

## Kødets performativitet i kunst og teori

*Falk Heinrich, ph.d., lektor, har været ansat ved AAU siden 2006. Han forsker indenfor kunst og æstetik med fokus på poiesis og interaktion, performativitet og betydningsdannelse, kreativitetstrategier og -processer. Hans forskning fødes i krydsfeltet mellem teoretisk abstraktion og kunstnerisk, eksperimenterende praksis. Han underviser på Art & Technology og humanistisk informatik. Han har udgivet bogen Interaktiv digital installationskunst – teori og analyse.*

Artiklen er en analyse af det levende køds funktion og betydning i den performative kunst og den deraf knyttede kunstteori om performativ æstetik. Med afsat i Marina Abramovics reenactment af forskellige, kanoniserede 'body art'-værker fra 60'erne og 70'erne under titlen *7 Easy Pieces*, genopført i 2004, mediteres over kød som materialitet, aktion og begreb. Denne 'akademiske' meditation vejledes af nogle nøglebegreber i performativitetens forskningsdiskurs med det formål at udkrystallisere kødets forskellige aspekter i kunstpraksis og -teori. Men lad mig starte med nogle mere generelle indskydelser:

Det levende kød betegner først og fremmest en materiel maskine, der frembringer alskens indvortes og udvortes bevægelser. Udstillet levende kød synes at fange kunstrecipienten i oplevelsens absolutte præsens. Men selve kødmaskinen ophører, er ved at ophøre eller er allerede ophørt med at fungere, så snart den udstilles som kunstværk. Blotlagt og udstillet kød fungerer som ganske konkret grænsepost mellem fx liv og død, vilje og viljesløshed, bevidsthed og u-bevidsthed. Præcis i denne oplevede forskel opstår også disse kunstværkers multiple betydninger, som derefter kan begrebsliggøres og kommunikeres.

Men når kunstanalysen og -teorien anvender begrebet kød (fx i analysen af performanceværker, der arbejder med den levende krop og det levende kød som artistisk materiale), så fremstår det ikke kun som denotation af et materielt objekt, men også som sprogets grænsepost til kunstoplevelsens udsigelighed. Ordet 'kød' bliver til en metafor for sansningens og oplevelsens basale u-kommunikérbarhed. Kødmetaforen udstiller dermed det, der ikke kan begrebsliggøres af kunstteorien, den udstiller teoriens blinde plet. Samtidig behøves dog kødet til at undersøge det der nægter at blive undersøgt. Ved det levende kød begynder og slutter al teoridannelse.

## Iagttagelsepositioner

Metodisk opereres der med to iagttagelsepositioner. Den første er den agerende – performerens selv, der i udgangspunktet ikke bliver anset som et subjekt, men snarere som den ideale position for den umiddelbare sansning af den performative aktion. Her bliver aktionen erfaret direkte som kødets smerte, glæde eller hvad det måtte være. Tilskueren derimod bliver anset som den ideale per- og recipierende iagttagelseposition, der, adskilt fra scenen, oplever performerens aktioner på distanceret vis. Hun/han er modtager. Denne position er det kulturelt determinerede metodiske udgangspunkt for enhver analyse med tilhørende teorigestaltning eller teoriapplicering.

Performeren og dens oplevede umiddelbarhed er en stand-in for den beskrivende recipient. Antropologen Alfred Gell betegner i sin bog *Art and Agency* (1998) disse to positioneringer som henholdsvis "agent" og "patient", hvor "agent" er den udførende og initierende

part (altså performancekunstneren), hvorimod tilskuerne og teoretikeren som den modtagende part er "patient". Dette synes indlysende, men når jeg fremhæver dette, så er det, fordi kunstner/"agent" og tilskuer/"patient" ikke behøver at være determinerede korrelationer.

