

Afbrydelsesstrategier

Om afbrydelsen som begivenhed og iscenesættelsesstrategi i en performativ æstetik

Af Erik Exe Christoffersen

Performative æstetikker vægter den kommunikative gensidige vekselvirkning, interaktion eller feed-backsløjfe mellem kunstværket og tilskuerne. Det betyder at deltagelsen er en vigtig dimension af værker, som ofte virker gennem en afbrydelse eller indgreb i opførelssituationen. Artiklen diskuterer afbrydelsen som en æstetisk strategi og forsøger at udpege forskellige traditioner for afbrydelser fra romantisk ironi, til avantgardens mediale værkdestruktion og afbrydelse af kunstinstitutionen til det postdramatiske teaters benspænd og kreative begrænsninger.

Selvom disse genrer i praksis ofte glider sammen, mener jeg det er vigtigt at skelne, fordi der både teoretisk og praktisk er tale om forskellige strategier. Hvor det romantiske og avantgardistiske paradigme har tilbøjelighed til at fokusere på afbrydelsens frigørende momenter, ser det postdramatiske teater på begrænsningens kunst.

Afbrydelsen skaber forskellige former for autenticitetseffekter som modpol til det iscenesatte, men i kraft af en iscenesættelse. Jeg ser afbrydelsen som en slags rystelse i værket og som en strategi, der findes i mange forskellige kunstarter og medier, og som betyder, at den performative æstetik kan ses som et autenticitetsprojekt¹.

Er afbrydelsen en del af værket, eller er det en afbrydelse af værket? Det er et spørgsmål som artiklen diskuterer gennem en række eksempler, og jeg argumenterer for et værkbegreb, som rummer afbrydelsen som en del af værkopførelsens begivenhed. Min pointe er, at afbrydelsen kan være en central del af begivenheden men også et teatralt og dramaturgisk niveau i iscenesættelsen, og at der kan være tale om et uforudsigeligt moment i forhold til tilskuerreaktionen eller i kontekstens reaktion.

Det senmoderne samfund bliver beskrevet på mange måder: det er et risikosamfund, et projektsamfund, det er polycentrisk, hyperkomplekst mv. Det fælles kan måske siges at være et kontingent vilkår: der gives et utal af muligheder. Der er ikke en given sandhed, et givent centrum, en given måde at skabe overblik. Det kontingente samfund er interaktivt orienteret og har så at sige mistet autoritetsskabende traditioner. Det er på en måde en frihed, men også en vis belastning fordi relationer skal genopfindes igen i nye kombinationer: genopføres eller geniscenesættes. I og med at det kausale, det hierarkiske og det enhedslige har mistet troværdighed, er der brug for performative strategier, som producerer midlertidige og lokale "overblik" og "sandheder". Den markante uddifferentiering af samfundets forskellige felter og handlemåder betyder, at mange store kriser så som klimakrise, sikkerhedskrise, finanskriser, fattigdomskriser og værdikriser hænger sammen og indvirker på hinanden, men alligevel ikke kan løses eller betragtes fra ét samlet sted. De performative æstetikker er tværmediale, springende i forhold til iagttagelser som fx vertikale eller horisontale, skaber sammenstød, afbrydelser, disharmoni og flettedramaturgier.

1) Jørgen Dehs: *Det rene i det urene* s. 237-251. I: Bisgaard & Friberg (red) *Det æstetiske aktualitet*. Mul-tivers 2006.

Det kræver valg og fravalg, det kræver en radikal evne til begrænsning eller afbrydelse.

Fraværet af stabilitet, traditioner og et centralt subjekt betyder at interaktiv deltagelse i iscenesættelser og begivenheder kræver kunstneriske rammer, et vist mod og en vis kompetence. Deltagelse skaber interferens, afbrydelser, misforståelser, fejltagelser osv. Deltagelsens effekt er vanskelig at analysere og deltagelsen indvirker på en række centrale begrebet som fx *kunstværket*.

Teatermediet har udviklet dramaturgiske greb og etiske kompetencer, som grundlag for deltagelse. Man kan fx nævne Signas radikale performanceinstallation *Villa Saló* (Teater Republique 2010), hvor publikum inddrages i et sadistisk og voldspræget univers eller Betty Nansen Teatrets multikulturelle forestillinger, hvor forskellige etniske grupper og enkeltpersoner får mulighed for at fremstille egne livsfortællinger. På samme måde skaber billedkunsten nye interaktionsformer, og installationskunst afbryder billedmediets statiske relation til betragteren med en gestus, hvor betragteren inviteres til at deltage i rummets forskellige handlingsmuligheder. Der findes naturligvis også en række deltagerorienterede medieprogrammer, hvor deltagelsen og afbrydelsen (deltagerne stemmes ud) er afgørende.

Deltagelse er en mulighed og en vigtig ressource i den samfundsmæssige udvikling, som forudsætter risikovillighed, fordi resultatet ikke er givet. Interaktionen og deltagelsen kan være en afbrydelse af værkets form, opførelsens forløb, fiktionens univers, eller det kan være en afbrydelse af en given medialitet. Det kan også i mere radikal forstand være en afbrydelse af kunstinstitutionen eller af kunsten som sådan. Under alle omstændigheder er afbrydelsen et moment i deltagelsens æstetik, som skaber værkets begivenhed. Afbrydelsen er i den forstand et centralt greb i den performative æstetik, som også peger på et etisk problem og ikke mindst på om rammen er bestemt af kunstbegrebet.

Som model for den performative æstetik nævner Fischer-Lichte performancekunstneren Marina Abramovic' (1946) *Lips of Thomas* (1975). I forestillingen påfører performeren sig smertens sanselige realitet, og tilskueren reagerer ved at afbryde iscenesættelsen. Fischer-Lichte lægger vægt på dette moment af interaktion. Hun foretager en adskillelse mellem forestillingens teatral iscenesættelse, den kodificerede og semiotiske dimension og den ukontrollable, tilfældige, fænomenologiske og erfaringskabende dimension. Fischer-Lichte privilegerer denne sidste og reducerer efter min mening den performative æstetik til én bestemt norm og genre, idet hun fokuserer på det overskridende i forhold til værkbegrebet og ser bort fra performative strategier, som er begrænsende i form af eksplicite spilleregler.

De følgende værkeksempler er mine, og de afviger på forskellig vis fra Fischer-Lichtes model. Det er hensigten at vise at den performative æstetik ikke kan beskrives med en model og en medialitet.

Snehvide og sandhedens vanvid (2004) af Gunilla Feiler og Dror Feiler blev afbrudt af en tilskuer, tilsyneladende på grund af en (mis)fortolkning af værkets indholdsmæssige budskab. Duchamps *Fontæne* (1917) var en afbrydelse af billedkunstens medialitet og af kunstinstitutionen, og er fortsat et virksomt værk. Fontanas *rumlige koncept* (1958) bestod i en afbrydelse eller et indgreb i maleriets todimensionale flade, som skabte et tredimensionelt rum, hvori betragteren blev deltagende på en ny måde. Malerkunstens medialitet blev transformeret fra flade til rum. Marco Evaristtis *Helena* (2000) henvendte sig til tilskuere og tilbød en etisk afbrydelse i form af en mulig aktivering af værkets potentiale. Denne betød at nogle fisk blev "blendet". Værkets (u)etiske mulighed førte til en retssag, som blev en del af værket.

Forestillingen *Gob Squads Kitchen (You've Never Had It So Good)* (2008) henvendte sig direkte til tilskuerne, og de fire skuespillere lod sig undervejs udskifte således, at forestillingen blev gennemført med fire tilfældige tilskuere. Tilskuerne blev en del af opførelseshandlingen, som var en

remediering af en række film af Andy Warhol, og skabte en form for autenticitet, selvom de var iscenesat, de fremsagde replikker og "spillede" via en øresnegl på en scene, mens de blev filmet. Tilskuerudvekslingen var en del af værkets iscenesatte interaktion.

Jeg slutter med en diskussion af Das Beckwerk. Claus Beck Nielsen (1963-2001) skabte med sin erklærede død en form for "afbrydelse" af livet. "Forfatterens død" er en spilleregul som betyder, at værket udfoldes som et netværk af forskellige handlinger i Beckwerkets navn både indenfor kunstfeltet og udenfor. Men de repræsenterer alle på en eller anden måde den fraværende "Claus Beck Nielsen" og afbryder og interagerer med virkeligheden og ikke mindst sproget og den mediale kommunikation. Beckverket vandrer rundt i virkeligheden, griber ind i denne uden af have en navne-identitet. Denne begrænsning skaber tilsigtede ubestemtheder. Værkets markante fravær af navnet skaber hele tiden forviklinger og diskursive vanskeligheder. Problemet bliver, at værket har svært ved at slutte. Det bliver "fanger" mellem behovet for afslutning (og afbrydelse) og en tilsyneladende uafsluttelighed.

Performativ æstetik og værkbegrebet

Kan man benytte et værkbegreb i forbindelse med kunstarten teater og hvordan kan det defineres? Det mener jeg man med fordel kan. Enhver kunstart skaber en form for ramme ved simpelthen at være et autonomt kunstværk med selvvalgte spilleregler. Gennem disse særlige regler adskiller værket sig fra samfundets øvrige fx økonomiske, politiske eller religiøse spilleregler. Autonomien og værket er som felt og form på den måde allerede en afbrydelse af visse samfundskonventioner og har som funktion at skabe en variation af mediale former og iagttagelsesmuligheder. Spørgsmålet er, hvordan disse spilleregler skaber bestemte mediale afbrydelser og fokuseringer? Teatermediet er en kompleks teatral kommunikativ begivenhed, som består af forskellige kontrakter: objektivt i form af en særlig sceneudformning, et tilskuerarrangement, skuespillernes fysiske og vokale handlinger, lyssætning og meget mere. Men også som noget subjektivt, en tilskuersynsmåde, som ser noget som teater i kraft af tillærte konventioner.

Enhver form for teater henvender sig til et publikum i kraft af nogle spilleregler. Grundlæggende sikrer man sig, at tilskuerne kan se og høre skuespillerne, men tilskuerne er også indarbejdet i enhver direkte eller indirekte henvendelse. Skuespillernes handlinger, gestus, stemmeføring, rytme er beregnet på at skabe opmærksomhed og forme den kommunikative situation og i det hele taget skabe en specifik relation mellem scenen og tilskuerne. Teatrets kommunikation er fastlagt i iscenesættelsen og genskabes eller forandres i teatersituationen. Tilskuernes reaktion er konventionel og filtreres gennem regler for, hvornår man fx må le, klappe, kommentere eller noget helt andet. Skal man kunne forstå handlingen eller skal man sansе forestillingen som en form for "ritual"? Tilskuerne vil naturligvis forsøge at tyde den enkelte forestillings konventioner og afkode både hvad man gør i situationen og betydningen. Deltagelse og afbrydelse er på mange måder indkodet i en given forestilling.

