

PERISKOP

FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT

Periskop: Forum for kunsthistorisk debat

Nr. 34, 2025

“Tabte samlinger og forsvundne værker”

Titel: Dick Higgins, Alchemies of Theater: Plays, Score, Writings.

Forfatter: Peter van der Meijden

Sidetal: 119-122

Dato: 04.12.2025

DOI: 10.7146/periskop.v2025i34.162369



Dick Higgins, Alchemies of Theater: Plays, Score, Writings. Bonnie Marranca (red.)

Af Peter van der Meijden

University of Michigan Press
Ann Arbor (MI) 2024, 214 s.

Hvorfor forsvinder kunstnere? Hvorfor forsvinder oeuvre? Det kan være et spørgsmål om smag, om tilgængelighed; alt for ofte er det et spørgsmål om køn, hudfarve eller seksuel orientering; men nogle gange skyldes det også umuligheden af at kategorisere kunstneren. Den amerikanske multikunstner Dick Higgins (Richard C. Higgins, 1938-1998) er et godt eksempel – og Bonnie Marranca er et godt eksempel på, hvad man kan gøre ved det. *Alchemies of Theater*, kalder hun sit udvalg af Higgins' tekstbaserede, intermediale værker: Et teater i forvandling, altid på vej til at blive til noget andet.

Higgins illustrerer selv, hvorfor han er så svær at kategorisere, i sin introduktion til *The Tart, or Miss America* (1964): "Most experimental theater has been done by painters who think abstractly," skriver han, "but I was a musician in rebellion against my medium; I didn't come to Happenings from the visual arts. I felt that the painters were too elegant and iconoclastic. What was missing was danger. So I wrote *The Tart* to express a sociological concept through choreography" (Marranca 2024, 107). I de blot fire-fem sætninger, passagen består af, formår han at referere til teater, billedkunst, musik, dans og sociologi. Det er bestemt ikke, fordi han ikke selv ved det, eller fordi han ikke kan vælge. Higgins' sidestilling af mediebetegnelser skyldes, at han ikke selv syntes, det gav mening at bekende sig til den ene eller den anden af dem.

To år senere, i 1966, forklarede Higgins sin modvilje mod kassetækning i sin nok mest berømte tekst, "Intermedia". Teksten åbner med sætningen "Much of the best work being produced today seems to fall in between

media" (1), men hvad følger, er ikke så meget et systematisk forsøg på at definere begrebet intermedia som en diskussion af kunstnere og værker, der ifølge Higgins arbejder intermedialt. Leder man efter definitioner, finder man ikke mere end en bemærkning om, at denne slags kunst "is not governed by rules; each work determines its own medium and form according to its needs" (3). Man genkender med andre ord kun et intermedialt værk ved, at det falder mellem mediebetegnelser eller endda mellem, hvad Higgins kalder for "kunstmedier" og "livsmedier". Værkets "behov" kommer før alt andet. Medium og form er underordnet. Når Higgins beskriver *The Tart*, som han gør, mener han det bogstaveligt: Værket kan forstås scenekunstnerisk, billedkunstnerisk, musikalsk, koreografisk og sociologisk, men man skal endelig lade være med at reducere det til ét af medierne.

Hvis forståelse skal komme fra selve værket, burde man kaste et blik på selve værket *The Tart*. Ved første øjekast ligner det et teaterstykke. Instrukserne kræver, foruden en regissør, tre til elleve performere og én "særlig performer". Undtaget sidstnævnte legemliggør alle performere én "persona". Tre af dem er faste: En ung mand, Hr. Miller og titelpersonaen, The Tart. Uden de tre kan værket ikke opføres. De andre personaer er Den gamle mand, Profeten, Slagterne, Lægerne, Den drikkende, Apotekeren, Yogien, Stålarbejderne og Elektrikerne, men ingen af dem er absolut nødvendige. Når disse personaer er fordelt, bestemmer performerne sig selv for 22 handlinger, de vil knytte til dem. Handlingerne knyttes derefter til én af 36 situationer, der ekspliciteres af Higgins i instruksenen. Situationerne kan være defineret af en hændelse ("et frimærke klistres på en genstand eller en person"), men lige så godt af en form for sanseinput ("rødt lys falder på en performer", "en høj lyd høres", "en performer rører ved en anden performer" osv.). Til disse situationer knyttes en række korte taler, som også er fastlagt på forhånd ("That is unspeakable, says the young man, but what can you do?"). Til sidst er det den særlige performers tur: Han eller hun har som opgave at varetage de situationer, der ikke kan favnes af de valgte personaer.

Efter at have læst teksten igennem står én ting klart: Performerne er ikke blot udførende, men aktivt medbestemmende for, hvordan værket tager sig ud. Paradoksalt nok er det ikke så meget valgfriheden, men kombinationen af valgfrie elementer med fastlagte situationer og taler, der bevirker denne åbenhed. Når man kun læser titlen, kan man som moderne læser let få en ubehagelig fornemmelse af kvindefjendskhed, man når man læser videre, begynder det at stå klart, at der selv her er plads til en vis valgfrihed. "The Tart" behøver ikke at være en tøjte, hun kan lige så godt være en tærte. Ordet er givet, men fortolkningen er åben. Performeren er fanget i et spind af personaer, situationer og taler, men har alligevel en hel del frihed inden for denne ramme.