Min arbejdstese er således, at performerens kødelighed kun kan udfolde sig i dens sceniske nærvær i en teoretisk bevægelse, som både tilskuerne og performeren gennemfører, eller mere præcist, i en 'teoretisk' indtagelse af hindens forskellige iagttagelsepositioner. Efter en kort beskrivelse af 7 *Easy Pieces*, vil jeg uddybe og eksemplificere denne teoretiske positionsforskydning.

## 7 Easy Pieces

I 2004 opførte Marina Abramovic syv kanoniserede 'body art' værker på Guggenheim Museet i New York. Hvert værk fik sin egen aften og blev uden pause gentagne gange 'reenacted' (genopført) gennem syv timer. Jeg vil beskæftige mig med genopførelser af i alt fem af værkerne.

Det først værk var Bruce Naumans *Body Pressure* (1974). Abramovic pressede sin krop i 5 minutters intervaller imod en glasplade, der var stillet op på en lille rund scene midt på Guggenheim Museet, alt imens Naumans oprindelige konceptbeskrivelse<sup>1</sup> blev afspillet som voice-over. I den bliver performerens opfordret til at presse hele sin krop mod en væg, ja igennem væggen, mens han/hun skulle fokusere på smerten i musklerne og knoglerne, på åndedrættet og svedproduktionen, etc.

Dagen efter performede hun Vito Acconcis *Seed Bed* (1975), der i sin oprindelige udgave

bestod i at kunstneren, skjult under galleriet, onanerede, mens publikum besøgte galleriet, alt imens kunstnerens stønnen kunne høres via højtalere. Abramovic masturberede under en lille scenes gulv, hvorpå tilskuerne stod. Også hendes stemme, hendes gispen og seksuelle fantasier kunne høres i hele museet.

Næste dag genopførte hun *Varie Exports Action Pants; Genital Panic* (1969). I syv timer sad hun på en stol med et maskingevær i hånden, iført læderjakke og sorte jeans, der dog manglede skridtet. Tilskuerne kunne se hendes kønsorganer og -behåring. Alt i mens Abramovic kiggede tilskuerne direkte ind i øjnene og prøvede at fastholde og dominere deres blik, var det for tilskuerne et spil mellem voyeuristisk, erotisk belønning og straf. Blottelse og vold, sex og underdanighed gik hånd i hånd.

Den fjerde dag lagde Abramovic sig på en jernseng (uden madras) med en del stearinlys under sig. Afstanden mellem hende og ilden var ca. 10 centimeter. Hun 'jamrede' lidt engang i mellem, sandsynligvis pga. varmen. Hun skiftede selv stearinlysene ud, når de var brændt ned. Hun genopførte Gina Panes *The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)* (1973).

Den sjette aften genopførte hun sin egen velkendte performance: *Lips of Thomas* (1975): Hun var nøgen på scenen, satte sig, tændte en metronom, spiste honning i ti minutter, drak vin, tog en barberkniv og ridsede en femtakket stjerne i sin mave. Dernæst tog hun en militærkasket på og lyttede til en russisk folksang, hvorefter hun lagde sig på et kors af is med en varmelampe hængende over sig, mens hun slog sig selv med en pisk. Dette ritual gentog hun gennem 7 timer<sup>2</sup>.

## Theoria

Kunstteori og teoridannelse tilhører ikke kun den akademiske verden. Teorier er begrebslige hypostaseringer og strukturdannelser (fx kategoriseringer som kunstarter, genrer, udtryk, reception m.fl.), foruden hvilke der ikke kunne opstå betydning. Akademiske teoridannelser er yderlige abstraktioner, der diskuterer og konsoliderer fortolkningsfiltre og dermed magtstrukturer. Ifølge den fænomenologiske tradition skal alle teoriers ophav dog findes i den empiriske, perciperede verden. Gadamer forsøgte i *Wahrheit und Methode* (1975) at spore teoriens opståen, idet han gik tilbage til det antikke *theoria*-begreb. *Theoria* betegnede det antikke menneskes deltagelse i en festival til Gudernes ære (Davey, 2006), altså evnen til ren kontemplation af universet. Gadamer (1975) definerer *theoria* som deltagende engagement i kunstbegivenheden – et engagement, der ligger forud for en strukturudviklende teoridannelse. *Theoria* er et møde, en praksis, hvor deltageren åbner og udlever sig til den præsenterede begivenhed.