Iscenesættelsen består af en gentagelig intentionel struktur, som er fastlagt i form af skuespillernes henvendelse til tilskuerne (med krop, stemme, blik, gestus, handlinger som formidler tekstens komposition, karakterer, dialog etc.), et scenisk arrangement med rekvisitter og lys, som indskriver tilskuerne i forestillingens kommunikation. Det er en form for ramme, som lader sig gentage – mere eller mindre præcist – og som strukturerer og organiserer den unikke enkelte opførelse som en begivenhed. Denne er betinget af tilskuerens reaktion i form af latter, applaus, intens lytten, distraktion eller manglende reaktion, udvandring og direkte mishagsyttringer bliver en del af kommunikationen. Teatret består af denne dobbelthed af iscenesættelsens henvendelse og tilskuernes reaktion og adskiller sig fx fra maleriet og filmen ved ikke at være fikseret som objekt. Selvom iscenesættelsen er

fastlagt, findes den kun i form af aftaler, som må bekræftes og gennemføres igen og igen for at blive til. Teatret er derfor mere sårbart end fx filmmediet. Aftaler kan glemmes og brydes, skuespillerne kan have en dårlig dag, og tilskuerne kan være ekstra modtagelige eller modvillige. Der kan opstå tekniske fejl, og hvis der er tale om udendørs teater, kan vejret spille ind. Teatermediet må leve med en høj risiko for, at uforudsete elementer spiller ind og forandrer situationen. Det er en del af teatrets kunst at håndtere denne sårbarhed, så den bliver mærkbar og foruroligende ligesom i cirkus, hvor der er en risiko for, at artisten kan falde ned og slå sig fordervet. Teatret må både udnytte og beskytte sig mod denne sårbarhed og risiko for potentielle afbrydelse. Værket styrer situationen og begivenheden, men lader sig også påvirke og styre af uforudsigelige hændelser i situationen både på scenen, i forhold til skuespillerne og i forhold til tilskuerne. Teatermediet er åbent for afbrydelse, ligesom iscenesættelsen som strategi benytter fx rytmiske afbrydelse (frysninger, pauser eller tableauer) til at styre tilskuerens psykofysiske reaktion, latter eller applaus.

Teaterforestillingen henvender sig til den faktiske konkrete tilskuer, men der er også indarbejdet en implicit tilskuer. Denne tilskuerinstans konstrueres gennem prøveforløbet og fastlægges fx gennem arrangement og sceneopbygning og er medvirkende til at skabe værkets konsistens, kontrakt og spilleregler samt den teatrale form. Henvendelsen, værkets appelstruktur eller præsentationsramme skaber værkets mulige betydninger og funktioner, undertiden ved at gribe ind i værkets fiktionshandling.

Teatret frembringer noget, som ikke findes på forhånd, og som ikke nødvendigvis refererer til et givet objekt forud for handlingen. Pointen i forhold til denne optik er, at kunsten ikke er sekundær og andenrangs i forhold til virkeligheden. Teatret skaber sin egen virkelighed som en form for performativ tilblivelse. Forskellige operationer skaber en repræsentation, som er frembragt, og som er en del af værket og altså ikke udenfor værket. Værket frembringer repræsentationelle effekter (jf. Kyndrup, 1998), som genskaber et fiktionsunivers, et billede af den skabende ophavsmand, en kunstnerisk selvrefleksion og en kommunikativ situation her og nu eller simpelthen en form for kontrakt i form af spilleregler.

Et eksempel på en kreativ afbrydelse er kunstgruppen Superflex' kontrakt med Det Kongelige Teater, marts 2007. Kontrakten var i al sin enkelthed en begrænsning af teatrets diskurs vedrørende Turbinehallerne i perioden fra 1 – 31. marts. Man måtte ikke benytte ord som "Teater, skuespiller, forestilling, scene, instruktør, billet, spille, prøve, premiere, publikum". Forbudet mod teaterord tvang medarbejderne til at tænke og forandre diskursen. Det kom til at hedde fx øvesal, træning, fremvisning, kunst, demonstration. Ifølge kontrakten ville misligholdelse af aftalen "kræve erstatning, kræve godtgørelse, herunder for krænkelse af rettigheder". Tvist skulle afgøres ved domstolen. Konceptet ville gennem en kontrakt af-normalisere teatret og dets arbejdsprog med henblik på en medial eller tværmedial diskussion og åbning. Kontraktens spilleregler skabte en afbrydelse af arbejds sproget og iscenesættelse af en kreativ situation, et skift i perspektiv gennem værkets afstandsskabende effekt, som betød at det dagligdags kunne ses på en ny måde, som et nyt mønster. Værket var kontraktens afbrydelse, som "grus i maskineriet" (se kontrakten på modsatte side).

Den performative æstetik

I Erika Fischer-Lichtes bestemmelser af den performative æstetik er feedbacksløjfen et afgørende moment, som er forbundet med samtidighed og gensidig interaktion eller udveksling mellem performer og tilskuer. Feedbacksløjfen har karakter af en *afbrydelse* af det kontrollerede og planlagte forløb. Denne skaber en uforudsigelighed og tilfældighed i forhold til begivenhedens udvikling og opløsning af grænsen mellem tilskueren og værket og en form for *transformation* af begge parter

KONTRAKT

Denne kontrakt (Kontrakten) indgås mellem:

SUPERFLEX, Blågårdsgade 11b, 2200 København N ("SUPERFLEX")

og

Det Kongelige Teater, August Bournonvilles Passage 2-8, 1017 København K ("Det Kongelige Teater")

I henhold til denne kontrakt forpligter Det Kongelige Teater sig til, i alle forhold vedrørende Turbinehallerne, i perioden fra og med den 1. Marts 2007 til og med den 31. Marts 2007 ikke på nogen måde, - det være sig direkte eller indirekte samt på skrift eller tale - at anvende følgende ord eller kombinationer, hvori disse ord indgår:

- | | |
|-----------------------|-------------------|
| ▪ Teater | ▪ Billet |
| ▪ Skuespiller | ▪ Spille |
| ▪ Forestilling | ▪ Prøve |
| ▪ Scene | ▪ Premiere |
| ▪ Instruktør | ▪ Publikum |

Denne kontrakt omfatter hele Det Kongelige Teater, herunder dets ledelse, ansatte – såvel direkte som indirekte – og såvel fuldtids-, deltids- som løstansatte.

I tilfælde af en parts misligholdelse af denne aftale, kan modparten gøre misligholdelse gældende og kræve erstatning, kræve godtgørelse, herunder for krænkelse af rettigheder samt imødegå enhver krænkelse og misligholdelse i form af fagedforbud.

Enhver tvist, som måtte opstå mellem parterne, afgøres ved de ordinære danske domstole og baseres på gældende dansk ret.

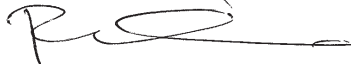
København den 13/2 2007
For SUPERFLEX



Rasmus Nielsen

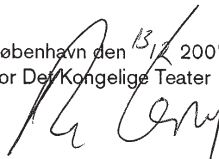


Jakob Fenger



Bjørnstjerne Christiansen

København den 13/2 2007
For Det Kongelige Teater



Michael Christiansen
Teaterchef



Det Kongelige Teater
Postboks 2185
1017 København K

SUPERFLEX

Kontrakt mellem kunstgruppen Superflex og Det Kongelige Teater, marts 2007

og situationen som sådan. Afbrydelse af det iscenesatte skaber en emergens (en selvstændig formende organisme), som hun kalder *autopoiesis*. Uforudsigelighed er et særligt kvalitativt autentisk moment, og Fischer-Lichte privilegerer dette sårbare risikomoment, fordi det giver adgang til en særlig grænseerfaring. Risikomomentet og afbrydelsen skaber *den performative* begivenhed, som involverer tilskueren på lige fod med kunstneren. Hun knytter her an til det, hun kalder 60ernes performative vending og henviser til udviklingen af bl.a. *performance art* og *events* samt den teoretiske bølge efter Austin og Butler, som fokuserer på dels sproget og kulturens performativitet og dels generelt den teoretiske forskydning fra tekstanalyse til analyse af begivenheden. I forhold til teatermediet kunne man tale om en overgang fra *the black box*, som dyrker det tomme rum med henblik på at lade de teatral handlinger fremstå visuelt rent, til *performance*, som kan opføres hvor som helst, og hvor såvel arkitektur, tilskuerplacering og det interaktive "spiller" med.

Med en performativ æstetik synes Fischer-Lichte at pege på et autenticitetsprojekt, som bryder med en klassisk værkform, hvor tilskuerne er udenforstående og observerende. Begivenheden opstår mellem den sceniske henvendthed og de konventioner, rammer og betingelser, denne skaber for tilskuernes deltagelse og tilskuernes villighed, forståelse, udnyttelse og faktiske feedback. Man kan udmærket forestille sig, at tilskuernes reaktion bryder med iscenesættelsen og skaber en mere eller mindre mislykket situation. Eller der kan opstå en gensidig transformation både i forhold til situationens her og nu og på længere sigt udenfor for begivenhedskonteksten. Både performerne og tilskuerne befinder sig i en situation, som kræver udveksling og forhandling, i og med situationen er ubestemt i forhold til fiktionens grænser og grænserne for det performative.

I *Theatre, Sacrifice, Ritual* diskuterer Fischer-Lichte (2005) forholdet mellem det hun kalder den semiotiske krop og den fænomenologiske krop. I teaterformer som realisme er der tale om, at skuespilleren transformerer den reelle organiske krop til tegn og tekst. Det betyder at tilskueren oplever og afkoder skuespillernes adfærd som repræsentation af dramaets handlinger, karakterernes tilstand, hensigt og undertekst. I symbolismen transformeres skuespillerens reelle krop til et kunstigt symbol, ligeledes ved at tilskueren ser bort fra den dagligdags reelle krop. Skuespilleren skaber traditionelt en fiktiv tilstand, en illusion, som om der var tale om virkelighed. I forlængelsen af avantgarden mener Fischer-Lichte imidlertid at skuespillerens reelle krop og sanselighed kommer til at fungere på linje med et ritual, det vil sige, at det er skuespillerens fysiske og psykiske handlinger, som skaber et kvalitativt nærvær og en specifik relation til tilskueren. Denne kommer til at fungere som et grænseritual. Det peger for Fischer-Lichte på en ny funktion for teatret, som forrykkes fra fokus på tekst til fokus på det samtidige fysiske nærvær af performer og tilskuer: Teater som et rituelt og socialt fællesskab. En sådan tilgang betyder, at teatret ses som en unik æstetisk begivenhed bundet til det specifikke rum og de deltagende kropslige relationer. Der er ikke tale om en repræsentation af en på forhånd givent betydning, men om en selvreferentiel nærværskonstruktion. Materialiteten har ikke tegnstatus og kommunikationen foregår ikke mellem dramatiske figurer men mellem scene og sal. For Fischer-Lichte er det afgørende opførelsens transformative muligheder. Hun insisterer på en adskillelse mellem kunsten og begivenheden, som gør værkrammen mere eller mindre overflødig. Fischer-Lichte benytter begreber fra ritualfeltets verden, hvor den konkrete kropslige lidelse, ofringen, er en central del af det antropologer kalder passager fra et livsfelt til et andet. I liminale rum nedbrydes identiteten gennem reelle og ikke fiktionelle handlinger og pinsler. I forlængelse af antropologen Arnold van Gennep (1909) taler hun om de såkaldte overgangsriter (rites de passage) som rummer tre faser: adskillelse, forvandling og integration og dertil knyttede riter, som mere eller mindre fikserede forløbsstrukturer. Disse riter markerer fx årstidsmæssig, aldersmæssig, statusmæssig eller social og psykisk overgang fra et stade til et andet. Forvandlings-

