, der etableres i forestillingen. Den adskiller sig jo klart fra vanlige teateropførelser, hvor mindst to mennesker kommunikerer til hinanden, medens tilskueren ser på. Her er den enlige kvinde rettet mod tilskueren. Vi genkender denne monologiske form som et centralt træk i megen performancekunst. Kunstneren retter sin kommunikation direkte mod tilskueren. Den imaginære realitet søges gjort så "tynd" som muligt gennem den sammenklapning af forskelle mellem person og rolle, som er antydnet ovenfor. Ophævet er den, efter min mening, ikke. Kunstneren står som digtets almene "jeg", og beretter til et alment "du". Ligesom i digtets form, kan dette du være en imaginær anden, læseren eller digteren selv. Et digt kan jo til og med etablere flere sådanne jeg'er og du'er. Det kan en solo-performance kunstner også. Det er således interessant for en analyse at søge at bestemme disse forhold omkring kommunikationen: hvordan etableres tilskuerens adgang til performancen? Med den klare markering af scenen etableres der, i Guggenheim 2005 versionen, en helt klar afstand til tilskueren. Det var ikke tilfældet i den oprindelige 1975 version. Her var markeringen dog alligevel til stede som en anderledes rammesætning af rummet omkring Marina Abramovic selv. Den (ordløse) handlingskæde har sin helt egen dramaturgi. Meddelelsesformen er karakteriseret ved enkelheden, nøgenheden, prøven og udholdenheden overfor voldsomme belastninger af kroppen: alkohol og honning, glasskår, pisk, og barberblad. Nøgen krop mod is, under varmelampe. Hvis det virkelig var, som Erika Fischer-Lichte mener, at det man ser, kun er det, der faktisk sker, så undervurderes montagen i værket. Der er en klar dramaturgi i opbygningen af pinslerne. Det kulminerer i en stiliseret korsfæstelse på is-korset<sup>29</sup>. De religiøse associationsrum synes redundante (stjerne, flaggelantisme, vin og honning, blod og kors) og de udleveres uden andre kommentarer end montagens. Sammenstillingen og de enkelte, stramt koreograferede bevægelser tyder på en ekstrem beherskelse af de kropslige pinsler, som hun påfører sig selv. Denne beherskelse er i sig selv en effekt, der henviser til den teatrale ramme. Ambivalensen mellem offer og bøddel forstærkes her af, at offeret selv er bøddel. På den ene side etableres der meget dagligdags begivenheder. At se nogen drikke en flaske vin og spise noget er ikke så ualmindeligt. At det er en nøgen dame, der sidder ved et bord og gør det, medens andre ser på, flytter straks det hele en tand. At det bliver en hel flaske vin og hel krukke honning,

28) Om en sådan afbrydelsesstrategi kan man læse mere i Exe Christoffersens artikel i denne bog.

29) Det berettes at Abramovic var inspireret af rygterne om en amerikansk performance kunstner, der havde ladet sig korsfæste til en Folkevogn (dog med lægelig bistand og kun for en meget kort stund).





*Marina Abramovic på Guggenheim 2005 med en "genopførelse" af Lips og Thomas.*

og at dette nu engang tager den tid, det tager, peger på at der her etableres en realitet. Ting tager tid, og ting er det, de er. Der etableres en forventning om en rækkefølge, om at elementerne på bordet skal i brug (også pisken). Der er ingen ledsagende ord eller anden auditiv opbakning. Det er de konkrete handlinger, der fokuseres på og disse eskalerer så ind mod en "overskridelse". Der bliver ikke lagt op til at kommunikationen er om noget andet, end selve handlingerne. Handlingerne antager til gengæld mere og mere rituel karakter, hvormed man kan pege på, at Marina Abramovic etablerer en "overgang" med meget kristne symboler: vinen ved bordet, og om ikke brød (som i den hellige almindelige kirke) så dog honning (som i den ortodokse kirke), pinsler i form af pisk og inskriptioner i huden. Den femtakkede stjerne, pentagrammet, er i kristendommen blandt andet blevet læst som symbol på Jesus' 5 sår. Men, karakteristisk nok har den femtakkede stjerne også andre symbolværdier, som Marina Abramovic formentlig spiller bevidst med.

Alt afhængigt af om spidsen vender op (det helhedssøgende menneske) eller ned (det dyriske, eller okkulte), indgår stjernen i forskellige associationsrum<sup>30</sup>, den kan også ses som symbol for det kommunistiske Jugoslavien, hun lige er kommet fra. Denne flertydighed er formentlig udtryk for et ønske om at etablere en uafgørlighed. Når hun til slut ender på et kors af is, kan man jo spørge til, om opstandelse var påtænkt: Det får vi aldrig at vide, for tilskuerne brød ind, og løftede Marina Abramovic ud af isgraven.