Hvad der komplicerer værket yderligere er, at det ikke primært er tekstuel bestemt, at kroppen og sanserne spiller en mindst lige så stor rolle. Som Higgins skriver i sin introduktion til værket, kan det ikke bedømmes efter gængse scenekunstneriske kriterier, tværtimod bliver beskueren nødt til at vurdere, hvorvidt opførelsen er "klar" i forhold til udgangspunkterne, og hvorvidt performerne er "skarpe" til at reagere på hinanden og på situationerne. Akkurat som performerne bliver publikum derfor nødt til at kende og forholde sig til værket på basis af de underliggende principper, det er muligt at få øje på. Værket er ikke mono-medialt, men intermedialt: Det udfolder sig mellem koncept og sanseinput.

Det er her, det sociale aspekt kommer ind. Første gang, *The Tart* blev opført, var i Sunnyside Gardens boksearena i New York d. 17. april 1965. Valget var bevidst: Teateropførelser medfører æstetiske forventninger, mens boksearena ifølge Higgins sigter mod katarsis. I en boksearena er beskuerens sind frit stillet til at "vandre rundt blandt søjlerne, lysene og pølseboderne" (Marranca 2024, 107). Sociologi spiller en stor rolle i "Intermedia". Mediespecificitet, siger han hér, hører fortiden til. Den form for kategorisering, begrebet lægger op til, vidner om en feudal holdning, der kategoriserer og lagopdeler et samfund, og 1960'ernes samfund, mente Higgins, var hurtigt på vej mod klasseløshed og populisme. Man kunne ganske

enkelt ikke længere indfange tidsånden ved at gøre brug af ét medium. Hvis en millionær kunne spise frokost i en *deli*, der også blev besøgt af arbejderklassen, kunne man heller ikke opretholde adskillelsen mellem teater og boksearena.

Disse ord emmer af 1960'erne. Betyder det så, at Higgins' værker og tænkning er forældede? Har de mistet deres relevans? Det mente han i hvert fald ikke selv. Den enormt belæste og vidende Higgins vidste kun alt for godt, at begrebet "intermedia" var svært at forvalte, så han blev ved med at finpudse sin begrebsverden. Han lancerede nye ord som "eksemplativisme" (i "An Exemplativist Manifesto", 1976) og "postkognitivism" (i "A Dialectic of Centuries", 1978), men mest af alt blev han ved med at insistere på nødvendigheden af at finde sine bedømmelseskriterier i selve kunsten. Et godt eksempel er artiklen "The New Humanism" (1979). Teksten bygger på en kritik af den akademiske verdens omfavnelser af postmodernistisk tankegods, som ifølge ham førte til en "technicalized and jargon-ridden academicized overlay on ideas whose relevance was to the world a half-century before, and which could not be *lived* as a vital criticism is lived, as part of the commonality of understanding one's newest cultural experience" (25). Denne kritik er dog ikke mere end en indledning til selve argumentationen, som frem for alt fokuserer på værket og dets relevans i forhold til den individuelle beskueres livsoplevelse. Nærmere bestemt foreslår han en "appropriate" kritik, udformet på basis af en gennemgang af "some of the ideas common in very recent performance arts" (27). Performancekunst, antyder han, er en nyskabelse, der giver de bedste forudsætninger for en identifikation af relevante bedømmelseskriterier i de sene 1970'ere.

Higgins begynder pligtskyldigt at nummerere de træk, han identificerer, men helt i den intermediale ånd skifter han hurtigt fokus fra de enkelte karakteristika til deres sammenhæng. Kunstnerrolle, værk og beskuerrolle, må vi forstå, hænger uløseligt sammen. Det første træk, han nævner, er, at værkerne har en tendens til at bygge sig op omkring en "gestalt", som den enkelte materialisering,

om det nu er en manuskriptlignende tekst eller en opførelse efter den, aldrig kan realisere fuldt ud. Det næste træk, han nævner, har at gøre med, at det ikke længere er kunstneren, der er omdrejningspunktet, men værket. I stedet for at identificere sig med et medium vælger kunstneren sit medium eller sine medier efter værkets behov. En performer kan derfor heller ikke gøre sig forhåbninger om at opføre værket i sin helhed, kun om at opføre én af uendeligt mange versioner (på engelsk: ikke “to act”, men “to enact”). For det tredje er værkerne synkretistiske, hvilket for Higgins betyder, at de kombinerer elementer af forskellig herkomst på en måde, der sikrer, at de alligevel kan være til stede hver for sig, genkendelige og adskilte. Et vigtigt nybrud i forhold til “Intermedia” er, at han også mener, at elementer af kulturer kan bruges synkretistisk. Ifølge Higgins er det lige meget, hvor forskellige de er fra vestlige kunstneriske konventioner: Så længe de har relevans i “menneskelig oplevelse udenfor Vesten”, kan de anvendes. Et fjerde aspekt, han fremhæver, er det faktum, at en kunstner problemløst kan arbejde inden for flere professionelle områder. Kunstnerrollen defineres ved sin “polyvalens”, så én som Higgins udmærket kan være skuespilforfatter, digter, komponist og billedkunstner uden at behøve at splitte sin identitet ad for at rumme de forskellige roller. Specifikt vedrørende værkerne signalerer han, at det er handlingerne, der er afgørende, og ikke fx antallet af performere. Én rolle eller funktion kan udmærket udføres af flere performere, uden at det er på bekostning af værket. Konsekvensen for publikum er, at den individuelle beskuer forventes at være aktiv og at tænke over mulige alternativer. Som en tilskuer til en boksekamp skal man være “both in tune empathically with what one is seeing and mentally dealing with the tactics of each move” – hvilket fører os tilbage til den boksearena, førsteopførelsen af *The Tart* fandt sted i.