fasen eller liminalitetsfasen, som antropologen Victor Turner har fokuseret på, er karakteriseret ved en kaosagtig tilsidesættelse eller udfordring af den daglige orden. Liminalitetens uorden ophæver "lov og orden" og gennem ritualets handlinger afklædes eller afmaskeres den tidligere ordensstruktur. Gennem disse prøvelser indtræder en form for nøgenhed, mangel på kontrol, desorientering, tab af tidligere identitet og reduktion til anonymitet. Integrationen etablerer en ny form for identitet, status og ordensstruktur. Liminaliteten genfinder man i avantgardens opløsning af subjekt/objekt forholdet og liv/kunst adskillelsen. I en række avantgardeteorier er der da også en forbindelse mellem den antropologiske teori og kunstteorien som fx hos den russiske litteraturforsker Mikhail Bakhtin (1895-1975). Fischer-Lichte refererer til historiske kropsritualer, fx optog af flagelanter, som i det 13. og 14. århundrede drog gennem Europa og offentligt, foran et publikum, gennemførte deres ritual hvor de piskede sig selv og hinanden i fællesskab. Hun henviser også til futuristen Marinetti, som foreslog, at man i teatret forårsagede virvar ved at smøre lim på sæderne, sælger den samme plads til ti forskellige personer, stryge kløpulver eller nysepulver på sæderne etc. Performativ æstetik har ifølge Fischer-Lichte en transformerende kraft, som opløser dikotomien mellem kunstværket og virkeligheden. Virkeligheden griber så at sige ind og afbryder værkets ramme. Det er et greb som er hentet fra avantgardens montagestrategi.

Avantgarden

I følge Peter Bürger (1974) er den historiske avantgarde en bevægelse, der udvider kunstbegrebet ved at være et opgør mod det autonome værks selvforståelse, hvor del og helhed skaber en enhed. Avantgardeværket er det ikke-organiske værk, hvor værkelementer eller dele kan fungere selvstændigt og uafhængigt af helheden som i det episke teater. Den historiske avantgarde bryder med kunstens autonomi som institution og diskurs gennem forsøgene på at føre kunsten tilbage til livspraksis. Derved udpeger avantgardeværket kunstrammens betydning for såvel reception og produktion og skaber generelt ny betingelser for begge dimensioner. Udvidelsen af kunstbegrebet foregår først og fremmest gennem avantgardens montering af virkelighedsfragmenter i kunstværket. Disse fragmenter fungerer dynamisk i værket ved at besidde en oprindelig virkelighed, som monteres ind i en ny kunstnerisk kontekst. Virkelighedsfragmentet skaber i sin mangel på betydning (ved kun at være sig selv) en provokation og et chok, som medfører en ny receptionssituation. Bürger taler om et brud med en klassisk hermeneutisk fortolkningssituation til fordel for en formel sansning af værkets modsætninger og virkningseffekt. Det er dette brud, som kan karakteriseres som kvalitativt nyt. For Bürger bliver det centrale kunstneriske princip montage, hvor han med denne ikke tænker på filmisk montage eller fotomontage, men på det kunstneriske princip, som udvikles med kubismen *objets trouvées* og *readymades*. Montage er en sammenføring af fiktions- og virkeligheds-elementer som i Picassos billedmontager eller Brechts episke teater. Avantgardens historiske fortjeneste er en synliggørelse af forskellige kunstgreb, som dermed "frisættes" og bliver mulige at blande på tværs af genre, stilarter og kunstformer.

Avantgardens betydning for udvidelsen af kunsten og specielt avantgardens kunstrefleksion er uomtvistelig. Men er afbrydelsen et brud med kunsten og værket? Ved at indoperere såkaldte virkelighedsfragmenter skaber avantgarden det uorganiske værk, men altså stadig et værk som besidder kunstnerisk kvalitet i form af kunstrefleksionen og spændingen mellem kunst og ikke-kunst. Det avantgardistiske paradigme bliver strukturerende for Fischer-Lichtes performative æstetik og det betyder, at det performative reduceres til en negation af kunstværkets autonomi, og samtidig privilegeres det interaktive, transformative og den reelle ofte smertefulde performative handling. Min kritik er primært rettet mod en ontologisering af denne form og dens ekskludering af den

dramatiske form i teatret, men også mod en teoretisk fremstilling som privilegerer afbrydelsen af værkformen. Alternativt kan man se afbrydelsen som en udvikling *indenfor* kunsten og vægte kontinuiteten og sammenhængen med modernismens teater. Det betyder at det performative ses som et mere operativt begreb både som led i den kreative proces og som æstetisk greb i fremstillingen for at profilere tilskuerhenvendelsen (jf. Siemke Böhnisch, 2010).

Fischer-Lichte udvikler Bürgers teori om afbrydelsens chok-effekt, som skaber en særlig performativ autenticitet: en kropslig nærværelseeffekt, som er central for Fischer-Lichte samtidig med at det uorganiske værk er orienteret mod værkets materialitet.

Forudsætning for Fischer-Lichtes begreb om den performative æstetik, kunne man hævde, er den historiske avantgardes forsøg på at opløse en række dikotomier mellem liv og kunst, mellem materialitet og betydning, mellem repræsentation og præsentation og mellem form og indhold eller kort sagt et opgør med kunstens autonomi og en bestræbelse på at føre kunsten tilbage til samfundslivet som sådan. Og som noget lige så centralt deler Fischer-Lichte den tankegang, at kunsten ikke kan reduceres til en fremtrædelse for et indhold, som det er kunstkritikkens opgave at fortolke.

Det betyder at performativitet, som en uafsluttet handling, bliver til forbillede og norm for kunstudviklingen som sådan. Fokuseringen ligger således på det frigørende moment og ikke på de begrænsninger som iscenesættelsens spilleregler kan skabe.

Afbrydelsen i Lips of Thomas

Fischer-Lichte omtaler kunstneren Marina Abramovic (1946) performance *Lips of Thomas* fra 1975. Forestillingen, som varede et par timer, indeholdt en række meget konkrete handlinger af rituel karakter. Den nøgne performer spiste et helt kilo honning, knuste et vinglas, snittede sig med et barberblad i maven så der fremstod en femkantet stjerne i blod, hun piskede sig på ryggen, hun lå udstrakt på et kors af is – uden at fortrække en mine. Til slut greb nogle tilskuere ind og bar hende væk og gjorde dermed en ende på værket. Var afbrydelsen et resultat af en kunstrefleksion, eller var det en moralsk eller etisk refleksion? Ødelagde de det åbne værk ved at slutte det, eller var afbrydelsen en indskrevet del af begivenheden, som forhindrede yderligere smerter? Ville Abramovic tvinge publikum til at tage stilling til kunstens grænser? Handlingen manglede ikke symbolske associationsmuligheder, som Fischer-Lichte gør opmærksom på: Den femkantede stjerne har en bred kulturhistorisk kontekst ligesom selvpiskningen mimer flaggellanternes praksis, og både korset og indtagelsen af føde og vin kunne referere til Kristus og den sidste nadver.

Det som imidlertid gør *Lips of Thomas* til en slags model for den performatives æstetik er ifølge Fischer-Lichte² bruddet med en klassisk værkautonomi. Hun mener Abramovic skabte en form for krise, fordi de traditionelle kunstafkodninger blev sat ud af kraft, og fordi den reelle smerte i handlingerne dominerede og chokerede. Begivenheden omfattede både kunstnerens og tilskuernes handlinger og interaktion og kan ikke løsrives fra kunstnerens og tilskuerens samtidige kropslige og smertefulde nærvær. Det var ikke den repræsentative funktion, men dennes reelle karakter, som fik tilskueren til at reagere mener Fischer-Lichte, som ikke giver sig af med en fortolkning, men er optaget af tilskuernes erfaring skabt af begivenhedens autenticitet og singulære nærvær. Den faktiske smerte var en del af denne, som har præget ikke mindst avantgardens eksperimenter siden

2) Afsnittet er oversat i Peripeti 6. I øvrigt er Fischer-Lichtes beskrivelse af ældre dato, idet den optræder i *The Show and the Gaze of Theatre*, 1997 i kapitlet "Performance Art and Ritual: Bodies in Performance" s. 233 sammen med analyser af John Cage *Untitled Event*, 1952, Hermann Nisch's *Orgy Mystery Theatre*, 1963 og Joseph Beuys's *Coyote*, 1973. Alle centrale performancehandlingerne indenfor udviklingen af performancekunsten. Afsnittet optræder også i Fischer-Lichte, Erica: *Performance art and Performative Culture: Theatre as Cultural Model*. I: Theatre Research International. vol. 22, nr. 1, 1997.

begyndelsens af århundredskiftet.³ For Fischer-Lichte er afbrydelsen konkret, kropslig og tilfældig. Dermed var der tale om, at kunsten og livet gled sammen i en form for ustabilitet. Kunstneren beherskede ikke begivenheden, som ikke var en afsluttet repræsentation men en del af livet. Det fremgår ikke om forestillingen var en engangsforestilling, hvem tilskuerne var, og hvad begivenheden medførte.

Abramovics event, kunne man imidlertid også hævde, *repræsenterede* en mangel på entydig mening og var en kunstrefleksion. Abramovic påpeger andetsteds, at hun opfattede⁴ teatrets behov for at begynde og afslutte, som noget hun måtte benægte, ligesom hun bekæmpede teatrets indstuderet. Hun var fokuseret på kroppen og dens mentale og fysiske grænser, og hendes performances var en undersøgelse af smertens energi i samarbejde med tilskuerne.

Afbrydelsen kan ses som en reaktion på værkets appelstruktur og som en reaktion, der udfyldte værkets ubestemthed i forhold til dets manglende vilje til at slutte og fastlægge. Derfor kan afbrydelsen ses, ikke som et brud, men som en bekræftelse af værkets refleksion omkring endelighed.