Sådan kunne man godt etablere et eksempel på en mulig redundans i materialet og en antydning af, hvordan det samme materiale også giver modstand mod tolkninger. Marina Abramovic ofrer sig selv som en anden Jesus: hun er dog både bøddel og offer. Ligesom pentagrammet næppe tilfældigt har spidsen nedad, pegende direkte på kønnet, er der hele tiden også andre læsninger mulige.

30) Man kan således finde eksempler på, at Marina Abramovic senere har udstillet billeder af sig selv, hvor spidsen vender opad. Ved den første opførelse vendte den dog, som anført, nedad.

Denne bevidste ubestemthed præger dermed værket. Ethvert forsøg på at danne en betydning vil støde på modstand i materialet. Det modsætter sig entydiggørelse. Måske kan man hævde, at den bestemte ubestemthed som kan analyseres frem i værket, peger på Marina Abramovic som kunstner, der bruger kunsten som et ritual til at frelse og forsoner, og som netop derfor kræver det ekstreme offer. Hendes solo-præstation går over grænserne for repræsentationen, og i sin stramt styrede præsentation af smerte og blod understreger værket sin egen realitet som realitet. At hævde, at værket derved skulle unddrage sig enhver imaginær aktivitet, er efter min mening at undervurdere det. Den teatrale fiktion er allerede etableret fra begyndelsen. Den manipuleres og muliggør til og med inddragelsen af tilskueren. Hvad nu, hvis den kvikke tilskuer havde været proaktiv, og fjernet pisk og barberblad efter at glasser var knust, hvordan havde Marina Abramovic da reageret?

Det er netop, når uafgørlighed og paradoksaltitet bliver påtrængende, at vi reagerer med henvisning til det etiske. Det er bare mere, end det etiske kan klare. Der er ikke nogle klare værdi-regler, der kan fortælle os, hvordan vi skal opføre os i denne situation. Derfor er vi nødt til at "opfinde" disse, og her trækker vi så på vore egne værdiopfattelser. Man kan spidsformulere dette ved at sige, at 1.ordens iagttageren altid må have værdier at handle ud fra. Set fra 2. orden kan man iagttage hvordan værdier etableres. Ambivalensen forstærkes yderligere af, at kvinden udstiller sig nøgen for tilskuerens blik, omend gradvis: Fra den første beskyttelse bag bordet, til den fuldt eksponerede nøgenhed med pisk, rids og korsfæstelse. Hun eksponerer sig, hvorved tilskueren eksponeres som voyeur, med mindre man vælger at forlade seancen. Kroppen bliver medium for denne performance. Og den form, der etableres, er karakteriseret ved tilrettelagte (netop ikke spontane) handlinger, velovervejede, beherskede, og som sagt komponeret med klar udviklingslogik (normativt strukturelement). Tilskueren etableres i en ambivalens, på den ene side reduceres hun/han til voyeur, men bliver samtidig inviteret til aktivt at selektere sin egen forståelse, fordi værket ikke er præget af entydige styringer (kognitiv strukturdannelse). At happeningen afbrydes udtrykker ganske rigtigt det forhold, at nogle tilskuere ikke kunne udholde adskillelsen mellem scene og sal mere. Fordi de var til stede i samme rum, kunne de gribe ind. Alle, der overværede seancen, har haft mulighed for at overveje, om man kunne tillade sig at afbryde værket, om værket måske kaldte på en afbrydelse, eller om man blot skulle forlade stedet. Der er ingen tvivl om, at hvis Marina Abramovic havde ønsket at afvise publikums intervention, så kunne hun have gjort det. Hendes styring er hele vejen igennem stram. At hun accepterer den er tegn på, at tilskueren gives tilladelse til at gribe ind i værket og i den forstand blive en del af det. Det er vel ret beset i denne gestus, at det mest afgørende forhold ligger gemt. Tilskuerens fysiske integration i værket tolereres (lokket måske oven i købet frem). Det er denne *radikaliserede* feedback sløjfe, der er interessant. Dels fuldbyrdes en kommunikation mellem scene og sal, mellem tilskuer og den performende kunstner, der er mere end tilråb og udvandring. Det er et indgreb, der i lige så høj grad kan læses som en del af værket, som det er handling i virkeligheden. Det er netop denne dobbelthed, der udstilles. Det er ved at krydse grænsen, at betydningen af grænsen og en anden type iagttagelse bliver mulig. Det er netop *ikke* et indgreb i forhold til en reel ulykke, der kræver øjeblikkelig handling. Så skulle Marina Abramovic vel nærmest have være indlagt og behandlet, fordi hun er til fare for sig selv<sup>31</sup>. Det er måske tættere på den brechtske gadescene: "et vidne demonstrerer, hvordan ulykken skete". Abramovic demonstrerer, hvordan mennesket kan søge efter mening i en kropslig intensitet, en ritualiseret selvfrafstrelse, og hvis tilskueren føler sin etiske norm overskredet, er der øjensynlig mulighed for at gribe