Alle performative kunstarter arbejder uundgåeligt med tilskuernes umiddelbare sansning af objekterne og aktionerne på scenen. I selve de sceniske kunstarter ligger intentionen og forhåbningen om en direkte interaktion på før-bevidste niveauer mellem performer og tilskuer. Dette bliver fremmet eller nedtonet afhængig af stil og historisk kontekst. Sagen er imidlertid, at perceptionen af den agerende performer ikke er det samme som performerens egen sansning. Tilskueren kan opleve lignende sensationer som performer selv (empati), men – det er således min påstand – kun via *theoria*. Empati og teori er altid en medieringsproces, hvor 'naturlig' den end måtte

være. Gadammers genopdagelse af det antikke *theoria*-begreb dækker altså over en dobbelt bevægelse: en afstandsskabende og en afstandsminimerende bevægelse.

Også performeren kan naturligvis deltage i teori- og begrebsgestaltninger, men kun hvis han/hun indtager en refleksiv iagttagersposition, enten før, efter eller også imedens den performative aktion. 'Før' og 'efter' rummer intet forklaringsproblem, da tiden skaber den teoretiske afstand. Dette 'imedens' synes dog at være problematisk, da vores kulturelt bestemte forståelse af bevidsthed kun tillader en bevidsthedsmodus ad gangen – man kan ikke opleve smerte og samtidigt reflektere over selvsamme smerte? Min påstand ville være, at især på en scene kan denne paradoksale tilstand udfolde sig.

## Tilskuersuspension

Alle fem her kort beskrevne værker falder under kategorien performance, et begreb som de oprindelige opførelser af ovenfor beskrevne værker var med til at løfte til en genrebetegnelse. Performance udsprang fra især billedkunstmiljøet, og var et forsøg på at børste de teatral konventioner af sig. Performance skulle ikke fremstille en fiktionsverden, der på basis af mimes henviser til noget udenfor scenen. Performance skulle være en absolut begivenhed, der kun peger på sig selv som oplevelses- og betydningsbærende. Performancekunstnere arbejder ikke med dramatiske eller teatral figurer og handlinger. Performeren på scenen udfører ikke handlinger, hvis betydningskabelse baseres på semiotik, altså på tegnæssige fortolkningsprocesser. Den performative handling peger på sig selv, idet handlingerne bety-

der det, de gør i den givne kontekst (Fischer-Lichte 2002). Allan Kaprow brugte begrebet 'actuals' – aktualiteter. Nærværet skal skabes, idet tilskuerne bliver suget ind i en konkret verden uden metaforer og analogier. Udstillingen af mennesket som arbejdende og blottet organisme med alle dens konnotationer var én af strategierne: Abramovics krop, der presser sig mod glaspladens afskæring af tegnbase-rede betydninger (Nauman); Stearinlysvarme, der producerer kødets lugtende smerte (Pane); Abramovics (Acconcis) orgastiske udløsninger, der per definition kun kan være aktuelle, ligesom et åbent og udstillet kvindekøn er det (Export); Abramovics skæren i kødet gennem den beskyttende hud og pisen, der sprænger betydninger.

Disse aktioner kan ikke blot betragtes, de udfordrer tilskuerne til fysisk reaktion ved at kalde på en sammenlignelig smerte, som dog kun kan kaldes for provisorisk eller imaginær, men ikke desto mindre virkelig. Der skæres ikke i tilskuernes kød, men det kan føles sådant.