Som tilskuer fik man kun de oplysninger, der stod på invitationskortet: “in a boxing ring – The Tart, a happening by Dick Higgins. Starring Ay-O, Lette Eisenhauer and Florence Tarlow! With a cast of dozens! Directed by the unique Gloria Graves” – efterfulgt af dato, tid og sted.

Kunst-konteksten var præsent i form af udtrykket “happening”, men de mange udråbstegn flirtede åbenlyst med boksningens verden. På scenen så man en række performere sige og gøre ting, der nogle gange, men langt fra altid, havde med hinanden at gøre. Der var ikke nogen fortælling, man kunne følge med i, ingen psykologisk udvikling, ikke noget, der kunne afkodes ved hjælp af teaterets konventioner. Til gengæld var der et spektakel for alle sanser og en tekstur der var så rig, at man dårligt kunne gøre andet end at lede efter betydning, eller bare en sammenhæng. Beskueren blev, akkurat som Higgins beskrev det i 1979, inviteret til at være med som aktivt betydningskabende og sansende individ.

Den implicitte invitation til aktiv deltagelse gør det svært at drage konklusioner om Higgins’ værker eller andre intermediale værker. Alligevel er det den opgave, den amerikanske teaterkritiker Bonnie Marranca har påtaget sig i *Alchemies of Theater*, som udkom sidste år på University of Michigan Press. Bogen indeholder primært tekst, men undertitlen undergraver forventningen om, at de skal forstås som teaterstykker: den beskriver stoffet som “plays, scores, writings”, hvormed Marranca udvider horisonten til hele Higgins’ skriftlige output. I sin introduktion kalder hun kunstneren både for en “ægte” og en “fuldbyrdes” teatermand (på engelsk: “genuine” og “consummate”), men hun underminerer sin karakteristik i samme hug ved at påpege at man slet ikke kan forstå periodens eksperimenterende kunst ud fra traditionelle genrebegreber. Hun beskriver hvordan happenings- og Fluxusmiljøet, som Higgins siden de sene 1950’ere var en del af, bestod af lige dele digtere, musikere, billedkunstnere og teaterfolk. Hun beskriver hvordan Higgins kom til at inddrage alle sanser i sine værker, hvordan han arbejdede med aleatoriske principper, hvordan han brugte åbne tekst- og *cue*-baserede strukturer for at give performere en mere aktiv rolle og hun beskriver hvordan han kom til at trække på hverdagshandlinger og -genstande for at nedbryde grænsen mellem podiet og de besøgendes hverdagsliv.

Og heldigvis giver hun rigeligt med plads til Higgins’

egne stykker. Kunstneren var helt ubegribeligt produktiv, ikke kun med værker i alle tænkelige formater, men også med en ganske indflydelsesrig avantgarde-forlagsvirksomhed i form af Something Else Press (1963-1974). Naturligvis er det umuligt at favne hele hans forfatterskab i én bog, og endnu mere umuligt at samle hele hans output, som omfatter meget mere end tekst alene; men på de lidt over 200 sider, bogen rummer, formår Marranca alligevel at præsentere et bredt og repræsentativt udvalg af hans værker fra 1958 til 1994, under overskrifterne “teaterstykker og performancepartiturer”, “performance og tegning”, “musik og dans” samt “skrifter”. Hvis man interesserer sig for denne type værker, er det en fornøjelse at læse igennem partiturerne og prøve at forstå, hvordan de skal udføres, ligesom det er en fornøjelse at læse Higgins’ egne forsøg på at bedrive teori med udgangspunkt i enkeltværkerne. Kampen mod en kunstners forsvinden kan nemt føre til forsøg på at genindskrive vedkommende i sin kontekst eller endda i kanon, men Marranca viser, at det også kan gøres ved at stille værker til rådighed og overlade det til læseren at finde frem til deres relevans.

LITTERATUR

- Higgins, Richard C. 1966. “Intermedia”. *Something Else Newsletter* årgang 1, nr. 1 (1966): 1-3.
- Higgins, Richard C. 1979. “The New Humanism”. *Performing Arts Journal* årgang 4, nr. 1-2 (1979): 23-32.
- Marranca, Bonnie, red. 2024. *Dick Higgins, Alchemies of Theater: Plays, Score, Writings*. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press.