Hvad sker der, hvis den unikke performancehandling gentages, genbeskrives eller dokumenteres? Vil performanceen forvandles til teaterkunst gennem genopførelse? Marina Abramovic genopførte *Lips of Thomas* som *reenactment* på Guggenheim Museum (New York, 2005). Hun var begyndt at interessere sig for teatrets strukturer gennem gentagelser af unikke performances. Abramovics *remake*, kurateret af RoseLee Goldberg, forfatter til hovedværket *Performance Art* (1979) udvidede den oprindelige to timers performance til en syv timer lang cirkulær gentagelse uden afbrydelser bortset fra en enkelt tilskuer som råbte:

“You don’t have to do it” da Abramovic var i færd med for femte gang at skære sig i maveskindet. Det interessante ved geniscenesættelsen af performanceen var efter min mening, hvordan autenticitet og originalitet, som performance ofte forlenes med – det, at Abramovic faktisk ikke bare simulerede, men virkeligt skar i sig selv – langsomt veg for indøvede teatrale gester – det, som performancekunstnere plejer at definere sig i modsætning til forvandler sig – for til sidst at give plads til en trancelignende og rituel gentagelse af handlinger. (Gade, 2006, s. 15)

Performanceen geniscenesættes med nye regler og en arbitrær ramme: “syv aftener opførte (hun) syv performances á hver syv timers varighed i Guggenheim museets hall.” (Ibid. s. 12). Et større antal af kustoder forhindrede ifølge Gade ethvert tilløb til interaktion og performanceen afsluttedes med en bragende applaus som performeren modtog med dybe buk. Dermed understregede hun opførelsens kunstkarakter. Den for Fischer-Lichte centrale glidning mellem kunst og liv skete altså ikke. Tilskuerne råbte bare “You don’t have to do it” og interaktionen foregik på et teatralt plan fastsat af reglerne for fx tid og rum. Betyder det, at der ikke er tale om performativ æstetik (ifølge Fischer-Lichte) i og med, at der ikke var en fysisk interaktion, og at Abramovics iscenesættelse skabte *teater* gennem præsentationen, gennem rummets udformning, tilskuernes placering og kurateringen på museet? Iscenesættelsen skabte en repræsentationel effekt og en form for iagttagelsesramme og ikke mindst en form for selviagttagelse og selvbevidsthed. Værket repræsenterede performancetraditionen og dets rituelle potentiale. Min pointe er imidlertid, at selv om Abramovics geniscenesatte performance afviger fra Fischer-Lichtes definition af den performative æstetiks unikke uigentagelighed, så har den teatrale iscenesatte performance alligevel performative dimensioner selvom kunstrefleksionen er en anden end i 1975. På den måde repræsenterer opførelsen også en performativ transformation.

3) Se Jørgens Dehs i *Det æstetiskes aktualitet*, 2007.

4) Marina Abramovic i Nick Kay: *Art into Theatre*. Harwood academic publishers 1996

Afbrydelsen i Snehvide og sandhedens vanvid

Snehvide og sandhedens vanvid (2004) var en svensk installation af Gunilla Feiler og Dror Feiler på Statens historiske Museum i Stockholm, som blev afbrudt. Værket bestod i et bassin fyldt med blodlignende rød væske med et lille skib med sejl, hvorpå der var et foto af den smilende og smukke palæstinensiske selvmordsbomber Hanadi Jaradat, der havde sprængt sig selv og 19 israelere i luften i Tel Aviv. Som underlægningsmusik hørte man Bach-kantaten "Mein Hertze schwimmt im Blut". På en væg var der tekster om kvinden, som var mor til to, blandet med eventyret om Snehvide. Den israelske ambassadør Zvi Mazel reagerede på værket ved at afbryde lyset og vælte en lysstander ned i bassinet med den begrundelse, at værket opfordrede til terror mod Israel. Kunstneren nægtede at opføre den efterfølgende koncert, før ambassadøren havde forladt stedet. Denne blev under stor tumult og protester smidt ud af museet. Konflikten førte til en diplomatisk krise mellem Sverige og Israel. Den israelske regering mente, værket var udtryk for en martyrdyrkelse og krævede værket censureret væk fra udstillingen, som i øvrigt hed "Making differences". Man mente indgrebet var et helt berettiget forsøg på at indskrænke legitimeringen af terror. Museet og den svenske regering stod fast på kunstnerens ytringsfrihed og at værket var ganske åbent i sin fremstilling.⁵

Kan man sammenligne med *Lips of Thomas* i forhold til tilskuernes interventioner? Forskellen mellem dem er, at afbrydelsen i *Lips of Thomas* er en sensorisk reaktion, mens den i *Snehvide* er en bestemt fortolkning af værket, som er en lukning af dets åbne udsagn. Spørgsmålet er om afbrydelsen er en del af værkerne, eller om det er kontekstens indgriben, som sætter en slags dagsorden for værkerne?

Zvi Mazel indgreb er et brud på kunstværkets spilleregler, og er så at sige et politisk brud med kunstautonomien. Det ligner et forsøg på politisk censur og er problematisk, hvis man ser kunsten som et rum for perspektiveringer på egne præmisser. Det er klart at handlingen er forskellig fra tilskuernes afbrydelse af *Lips of Thomas*, men eksemplet understreger at Fischer-Lichte, position er vel ubekymret i forhold til den misforståede afbrydelse, som også er performativ og kan få politiske konsekvenser både indenfor kunstfeltet og udenfor.

Den retoriske tradition

Afbrydelsen er for mig at se et æstetisk greb, som er knyttet til en længere ironitradition. Ironi kan opfattes som et indgreb eller afbrydelse af værkets umiddelbare diskurs. Afbrydelsen omfatter faktisk en række beslægtede greb: tilfældighedens indspil, fejltagelsen eller misforståelsens benspænd, metafiktionalle kommenterende afbrud, episke sidespring, forfatterrefleksioner, uheld og sammenstød. Som det antydes er der bestemt forskel på såkaldte ontologiske afbrydelser, hvor instanser griber ind i det foreliggende og konstruktivistiske afbrydelser som led i en montagestrategi. Afbrydelsen optræder både som figur i værket og i den kreative proces og skaber en form for autenticitet – enten som værkets effekt eller som ontologisk væren.

Afbrydelsen har en destabiliserende karakter som Paul de Man (1994) kalder en grundlæggende form for ironi (betegnes i retorikken som *parabasis*: afbrydelsen af en samtale) der peger på tilværelsens kontingens. *Commedia dell' arte* og buffoen henviser til "bruddet på den narrative illusion, aparté, sidebemærkningen til tilskuerne, i kraft af hvilke fiktionens illusion bliver brudt (det der på tysk hedder *aus der Rolle fallen*, at træde ud af rollen)." (Paul de Man, 1994, s. 30). Afbrydelsen er hos de Man den centrale dimension i den ironiske retorik. Det kan fx være afbrydelsen af fiktionshandlingen som i Shakespeares *Hamlet* (1601) hvor *Mordet på Gonzago*, der opføres af skuespillertruppen afbrydes ligesom i Tjekhov *Mågen* (1896).

5) Forløbet er dokumenteret i en videoproduktion om politisk kunst. DR2 2003.

I den samme tradition kan man se Walter Benjamins karakteristik af Brechts episke teater: Dette er en forandring af funktionssammenhængen mellem scene og publikum, tekst og forestilling, instruktør og spiller, hvor afbrydelsen modvirker illusionen hos tilskuerne. Afdækningen af tilstande sker gennem afbrydelsen af forløbet og “bringer handlingsforløbet til stilstand og tvinger dermed tilhørerne til at tage stilling til det, der går for sig, og skuespillerne til at tage stilling til deres roller.” (Benjamin 1998, s. 58). Afbrydelsen skaber som Benjamin siger et “tableau” eller en “citerbar gestus”: et blik på skuespillerens gestus på scenen og en demonstrativ fremhævnings som er ostensiv.

Dramaturgisk skabes der et spring fra en handling til en ny og dermed en særlig tilskuerreaktion. Det kan være i form af en tilskuerapplaus, irritation, chok eller fx metafiktional refleksion. Afbrydelsen peger ikke bare på den fortælling, som afbrydes og den, der afbryder. Afbrydelsen peger også på den, som oplever afbrydelsen og bringes til at reflektere over situationen. I samtidsdramatikken er afbrydelse undertiden markeret i manus med en skråstreg som markerer personernes afbrydelse af hinanden, hvilket skaber en form for umiddelbarhed, og dialogen får karakter af performativ opførelse uden iscenesættelse (se fx Ravenhill, Crimp m.fl.⁶).

Centralt for afbrydelsens æstetik er, at begivenheden forekommer ufærdig, åben og usammenhængende og appellerer til en medskabende reaktion. Afbrydelsen er et moment i værket og anskues i værket dels på tekstens niveau og på iscenesættelsens plan, hvor der etableres en form for interferens mellem det fiktionelle univers og de faktiske performere, som i kraft af misforståelser, fejl eller bevidst sabotage eller andre former for kommentarer afbryder fiktionsuniverset. Afbrydelsen vil således altid have en dobbelt funktion og både skabe umiddelbarhed og samtidig understrege værkets kunstudsigelse. En af de grundlæggende regler ved et dramatisk værk er, at det slutter. Slutningen var helt central for Aristoteles, fordi den hænger sammen med begyndelsen. Slutningen er en nødvendighed og en spilleregulering i værket, som viser forholdet mellem nødvendighed, tilfældighed og potentielle muligheder. Det behandler Becketts fx i *Slutspil* (1957) som med de mange pauser og afbrydelser hele tiden er lige ved at slutte, men som alligevel ikke kan bestemme sig for slutningen. Slutningen den principielle umulighed, som indtræder i et paradoksalt forhold til værkets faktiske slutning. Det er en forskel, som rummer modsætningen mellem kunsten og livet som en uafsluttelig strøm. Begivenheder, som ikke er kausale, har af gode grunde vanskeligheder ved at slutte, og man kan se slutningen som et væsentligt dramaturgisk problem i det åbne værk⁷.

Autonomibegrebet og kunstrammen

Rammerne for kunst er omdiskuteret og i praksis under forandring. Stadig nye materialer, handlinger og udtryksformer lader sig se som kunst samtidig med, at mange af kunstens teknikker og arbejdsmåder benyttes udenfor kunsten område. Det betyder, at kunstfeltet er udvidet og, at kunstværket har skiftet karakter fra at være håndværksmæssigt produceret til at være begrebsligt og videnskabeligt orienteret, ligesom det betyder, at kunstens autonomi, det at kunsten ikke er målrettet og udfoldes på egne præmisser, ændrer sig. Kunsten lader sig forbinde med sociale, økonomiske og politiske formål, ligesom æstetiske greb og værdier kan benyttes i ikke-kunst sammenhænge, og handlingsaspektet, forandringsaspektet og begivenhedsaspektet bliver stadig mere fremtrædende. Beskrivelsen af denne udvikling bliver undertiden fremstillet, som var det ensbetydende med

6) Jf Mads Thygesen: *Dialogue / End of dialogue – udsigelse i ny europæisk dramatik*, Institut for Æstetiske Fag 2009.