31) Skårderud, Finn (2009): "Smertens bilder – selvskading i film" i *Tidsskrift for Norsk Lægeforening* Nr. 9 – 30. april 2009 129:896-899. Den selvskadende person er meget ofte optaget af iscenesættelsen af akten eller af fremvisningen af skaden.



*Abramovic ridser en femtakket stjerne i sit maveskind med et barberblad. Her vender spidsen nedad.*

ind og afslutte seancen. Derved tvinges tilskueren ind i et valg: reaktivt at forlade seancen, passivt forblive i en oplevende og tolkende position, eller aktivt gribe ind. Tilskueren tvinges dermed til at overveje sit eget forhold til passivitet, komtemplation (se på), re-aktivitet (forlade lokalet) eller aktivitet (afslutte ved fysisk indgriben). Dette dilemma er nøje planlagt og overvejet. Det kan overføres til en moralsk dimension i forhold til tilskuerens egen hverdags-adfærd, men man kan også lade være. Ved at etablere disse forventninger og ved at fortætte disse til en slags etisk fordring: er du passiv, re-aktiv eller aktiv, gør Marina Abramovic sit kunstneriske virke til en dialog med tilskueren. Det er en sådan "forståelse", *Lips of Thomas* er interesseret i at generere. Det er denne kommunikationshandling, der bliver det centrale fokus. Således bliver det muligt at bestemme noget af det, der skinner frem som det æstetiske hierarki i værket, sådan som det fremtræder i 1975 versionen. Med en insisteren på at "ophæve" forskellen mellem realitet og imaginær realitet tegner forestillingen sig ind i en bestemt dramaturgisk model for det teater, der gerne vil inddrage sine tilskuere aktivt i fiktionen. Men netop kun som én model blandt flere andre. Den normative privilligering af den forskels-ophævede æstetik forhindrer en analytisk sensitivitet overfor nogle af de andre dramaturgiske former for performativ æstetik, man kan finde. Ud fra det foreslåede begreb om performativitet kan man skelne mellem et teater *for* og et teater *med* tilskuere. Naturligvis er teatret altid afhængigt af at have tilskuere, så i en forstand er det jo altid 'med' tilskuere. Her sigter jeg dog til eksperimenter med teaterformer, der i radikal forstand inddrager tilskueren i produktionen af værket. Hvor Abramovic tilbyder en slags rituel ophævelse af virkeligheden gennem sin teatraliserede offerposition, kan andre teaterformer arbejde med at ophæve teatret (som fx Augusto Boals eksperimenter med Usynligt Teater). En tredje mulighed byder sig naturligvis til: en tilgang til et teater med tilskuerene, der opretter en fiktionskontrakt om, at man bibeholder distinktionen

imaginær realitet><realitet, men at deltagerne kan forventes at skulle indtage mange forskellige "roller": som skuespillere, som dramatikere, som tilskuere, som scenografer osv. Eksperimenter jeg i anden sammenhæng har kaldt for "det åbne teater". Det skal ikke uddybes yderligere her, men pointen er altså, at man med et performativtetsbegreb som det foreslåede, synes at have et større reservoir af mulige teaterformer til rådighed, idet der ikke forhånds-ekskluderes.

Træder vi til slut et par skridt baglæns og forsøger at anskue denne specialiserede debat omkring performativiteten i et æstetisk udtryk i et andet perspektiv, kan man måske få øje på, hvordan Abramovic's performance tematiserer en række konsekvenser af forsøget på at lade distinktioner falde sammen. Hvad er prisen for at ville opnå enheden mellem kunst og virkelighed, mellem person og rolle, i både imaginære og reelle realiteter? Prisen er måske præcis så høj som Abramovic spår i 1975. Det bliver et offer, det bliver en selvafstraffelse med uendelige variationsmuligheder, hvor man selv er bøddel. Og det kunstneriske svar rummer også en advarsel og en kritik af kapitalismens tredje fase. Når den enkelte medarbejder skal danne sin egen mening med arbejdet, når distinktionen mellem arbejdstagerrollen og medarbejderens person søges minimeret, så der det nærliggende at antage, at dette fungerer som en ekstra belastning af et i forvejen højt belastet senmoderne subjekt. Effekten af dette er en kollaps.