7) Jf. Umberto Eco: *Det åbne værks poetik*, in “Æstetiske teorier” Odense Universitetsforlag 1984 (red. Jørgen Dehs). Eco skriver om pauser gennem afskæringsteknik, som skaber ubestemtheder og det han kalder “værker i bevægelse” som inddrager recipienten i værkets struktur og ikke mindst i dets afslutning.

avantgardeparadigmets sejr og udbredelse i samtidskunsten. Den performative vending betyder tilsyneladende en ophævnning af forskellen mellem kunst og ikke-kunst og dermed en overflødig-gørelse af kunst og autonomibegrebet og forestillingen om kunstnerisk kvalitet som et absolut og essentielt begreb. Hvad som helst kan så at sige indtage pladsen som objekt i den æstetiske kommunikation, og den kan tilmed foregå hvor som helst og uafhængigt af kunstes institutioner.

Kunstaautonomien er en relativ størrelse, som undertiden anfægtes både af kunsten selv og af udenforstående politiske tilskuere. Autonomien er ikke en essentiel størrelse men resultat af en kunstnerisk og politisk forhandling. Nogle (Henrik Kaare Nielsen, 2008, Anne-Britt Gran, 2007) taler i den forbindelse om afdifferentiering i og med, at traditionelt adskilte felter som kunst, økonomi, politik og videnskab stedvist begynder at glide sammen og destabiliserer grænserne. Det gælder nationalt, men det gælder også i stigende grad som et resultat af globaliseringen. Her viser det sig vanskelig fx at adskille religion og kunst, og der er tendenser, som arbejder for at undergrave og nedbryde disse grænser både udefra og indefra. Kunsten har selv med de historiske avantgardebevægelser gjort en del for at opløse kunstaautonomien. Peter Bürger hævder, at det mislykkedes for avantgarden, og faktisk er en række af avantgardens vigtige værker da også for længst kanoniseret og indlemmet som værker i kunstinstitutionen. Til gengæld er oplevelsesøkonomien udtryk for, at kunst og æstetik lader sig flytte fra kunstfeltet til økonomiens felt med henblik på en æstetisk tilfredsstillelse af forbrugssituationen. Værkbegrebets grænser er relative og porøse, men derfor er værket som kunstnerisk form ikke opløst. Både værket og kunstaautonomien spiller en central rolle, kunstnerisk og kulturpolitisk, hvad *det åbne værk* netop peger på.

Mit spørgsmål er, hvilken betydning kunstrammen og værkets autonomi har for den performative æstetik under disse omstændigheder? Iagttages visse begivenheder med fordel indenfor kunstrammen, mens andre kan iagttages indenfor andre politiske eller kulturelle rammer? Hvordan virker rammen og rammebetingelserne for det enkelte værk? Hvad betyder det at en given handling udføres på museet eller i teatret eller et andet sted? Hvordan udfylder det enkelte værk kunstrammen og bekender sig til kunsten? Kan det enkelte værk, som Thierry de Duve mener, udsige: "Jeg er kunst", eller er det tilskuerne eller en magtfuld kunstinstitution, som fælder denne dom? Thierry de Duve (1996) mener, at værkets autonomi (og kvalitet) er evnen til at reflektere over kunstbegrebet, og at denne er en effekt af udsigelseshandlingen, der skaber rammerne for en kommunikativ relation mellem tilskuer og modtager. Autonomi er en del af værkets henvendelsesmåde eller præsentationsmåde.

Det performatives æstetik er i denne optik ikke en historisk realiseret ontologi, men en proces i værket som bliver særlig tydelig i moderne værker, som skaber forskellige parataktiske modsætningsforhold mellem fx tekst og forestilling, mellem forskellige synsoptikker og ved at sidestille forskellige versioner af samme forløb. I disse værkkonstruktioner bliver forskellige fortælleinstanser synlige som strukturer i værket. Også tekster og forestillinger, som ikke direkte er deltagerinvolverende kan rumme performative æstetiske træk.

Som et alternativ til Fischer-Lichte kan man ser det performative som en dimension i det autonome moderne uddifferentierede kunstværk og fremhæve den performative og interaktive relation mellem subjektet og værket, således som det sker i receptionsforskningen. Det performative kan opfattes som en handlingsdimension i værket og en passage mellem subjektet og objektet. Der er tale om en proces i værket, som skaber en overgangen mellem subjektet og et alment "vifællesskab" og dermed en form for sekularisering eller civilisering (Morten Kyndrup, 2006, 2008). Autonomibegrebet er en del af kunstens henvendelsesform og til trods for at avantgarden og senere

performance-kunsten ofte hævder at ville overskride autonomien, er både værket og autonomien så at sige forudsætningen for denne overskridelse.

Samtidskunsten er ikke mindst i kraft af globaliseringen præget af performativitet i alle kunstarter, som fokuserer dels på forskellige former for interaktion med tilskueren dels på grænserne for autonomi. Men performative momenter findes også i klassisk drama, hvis dramaturgi ikke kan reduceres til den lineære plotkonstruktion. I Henrik Ibsens *Gengangere* er de fiktive personers handlinger grundlaget for plottet, men samtidig skaber dramaets intertekstualitet med Sofokles *Kong Oedipus* en dramatisk ironi. Gentagelser af vendinger, Ibsens citater fra Sofokles, spejlinger af scener og personkonstellationer skaber en gentagelse af myten som er indarbejdet i strukturen. Denne form for palimpsest skaber en kunstrefleksion. Hvordan ser det tragiske ud i det moderne?

Det performative er altså i min valgte optik hverken knyttet til en bestemt eller særlig performativ genre (heller ikke teater), snarere er det knyttet til kunsten som sådan og specielt ekspliciteret i kraft af den moderne kunst, som ikke er genrespecifik, men fungerer som kunst i kraft af, at kunsten udsiges som kunst. Denne udsigelsesstruktur peger på den implicite afsender og modtager som instanser i værket. Det performative er således en mekanisme som bliver iagttagelig i overgangen fra kunst som essens til kunst som koncept eller som diskurs. Der er tale om en forrykkelse fra indhold til en kommunikativ handling, som gør det relevant og nødvendigt at iagttage kunst som performativ. Kunsten bliver handlende i relationen mellem værket som objekt og tilskueren som perciperendes subjekt. Samtidig kan man tilføje, at det performative som dimension er en tradition i forbindelse med visse værkers og kunstarters åbenhed for en real intervention (afbrydelse). Samtidskunsten bliver performativ ved at være afbrydende i forhold til medialiteter, kunstdiskurser og en klassisk autonomi. Som Siemke Böhnisch (2010) fremhæver, er det performernes professionelle ansvar, at skabe den koncentration, opmærksomhed og tillid som er nødvendig for at reagere, selvom det for tilskuere kan føles overskridende og angstprovokerende. Den performative begivenhed kan opfattes som et dynamisk værk, netop fordi kunstbegrebet og kunstudsigelsen er med til at skabe rammerne for en proces.

Objekternes performativitet

Ifølge Thierry de Duve (1996) har samtidskunsten foretaget en central udvikling, som blev markeret af Marcel Duchamps udvikling af malerkunsten til *readymade* fra 1912-17. Det bliver her muligt at indsætte et tilfældigt valgt objekt i kunstværkets ramme, og dermed forskyder kunstrefleksion sig fra "er dette skønt?", til "er dette kunst?" Det betyder, at kunsten bliver en del af en performativ begivenhed, som "afbryder" et tilfældigt objekts dagligdagsliv og gør det til kunst. Men hvordan finder denne transformation sted? Er det i kraft af kunstnerens personlige genialitet? Ikke i Duchamps tilfælde da flere *readymades* var anonyme. Er det museet magt? Duchamp blev først mange år senere, i 50'erne, godkendt af kunstverdenen. Er det objekternes egen kunstneriske form som brænder igennem? *Fontæne* har aldrig været udstillet. Den blev vurderet af kunstkomiteen, men afvist og senere forsvandt den. Måske er der simpelthen tale om et illusionsnummer? Under alle omstændigheder er afbrydelsen af en bestemt kunstdiskurs siden blevet en *permanent parabasis*, som til stadighed genskaber ustabilitet og tvivl om kunstbegrebet. Det er denne kunstrefleksion, som er det centrale ved værkets feedbackløj, og *Fontæne* har ændret mulighedsbetingelserne for kunst, ikke blot billedkunst, men kunst generelt. Værket unddrager sig en bestemmelse som kunstform (teater, billedkunst, skulptur) ved at være en kunstbegivenhed, som hverken er fikseret til noget bestemt objekt (originalen er erstattet af 14-16 kopier) eller er et resultat af en bestemt

kunstnerisk kunnen eller en intention. *Fontæne* er alene kunst i kraft af kunstudsigelsen: "Dette er kunst". Værket kan derfor også i princippet kopieres i det uendelige⁸.

Fontæne peger på, at hvad som helst kan være kunst, men også på at hvad som helst ikke er kunst. *Fontæne* har ikke svækket kunstbegrebet, men derimod udvidet det og påpeget muligheden for at skabe kunst som sådan i kraft af kunstbegrebet, hvilket er blevet til den såkaldte performance-tradition, som er uden entydige regler for kunst. Performance er ikke artsspecifik men kunst i almindelighed og komplementterer den traditionelle kunst og sætter denne på spil ved at udfordre grænsen mellem kunst og ikke-kunst. Undertiden er det blevet set som en trussel mod kunsten (kunstbegrebets afvikling), men man kan også se det som en udfordring og udvidelse af kunstdommen og kunstautonomien, som fokuserer på receptionens tvetydighed.

Afbrydelse og teatralisering

I 1960'erne forlader billedkunsten for alvor fladen og interagerer med en organiserende og præsenterende gestus i forhold et givet rum. Tilskuernes undersøgende vandring i rummet, som betragtes af andre tilskuere, skaber værkets begivenhed. Det vil sige en vævning af krop, bevægelse, tekst, blik, hørelse og sansning i tid og rum (se Petersen 2009). Denne mediale overskridelse har utvetydigt en destruktiv dimension, som viste sig med dadaismens (1916-1922) ufornuftige, tilfældige, kaotiske begivenheder. Det gælder også fx Pierre Pinocellies angreb på *Fontæne* i 1993⁹, senest gentaget i 2006. Der er tale om en *billedstorm* på linje med fx halshugningen af *Den lille havfrue* i København (1964) – en anonym kunsthappening, som dog senere har vist sig at være udført af Jørgen Nash. Vi skal se nærmere på afbrydelsen som en form for medial handling i forhold til et materiale.

Et fotografi af Lucio Fontana (1899 – 1968) viser ham i færd med at skære en flænge i maleriets non-figurative og non-illustrative to-dimensionelle flade. Den italienske kunstner udfører en kunsthåndling, som er et indgreb. Fontanas værker fra 1958 og begyndelsen af tresserne: *Concetto spaziale* (rumlige koncepter) åbner og omskaber maleriet til et objekt i rummet. Det er en handling, som obstruerer den to-dimensionale flade og skaber et rum bag fladen. Med denne enkle performative handling forandrer receptionsforholdet sig, fordi tilskueren sensorisk forankres i værkets rum. Afbrydelsen er således både en teatral og performativ del af værket¹⁰.