## Litteratur

Andersen, Niels Åkerstrøm and Born, Asmund W. (2008). "The Employee in the Sign of Love", *Culture and Organization*, 14: 4

Austin, J.L. (1992). *How to Do Things with Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*. Oxford University Press, Oxford.

Balme, C./Fischer-Lichte, E/Grätzel, S. (2003). *Theater als Paradigma der Moderne?* Francke Verlag, Tübingen.

Bourriaud, Niklas (2005). *Relationel Æstetik* Kunstakademiet, København (Fransk udg. 1999).

Brown, Spencer (1994). *Laws of form*. Portland : Cognizer, 1994

Burkart, Günter; Runkel, Gunter (2004). *Luhman und die Kulturtheorie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Butler, Judith (1999). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, New York.

Carlson, Marla: *The Lips of Thomas (Seven Easy Pieces)*: "Marina Abramovic Repeats: Pain, Art and Theatre" <http://www.hotreview.org/articles/marinaabram> (besøgt 12.1.08)

Diderot, Denis (1949). *Dialog om Skuespilkunsten*. Gyldendal, København. (Original fra 1773-77 *Paradoxe sur le Comédien*)

Drewes, Miriam (2010). *Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*. Transcript, Bielefeld.

Fischer-Lichte, Erika (1979). *Bedeutung. Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*. Verlag C.H. Beck, Berlin.

Fischer-Lichte, Erika (2003a). *Ästhetik des Performativens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Fischer-Lichte, Erika et.al (2003b). *Ritualität und Grenze*, Francke Verlag, Tübingen

Fischer-Lichte, Erika (ua) (2005). *Metzler Lexikon Theatertheorie* Metzler Verlag, Stuttgart.

Genette, Gerard (1997). *The Work of Art. Immanence and Transcendence*. Cornell University Press, Ithaca and London.

Goffmann, Ervin (1990). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Penguin, Hammondswoth.

## Person og rolle

- Herrmann, Max (1981). "Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts." Vortrag 27.6 1920. In: Klier, Hemar (Hrsg.). *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt.
- Kristensen, Jens Erik (2008). "Kapitalismens nye ånd og økonomiske hamskifte – Boltanski og Chiapello og tesen om den kognitive kapitalisme" i *DANSK SOCIOLOGI* Nr. 2/19. årg.
- Krämer, Sybille: "Das 'Performative' als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie" in : Fischer-Lichte, E / Wulff, Ch. (Hg) (2001). *Theorien des Performativen*, Francke Verlag, Tübingen.
- Kyndrup, Morten (2009): *Den æstetiske relation*. Gyldendal, København
- Luhmann, Niklas (1990). *Wissenschaft der Gesellschaft*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Luhman, Niklas (1995). *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (1998). *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (2000). *Sociale Systemer. Grundrids til en almen teori*. Hans Reitzel, København. (Tysk udgave 1984)
- Luhmann, Niklas (2008). *Die Moral der Gesellschaft*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Peirce, Charles S. (1982-86). *Writings of Charles S. Peirce*. Indiana University Press, Bloomington.
- Sauter, Willmar (2006). *Eventness. A Concept of the Theatrical Event*. STUTS. Stockholm.
- Searle, John R, (1999). *Mind, Languages and Society. Philosophy in the Real World*. Basic Books, London.
- Skårderud, Finn (2009): "Smertens bilder – selvskading i film" i *Tidsskrift for Norsk Legeforening* Nr. 9 – 30. april 2009 129:896-899, Oslo
- Steffensen, Jan Løhman(2010): *Kapitalismens ånd & den kreative etik*. Ph.d.-afhandling Aarhus Universitet. Aarhus.

---

### **Janek Szatkowski**

Lektor ved Institut for Æstetiske Fag, afdeling for Dramaturgi. Forskningsmæssige interesser er knyttet til udviklingen af en teori om dramaturgi baseret på en operativ systemteori. Har skrevet om dramaturgisk analyse og om teater- og dramapædagogiske problemstillinger. Var i perioden 1992-96 leder for Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater. Er pt. medlem af Bikubenfondens Reumert-komite.

---