Marco Evaristi blev som ophavsmand til værket *Helena* (2000) anklaget for dyrplageri. Installationen bestod af et antal sværddragere i 10 blendere, hvor tilskuerne havde mulighed for at tænde for strømmen med massakre til følge. Tilsyneladende havde tilskuerne ikke mulighed for at redde fiskene ved fx at slippe dem løs. Faktisk var der en tilskuer, der tændte for blenderen, selvom vedkommende skulle ned under bordet for at finde kontakten, og forårsagede en afbrydelse eller slutning på værket. Det skabte en skandale, som førte til en retssag, hvor Evaristi dog blev frikendt, da det blev sandsynliggjort, at fiskene døde hurtigt, og at der desuden ikke var tale om en opfor-

8) Der er usikkerhed om hvor mange *Fontæner* Duchamp godkendte og signerede, og man mener der er "falske" *Fontæner* i omløb på kunstmuseer rundt om i verden. (Jf. *Politiken* 2010).

9) Pinocelli både urinerede i og forsøgte at ødelægge værket med en hammer som en "barmhjertig" handling der skulle føre den tilbage til "livet". Han blev dømt for at bedrive "parasitvirksomhed på en anden mands berømmelse". Et andet af Duchamps værker blev også beskadiget ved et uheld, men Duchamp så revnerne som form. Som "noget ekstra – en mærkelig intention, som jeg ikke selv er ansvarlig for, med andre ord en readymade intention, som jeg respekterer og elsker". I 2002 skød Pinocelli i øvrigt den franske kulturminister André Malraux med en vandpistol med rød maling. I 2002 huggede han på et museum i Columbia en af sine fingre af med en økse for efterfølgende at male på væggen med blod. Information.11.1.2006.

10) Fontanes snit kan læse både i relation til avantgarden som en provokationshandling med en chokeffekt, hvor snittet bliver et virkelighedsselement i det organiske værk. Et forbillede for værket kunne være scenen i Bünuels og Dalis film *Den andalusiske hund* (1925), hvor et øje bliver skåret over med en barberkniv og dermed "åbnet".

dring til tilskuerne, men om en demonstration af et etisk valg. Betragterens mulige afbrydelse og interaktion med værket skabte en form for selvrefleksion: at se sig selv udforskende en både kropslig og sanselig handling. Det bliver en måde at anskue kunsten på og samtidig en refleksion over denne handling og indramning. Værket skaber en eksistentiel valgsituation, som delte tilskuerne op i onde og gode, ansvarlige og uansvarlige. Til forskel fra Fontanas afbrydelse var der fokus på en etisk og moralsk problematik.

De to værker skabte, hvad Michael Fried kaldte en *teatralisering* (1967), hvor teatrets medialitet så at sige afbryder malerkunsten. Fried mente, at den bogstavelige kunst (senere kaldt minimalismen) inddrog tilskueren i værkets rum og skabte en tidsdimension, der brød med værkautionen og billedkunstens flade. Modernismen er ifølge Fried optaget af at rense billedet for det fortællende og perspektiviske tableau, det illusionsskabende og efterlignende og det nulpunkt, man søger mod, er en ren optisk konstruktion, som refererer til en form for eksistentiel intethedsfølelse. Det er en absorberende oplevelse af nærvær udenfor den konkrete tid, som ifølge Fried rummer en form for "nåde fuld" transcendens.

Det bogstavelige nærvær, som karakteriserer teatermediet betegner en afbrydelse af det modernistiske maleris essentielle form. Teatralitetens konkretisering forstyrrer absorptionen i værkets her og nu. Fried skelner således mellem modernismens kunstoptagelse og den kunst, som benytter sig af det konkrete eller det bogstavelige. Denne spaltning mellem modernismen og den konkretistiske kunst er efter min mening uheldig, og der er tale om en modsætning som så at sige arves af Fischer-Lichte (Se Led 2003).

I modsætning hertil er det, at Duve ser en kontinuitet og sammenhæng mellem modernismen og konkretismen. Fx Fontanas snit er både en undersøgelse af fladen og en refleksion over relationen til tilskueren. Kommunikationssituationen mellem afsender og modtager gøres usikker og ubestemmelig gennem værkets henvendthed og adgangsforhold for modtageren.

Gob Squad's Kitchen (You've Never Had It So Good)

Gob Squad's Kitchen (You've Never Had It So Good), som blev opført 17.-19. april 2008 på Camp X i København, var baseret på remediering af fire film af Andy Warhol: *Kitchen* (1965), hvor forskellige personer taler om sex, stoffer og vilde fester, uden at der sker noget særligt, *Kiss* (1963), består af 3-4 minutters kyssescener, *Sleep* (1963), er 8 timers optagelse af en sovende person og *Screen Test* (1963) er optagelser af forskellige personer som ser på kameraet.

Forestillingen var en liveoptagelse af skuespillernes forsøg på at genskabe disse film med en refleksion og forhandling af processen. Selve scenen var en stor projektionsskærm og bag den var der indrettet tre scener: yderst til venstre en seng og en sovende skuespiller, i midten et køkken i 60'erstil med bord og stole og to skuespillere, som forsøger at skabe et remake af *Kitchen*, til højre en scene med en stol og en skuespiller, som bliver filmet frontalt som i *Screen Test*.

Tilskuerne kommer ind i teaterrummet ved at passere igennem de tre rum, hvor skuespillerne venligt hilser på og bliver således forvisset om at *backstage* faktisk findes. Derefter ser tilskuerne fra deres pladser frontalt for scenen optagelserne på tre skærme og altså ikke selve optagelserne som foregår bag skærmen. Enkelte gange kommer skuespillerne frem for at kommentere forløbet.

De fire performere lader sig udskifte i løbet af forestillingen med tilskuere, som de selv vælger, og som de så guider gennem hovedmikrofoner uden for scenen til at udføre de givne roller. Denne instruktion og *sidecoaching* skaber en form for *reenactment* på stedet med en medial forsinkelse.

Tilskuerne bliver på en måde en autentisk risikofaktor: Hvordan vil de medvirke? Vil de "adlyde" performerne? Vil de afbryde forestillingen? Vil de "spille" med på forestillingens præmisser og dens

grænser for interaktion? Spillereglerne for tilskuerne adskiller sig markant fra afbrydelsen i *Lips of Thomas* ved at være konkrete og afgrænsede.

Gob Squad “indsætter” og medierer et tilsyneladende autentisk og virkeligt “jeg” i forestillingen, som af den grund er helt unik for hver aften. Det er præcis denne dobbelthed, som stykket forstørrelser, idet der hele tiden veksles mellem tilskuernes perception af, hvad der er mest “ægte”. En troværdig orgasmescene, hvor vi ser en kvindes nydende ansigt viser sig at være spil, og en kyssescene som iscenesættes med en tilskuer forekommer at udvikle sig autentisk, fordi den varer så længe. Det mest mærkelige er, at skuespillerne virker uvirkelige, når de kommer ud fra bagscenen. Det hænger sammen med, at de er forstørrede på skærmen og i sort/hvid. Man vænner sig til skærmens form og proportioner, og når skuespillerne viser sig, er de meget mindre, og dermed “synliggøres” medieringen.

Det bliver umuligt at skelne mellem skuespiller, rolle og tilskuer som iscenesat eller som sig selv. Hvad er reelt og hvad er iscenesat? Det spørgsmål kan også rettes mod forestillingens tematik som er historicitet. Skaber vi 60ernes “revolution” gennem en rekonstruktion, eller er vi skabt af historien? Er skærmen en hvid flade tilgængelig for enhver projektion eller skaber den en repræsentation af bestemt virkelighed? Warhol mente, at enhver burde have “15 minutters berømmelse”, men denne bliver dermed et iscenesat koncept, som ikke tilhører den, der optræder i de 15 minutter.

På et tidspunkt opstår der “et skænderi” mellem de nye performere/tilskuerne og en af de oprindelige skuespillere. De gider ikke høre mere på hende og skubber hende ud af skærmens ramme, fordi hun er uvirkelig og utroværdig i modsætning til dem selv, som er virkelige men faktisk på vej til at blive roller. Virkeligheden er så at sige til forhandling mellem disse scener og ændrer sig alt efter, hvorfra man ser. Repræsentationerne er lige så virkelige eller usande som tilskuernes realitet. Virkeligheden er et valg eller en synsmåde, en konstruktion, som, når den er valgt, også bliver en konstruktion.

Forestillingen er et eksempel på det Bolter og Grusin (1999) kalder *remediering*. De skelner mellem to hovedstrategier. Den første er *immediacy* som benytter sig af transparens. Tilskuerne ser gennem mediet (skærmen), som om det slet ikke var der, og lever sig ind i den fremstillede virkelighed. Der skabes umiddelbar nærhed (indlevelse) med den fiktionelle verden og dens karakterer, som om den var virkelig. Den anden strategi er *hypermediacy*, som skaber en bevidsthed om mediet. Medieskærmen er uigennemtrængelig og gør opmærksom på sig selv som en medial virkelighed, man kan reflektere over. Hvis man skal overføre de to strategier til teatret, kan vi tale om *den 4. vægs konvention* overfor en såkaldt *verfremdungsstrategi*, hvor tilskuerne bringes til at reflektere over fremstillingsmåden. Den første strategi drejer sig om at “glemme” mediet og dermed erfare den “bagvedliggende” realitet mens den anden strategi gør det muligt at erfare mediets realitet. Hvor Bolter og Grusin fokuserer på modsætningerne mellem de to mediestrategier, kan man fremhæve dem som forskellige effekter af enhver medialisering. Den ene side af medialiseringen skaber i kraft af transparens en indholdseffekt. Det er mediets evne til at skabe dybde og give adgang til et bagvedliggende univers. Den anden side er medialiseringens performative effekt. Mediet skaber i kraft af kommunikationshandlingen en forandring af relationen mellem afsender og modtager. Mediet er virkelighedskonstituerende i forhold til tid, rum, de tilstedeværende subjekter og konteksten.

I forestillingen er der en markant sammenvævning af de to omtalte strategier. *Kitchen* skaber med videomediet *hypermediacy* og en “forstørret” virkelighed på scenen og samtidig *immediacy* og en transparent adgang ikke til fiktionspersonerne men de faktiske skuespillere og tilskuere på scenen. Den medierede sceniske situation kan opleves som et forstørret nærvær eller en intensiveret autenticitet. Denne autenticitetseffekt opstår ikke på trods af mediet men i kraft af mediet. Gob

Squads brug af videomediet forringer derfor ikke teatrets evne til at skabe nærvær, tværtimod udvides mediet med en kompleks dramaturgi, som omfatter forskellige samtidige scener: på, bag og foran skærmen.

Den iscenesatte afbrydelse skaber således forskellige former for autenticitet. Afbrydelsen af opførelseshandlingen viser hele tiden nye "virkeligheder". Springene mellem foran og bag skærmen skaber forskellige tilskuerpositioner som afbryder hinanden. "Det autentiske" lader sig ikke betragte et bestemt sted fra, og er en form for iscenesat rekonstruktion og som sådan i en vis forstand en fiktion. Til slut blænder filmen fra sort/hvid over i farver. De nye performere er færdige med at "spille" og drikker dåseøl og småsnakker, men de er nu mere kunstige end før og forekommer netop medierede.

Konklusionen er, at *Gob Squad's Kitchen* er en form for afbrydelse af tradition, medialitet og opførelse. Det tilføjer teatret og filmen en form for uberegnelighed og et *kreativt* risikomoment, og det er præcis denne forstyrrelse eller afbrydelse af den traditionelle medievirkelighed, som er remedieringens performativ effekt.

Mellem værk og virkelighed

Claus Beck Nielsen (1963-2001) skabte med sin erklærede død en fraværstruktur og "afbrydelse" af værket og kunstens autonomi. Det skabte en permanent vekslen mellem værket og den kontekstuelle verden. Der er tale om en akkumulation af betydninger gennem denne kunsthandling, som overskrider den traditionelle kunstscene og den offentlige ordens skrevne og uskrevne love. Men der skabes også en permanent tilbageskrivning til kunstens felt. Igennem en række værker og forskellige medier har Claus Beck-Nielsens repræsentation Nielsen eller Beckverket skabt nye relationer mellem teaterinstitutionen, medierne, offentligheden og privatlivet og mellem kunst og virkelighed og mellem rollen og kunstnerens identitet som en uafgørlighedszone.

"Nielsen" er både subjekt og objekt for en udveksling mellem et teatralt og performativt niveau. Det teatral er formidlingen eller kodningen af værket: dets autonomi, komposition og tegndannelse, som opretholder en tilskuer-position. Det performative er værket som begivenhed, som nærvær, en interaktion mellem tilskuer og scene, der reflekterer tabet af identitetens egentlighed.

Kunstneren fremstiller det performative som et vilkår og gentagelsen eller genopførelsen betyder, som Foucault, Barthes og Butler teoretisk har beskrevet det, en opløsning af identiteten, som efterhånden kun findes i medieret form. Navnet overtages af mediet kunne man sige meget forenklet i og med at identiteten remedieres. Det betyder at det er mediet og ikke identiteten som taler.

Claus Beck-Nielsen har arbejdet med forskellige medier som dramatiker, skuespiller, forfatter oversætter. Han er uddannet ved Cantabile 2 og har medvirket i en række teaterperformances i diverse historiske roller som fx Lenin og Andy Warhol. Fra 12. december 2000 til 5. februar 2001 optrådte han som Claus Nielsen et døgn ad gangen og efter et sæt spilleregler: fx udstregningen af "Beck" i navnet. Nielsen var ankommet med et tog fra Tyskland og led af hukommelsestab mens han vandrede rundt i byen uden identitet. Det lykkes at få Ekstra Bladet til at skrive om Claus Nielsen, og senere dokumenterede *Information* forløbet med en artikelserie af forfatteren selv. Rollen var en del af kunstnerens realitet, om end kunstneren også levede et liv udenfor rollen. Hele anonymiseringsprojektet, manden som havde glemt sit personnummer, og som derfor faktisk ikke eksisterede, blev kunstnerens virkelighed, som fremstilles i *Selvudslettelser*, 2002 og biografien *Claus Beck-Nielsen (1963-2001)*, 2003. Inspireret af Barthes (2004) *Forfatterens død* og måske Samuel Beckett, hvis navn delvist er beslægtet med *Beck*, hvorfor de da også til forfatterens fornøjelse optræder i nærheden af hinanden på byens biblioteker, gennemføres et kunstnerisk selvudslet-

telsesprojekt som et personligt projekt, som forbindes med forfatterens skilsmisse fra forfatteren Christina Hesselholdt og hans langsomme identifikation med den identitetsløse Claus Nielsen. Bryllupsritualet: "Til døden Jer skiller" konkretiseres således i en desubjektivering. Forfatterens død betyder, at det er en anonym forfatter, som skriver bogen om Claus Beck-Nielsen som en slags udforskning eller læsning af de givne eller valgte kilder, som foruden de omtalte avisartikler er mandens dagbogsnoter. *Teksten* forsøger at læse Nielsen som en fremmed og søger hans identitet, som var det en iscenesættelse eller et værk, der skal bringes til forståelse. Nielsen bliver et "værk" og søger da også meget naturligt om at overnatte på forskellige gallerier, men får afslag. Projektet fører til kunstnerens proklamerede død. Identiteten er overtaget af medialiteterne og en række "stemmer".

I 2002 overtog Nielsen eksperimentalscenen ved Gladsaxe Teater, som først blev kaldt *Das Beckværk*, senere *Das Beckwerk*. Her opføres blandt andet *Nielsens liv*, 2002, og demokratiprojektet *Parlamentet*, 2003, skrevet af Nielsen. Dette blev senere flyttet ind på Kongens Nytorv i en stor container. I 2003 tog Nielsen med Thomas Rasmussen til Irak med en minicontainer for at indføre demokrati. Senere til USA med samme mission. Rejserne blev beskrevet i dagbogsform på hjemmesiden og fik i bogform titlerne *Selvmondsaktionen* (2005) og *Suverænen* (2008). På scenen spillede Das Beckværk *De smukkeste mennesker – et mediehelvede*, 2004, hvor et ægtepar inviterer en pige hjem, som er internetovervåget, og hvor handlingen tilsyneladende formidles på nettet. Det fører formodentlig til en tragedie, hvor kvinden måske dør eller forsøger at trække sig ud af spillet. Realitetsniveauet og iscenesættelsesniveauet i teksten er ganske uafgørlige. I *The National Brand* (2005) som blander teater og videodokumentation søger skuespilleren på opfordring af Andersensfonden og med et tilskud på en kvart million at få tildelt rollen som H. C. Andersen. Han opsøger forskellige store internationale Andersen-projekter og hans ansøgninger vises på video. Et efter et glipper rollerne hos Castorf, Lepage og Shen Shi-Zeng i New York. Skuespilleren bliver kastet ned ad trapper, afvist, bortdømt og ender meget sigende ved Ground Zero, som det dokumenteres på video. Her smelter den subjektive, det kulturelle og den globale identitet sammen i et fælles nulpunkt og en desubjektivering, som modstilles af forestillingens slutning, hvor skuespilleren med et dansk flag synger Andersens "I Danmark er jeg født". Nulpunktet er også centralt for *Den sidste europæer- en terrormusical* (2005), hvor Nielsens opløste kærlighedshistorie søges fortalt, men "forstyrres" af medierne, som viser den engelske Ken Bigley, som er kidnappet af terrorister i Irak, og som blev halshugget for åben skærm.

Opløsningen af forfattersubjektet, som hos Barthes betyder fødslen af læseren eller tilskueren, får hos Nielsen karakter af et sprogligt og politisk projekt, der igen og igen iscenesætter konteksten og den omkringfarende virkelighed, som forandrer sig til dramatiske begivenheder og karakterer. Nielsen er til stede i skriften (bøger, nettet, medierne), men han er faktisk også til stede som konkret næsten anorektisk krop og opløsningserfaringen i skriften peger på kroppen, som så at sige nægter at lade sig udslette og udviske. Selvom Nielsen er forsvindende tyn er han stadig tilstede og aktualiserer dermed det 20. århundredes desubjektivering.

Nielsen både teatraliserer virkeligheden ved at gå ud i den som en rolle og indskrives sig i virkelighedens Irak som en verdensscene. Overskridelsen af den traditionelle kunstgrænse opløser ikke denne, men har kunstgrebet som forudsætning, og det betyder, at en række handlinger bliver mulige at afprøve som kunst, selvom de ikke nødvendigvis finder sted indenfor institutionen eller værkets ramme. Das Beckwerk har bla. sammenfattet sit demokrati projekt i en iscenesættelse som var en retrospektiv udstilling *The return of Democracy*, som også udgjorde scenografien til en forestilling om Nielsens og Rasmussens odysse.

I 2008 "optrådte" Nielsen i Afghanistan. Den Nationale Scene i Bergen havde siden 2002 del-

taget i et samarbejdsprojekt med Kabul Teater i Afghanistan og ville i 2008 opsætte Beckwerkets *Parlamentet* (2003). Nielsen rejste til Kabul og fulgte arbejdet. I "Hvid mands byrde" (*Weekendavisen* 7. 3. 2008), som er en slags rejsebrev, omtalte han de norske "teaterstyrkers" farceagtige arbejde med at iscenesætte en forestilling om demokrati. En af pointerne var, at de må bruge udemokratiske metoder for at få arbejdet udført af de modstræbende afghanske skuespillere. Nielsen havde en anden iscenesættelsesstrategi. I "Verden er ikke på forhånd givet" beskrev han en "selvmordsagtig" demonstration:

Oprindelig var jeg en bifigur i et teaterstykke. I 2003 spillede jeg rollen som folket i teatret Das Beckwerks opsætning af skuespillet Parlamentet. Mod slutningen af forestillingen trådte jeg ud af fiktionen, jeg lagde teatret bag mig og gik ud i virkeligheden, og siden har jeg rejst omkring i verden og optrådt på den storpolitiske verdensscenes hotteste steder i Irak, Jordan, Washington, Dubai, Bruxelles og senest Iran i et forsøg på at finde en måde, hvorpå den almindelige europæer igen kunne komme til at spille en rolle i skabelsen af verdenshistorien. (Nielsen i Weekendavisen, 12-19. 3. 2008)

De to forskellige instruktionsstrategier i Kabul er slående. Nielsen var performativt orienteret og fokuserede på den (selv)overskridende handling, mens de norske teaterfolk forsøgte at skabe eller genskabe en teatral iscenesættelsesramme i det udbombede teater. Nielsen iscenesatte både sig selv, de norske teaterfolk, de lokale afghanere i Kabul, medier og begivenheden gennem fx kronikker i *Weekendavisen* og på *dasbeckwerk.com*.

I modsætning til de norske teaterfolks forsøg på traditionelt rammesat teater benyttede Nielsen en demonstrationsform, hvor han alene gik gennem Kabuls kvarterer med sit hvide demokratiflag med et hul i midten. Efter denne solovandring, som i Kabul var livsfarlig, især for en dansker på grund af *Muhammedkrisen 2*, som var på sit højeste med flere demonstrationer og protestafbrændinger af danske flag, skulle Nielsen efter egen plan ende med at træde "hjem" i teaterfiktionen i den afghanske opsætning af *Parlamentet* og således *afslutte* demokratirejsen. Men til generalprøven afviste skuespillerne denne version, som for dem ville være endnu en invasion udefra. Desuden var man ikke begejstrede for det hvide flag, som i den afghanske kultur er knyttet til den forhadte fjende Taleban. Afslutningen blev så at sige udsat, og Nielsen må forsætte sin endeløse rejse som en performativ begivenhed, som tilsyneladende kun en teatral afbrydelse i stil med tilskuernes reaktion i Marina Abramovic' *Lips of Thomas*, ville kunne sætte en stopper for.

Nielsen benyttede performative og teatrale greb og flyttede så at sige teaterbegrebet rundt i forskellige mediale virkeligheder. Han gentog både turismens og militærets intervention i en teaterdemonstration og "spillede" på flere medier som teaterreportagen og rejsebeskrivelsen.

Beckverket består af et netværk af værker og begivenheder som medialiseres, og som tilsammen er en performativ æstetik, hvor kunststrømmen og det biologiske liv sammenblandes uden at blive et. På mange måder artikulerer det Becketts problem i *Endgame*: slutningen. Den biologiske "slutning" har radikal anderledes karakter end kunstens og værkets slutning. Det er muligvis det problem Beckverket forsøger at løse med den iscenesatte begravelse *Funus Imaginarium*, 2010 af identiteten Claus Beck Nielsen. Beckverket havde nemlig måttet konstatere, at Claus Beck Niensens annoncerede død ofte ikke blev accepteret og Beckverket stadig blev "clauset". Man havde erfaret at det tilsyneladende er vanskeligt at slippe af med den personlige identitet og ville nu lade identiteten begrave gennem en stedfortrædende silikone-dobbeltgænger, der blev underkastet et rituelt dødsforløb og begravet. Nødvendigheden af ritualet var en konsekvens af, at Claus Beck Nielsen var "gået bort" uden en ritualiseret begravelse af en krop. Fra den 30. september til 7.

oktober blev *Funus Imaginarium* opført som en “medieevent” (jf. Beckwerkets hjemmeside), som er åbent for uventede afslutninger.

Hvad der så skal ske ved han ikke. Der er indlagt 100 dages sørgetid over identiteten, og det er også 100 dage, hvor Das Beckwerks bestyrelse skal i tænkeboks: “Der bliver nødt til at ske noget nyt. For selvom vi siger, at vi ikke laver kunst og kultur, så er det sådan verden hele tiden identificerer det, alt skal i kasser. Og det klaustrofobiske er faktisk, at når man først er kommet ind i den maskine, så er det meget svært at komme ud af den. Der er nødt til at ske noget radikalt... Vi overvejer tusinde skræksener, men vi ved det ikke endnu. (Information d. 30 september 2010)

Das Beckwerk skaber med fraværfiguren en række diskursive problemer. Der er så at sige tale om en obstruktion af en antropocentristisk tankegang og af identitetens tale. Das Beckwerk er forskellige konstruktioner, som ser på og indtager virkeligheden på forskellig vis og udveksler mellem den levende krop og den døde identitet.

Som Nielsen, Danmarks særlige udsending, skriver: “I oktober iscenesatte virksomheden Das Beckwerk “en afsked med Identiteten & Statsborgeren”. I 7 døgn lå en silikonekopi af den danske statsborger Claus Beck-Nielsen på et offentligt dødsleje i København. Som repræsentant for alverdens øvrige borgere ofrede Claus Beck-Nielsen den identitet, som i disse år er anledning til så mange konflikter af national, etnisk, seksuel og ikke mindst religiøs art.” (Weekendavisen 26. nov 2010)

Das Beckwerk er så at sige fanget af kunsten og værketets autonomi og de begrænsninger, værket skaber som spilleregul. Værket skal afsluttes i modsætning til livet. Men det er tydeligvis vanskeligt for Das Beckwerk at finde den helt rigtige slutning eller afbrydelse i og med indgreb fra omverden blot bliver en forlængelse af spillet.

Sidste nyt: Den 18. 1. 2011 kom meldingen. Das Beckwerk lukker og samtlige ansatte fritstilles. Bestyrelsen har valgt at afslutte eller afbryde værket, som bestyrelsesformanden Merete Ahnfelt-Møllerup siger: “Alle værker har en begyndelse og en ende. Vi har drøftet beslutningen i knap to år og mener, at tiden er moden til at det her værk skal slutte,” (Information 18.1.2011) Begravelsen af Claus Beck-Nielsen var, fremgår det, planlagt på den måde, at det også skulle være et punktum for Das Beckwerks virke. Alle arkiver og besiddelser overgår til et nyoprettet Das Beckwerk Museum. Manden der er døbt Claus Beck-Nielsen er fritstillet og kan vende tilbage til sit oprindelige navn eller fortsætte med det selvvalgte navn Helge Bille Nielsen. Fraværfiguren er afbrudt og afsluttet.

Afsluttende

Ifølge Fischer-Lichte er *feed-back sløjfen* en universel dimension i teatret, og denne er ukontrollabel, emergent og altså i en vis forstand tilfældig og ikke-iscenesat. Hun har fokus på det overskridende og dermed det frigørende og i mindre omfang det begrænsende i form at kunstens egne begrænsninger som værk, fx at det skal slutte, at det ikke må underlægge sig andre end kunstens spilleregler etc. Denne autopoiesis, som omfatter opførelsens reale hændelser, ønsker hun at privilegere som performativ æstetik. Den universelle dimension slår igennem i forskellige former for performance, som adskiller sig fra teatrets tekstfokuserede værkform ved at være begivenhedsorienteret. Denne historiske konkrete genre er ifølge Fischer-Lichte en realisering af teatrets medialitet, som er den samtidige tilstedeværelse og interaktion mellem performer og tilskuer, og *den* performative æstetik. Problemet med en sådan norm er, at centrale performative spilleregler i forhold til dramaturgier, teatrale virkemidler, forskellige skuespillerteknikker og andre mediale muligheder ekskluderes.

Jeg mener, performative strategier er tværestetiske og både fungerer i en faktisk opførelsessituation og som en del af en fikseret iscenesættelse. Det performative er ikke kun et ukontrollabelt forløb, men kan også være en del af et iscenesat og teatralt forløb.

Værket og dermed kunstbegrebet kan opfattes som en diskursiv ramme som rummer en performativ handlingsdimension. Det performative er ikke forbeholdt en bestemt genre eller en bestemt historisk tradition, men er et træk i den moderne kunstautonomi. Denne er en funktion af uddifferentieringen af kunsten og det borgerlige samfunds spaltning i et privat og offentligt rum, hvor de offentlige institutioner, heriblandt kunsten, er fritaget for særinteresser og kun forpligtet på en almenhed. Fischer-Lichtes performativitetbegreb er en dimension af den generelle funktionsforandring af kunsten, som de sidste 50 år har medført en tilsyneladende afvikling af kunstens autonome status og af kunstbegrebet som sådan. Jeg mener at en genskabelse eller genbeskrivelse af kunsten – det være sig gennem traditionsbearbejdning, *re-enactments* eller *remedialiseringer* i kunstens ramme eller navn er en komplementær bevægelse. Der er således tale om en vekselvirkning og forhandling mellem den performative begivenhed og det fikserede iscenesatte, således at man kan tale om iscenesættelsens performativitet og omvendt det performatives iscenesættelse.

Litteratur

- Abramovic, Marina i Nick Kay: *Art into Theatre*. Harwood Academic Publishers 1996
- Bakhtin, Mikhail M.: *Rum, tid og historie*. Forlaget Klim 2007.
- Barthes, Roland: *Forfatterens død* og andre essays. Gyldendal 2004
- Böhnisch, Siemke: *Feedbacksløjer i teater for svært unge tilskuere. Et bidrag til en performativ teori og analyse*. Institut for Æstetiske Fag 2010.
- Bürger, Peter: *Om avantgarden*. Cappelen Forlag 1998.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp Verlag 1974.
- Christoffersen, Erik Exe (red. m.fl.) *Peripeti* 6, 2006. "Performativitet".
- Christoffersen, Erik Exe: "Remediering og dramaturgi". *Peripeti* 10.
- Dehs, Jørgen: "Det rene i det urene" s. 237-251. I: Bisgaard & Friberg (red) *Det æstetiskes aktualitet*. Multivers 2006.
- Duve, Thierry de: *Kant after Duchamp*, Mit Press, An OCTOBER Book 1996.
- Duve, Thierry de: *Museets etik efter Duchamp*. I: Æstetik studier VI, Aarhus Universitetsforlag 1998.
- Féral, Josette: "Teatralitet". *Tidsskrift for teori og teater* nr. 2. 1987
- Fischer-Lichte, Erica: *Ästhetik des Performativen* (Suhrkamp, 2004)
- Fischer-Lichte, Erica: "Begrundelse for det performatives æstetisk". I: *Peripeti* 7, 2006
- Fischer-Lichte, Erica: *Performance art and Performative Culture: Theatre as Cultural Model*. I: Theatre Research International. vol. 22, nr. 1, 1997.
- Fischer-Lichte, Erica: *The Show and the Gaze of Theatre*. University of Iowa Press 1997.
- Fischer-Lichte, Erica: *Theatre, Sacrifice, Ritual*. Routledge 2005.
- Foster, Hal: *The Return of the Real*. MIT Press 1996.
- Gade, Rune og Camilla Jalving: *Nybrud- dansk kunst i 1990*. Aschehoug 2006.

- Gade, Solveig og Laura Schultz: "Fra buddinge til verdensscenen". I: *Kritik* 172. 2004
- Gade, Solveig: Teater 1, nr. 127. 2006
- Gade, Solveig: "En gennemspilning af Haider" I *Kunst og udsigelse*. 2009.
- Gran, Anne-Britt: "The Fall of Theatricality in the Age of Modernity". *Substance* 31 2&3 2002 s. 251-264
- Kyndrup, Morten: *Den æstetiske relation*. Gyldendal 2008.
- Led, Jens Christian: Konkretismens Katharsis. Aktuelle teaterproblemer 50. Afdeling for Dramaturgi 2003
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*. Routledge 2006.
- Lehmann, Niels og Claus Reiche (red.): "Børneteater i interaktion". *Skrifter fra Kulturprinsen* nr. 6. Viborg 2007.
- Lund, Jacob og Mads Thygesen (red.) *Kunst og udsigelse*. Akademiet for Æstetikfaglig Forsker uddannelse. 2009.
- Ørum, Tania, Marianne Ping Huang og Charlotte Engberg. *En tradition af opbrud. Avantgardens tradition og politik*. Forlaget Spring 2005.
- Paul de Man, "Ironibegrebet" i *Passage* 17, 1994. Aarhus Universitet.
- Petersen, Anne Ring: *Installationskunsten mellem billede og scene*. Museum Tusulanums Forlag, 2009
- Sontag, Susan: *Against interpretation and other essays*, 1964.

Erik Exe Christoffersen

Lektor, Institut for Æstetiske fag, Aarhus Universitet fra 1982. Har senest skrevet om bl.a. Aristoteles, Shakespeare, Henrik Ibsen og Hotel Pro Forma i *Teaterhandlinger – fra Sofokles til Hotel Pro Forma* (Forlaget Klim 2007). Redaktør for teatertidsskriftet "Peripeti".