Performerens gentagelsesritualer, hendes gennem syv timer gentagne orgasmer, hendes syv timers pressen mod glas og hendes syv timer lange åbne skød udfolder en insisteren overfor tilskuerne. Tilskuerne skal trækkes helt ind i performer kroppens intimsfære, ind til blodets røde lugt, hen til svedens og angstens berøring, til den pure, fysiologiske aktualitet i en nietzscheansk-dionysisk ur-oplevelse (Nietzsche, 1996). Til kamp mod den forbandede adskillelse mellem scene og sal, som så mange teater- og performanceinitiativer med rette har kæmpet imod.

Sagen er imidlertid, at selvsamme konceptuelle adskillelse er *sine qua non* for tilskuernes privilegerede sansning og perception af de ud-

førte kød-handlinger. Var adskillelsen der ikke, ville tilskuerne for længst været skredet til handling og have afbrudt den sindsforvirrede persons aktioner. Det intime møde (og måske endda foreningen) med performeren sker paradoksalt kun pga. den konceptuelle adskillelse i alle scenisk-performative begivenheder. Teaterkonventionen holder tilskuerne i en suspenderet tilstand, hvor kød (og hud og blod) bliver til en 'gestalt' for øjnene af dem. Neurologien taler om 'binding' (Brandt, 2006) og/eller kompression (Turner, 2006). Performerens blødende krop og blotlagte kød bliver standset og komprimeret til et indeks. Ifølge antropolog A. Gell er kunstværker indekser, der refererer til eller repræsenterer en prototype. Forbindelsen mellem indeks og prototype sker via abduktive slutninger og fortolkninger (Gell, 1998). Gells tegnbegreb er tydeligt inspireret af Peirces' cirkulære tegntriade.

Men her støder vi på et problem. Abramovics krop og kød synes ikke at tåle indeksering, den refererer ikke. Eller rettere, tilskuerens suspension skaber plads til en rekursiv tilbageføring af indekset via prototypen til Abramovics krops singulære aktioner. Den sceniske indramning af performer kroppens aktioner fører automatisk til indekسدannelsen, som er ikke andet end en vektor, der peger på en generaliseret prototype: en sårbar, lidende og sig selv udkrængende krop. Prototypen og performerens singulære krop falder dog sammen i en infinit regres, som ikke er andet end suspenderet sansning. Men prototypen og tilskuerens egen krop falder også sammen i en infinit regres: fra performer krop til indeks, fra indeks til prototype, fra prototype frem til tilskuerens krop og simultant tilbage til performer krop. Kun via en række abduktioner kan tilskueren være i 'sans-

ningen' og i kødets nærvær. Identifikation er kun mulig via skabelsen af en generisk prototype.

Abramovics orgasmer i *Seed Beds* bliver til svævende prototyper, som giver tilskueren rum for hans/hendes deltagelse i og reaktion på hendes køds sammentrækninger. I *Action Pants; Genital Panic* bliver hendes åbne skød til et prototypisk skød, der giver tilskueren tid og frihed til betragtningen af det udstillede singulære skød, som kunne være tilskuerens eget (også for mændenes velkommende). Prototypiseringen og objektgørelsen af Abramovics skød bliver mødt med performerens indtrængende og meget personlige blik, der ikke kan objektiviseres. De fleste tilskuere vender deres blik væk fra skødet og performeren. Suspensionen er brudt af performerens insisterende øjenkontakt.

## Performersuspension

Men hvordan kan performeren Abramovic presse sin krop mod en glasplade gennem syv timer, kun afbrudt af små pauser? Hvordan kan hun gentage sit eget ritual *Lips of Thomas* gennem syv timer? Hvordan kan hun skære i det samme sår igen og igen? Hvordan kan hun holde syv timers martyrium ud?

Hos performanceforsker og -instruktør Richard Schechner er performance og performativitet i kunsten blevet til både et samlingsbegreb og et generisk træk. Det generiske træk finder han i ritualen, med tydelig inspiration fra den endnu ikke, i vestlig forstand, civiliserede verden. Et af ritualens karakteristika er transformationen af det hverdagslige til det 'ekstraordinære'. Et rum og en tid bliver afgrænset og adskilt fra livets daglige gang. Denne rum-tid

er reserveret til en minutiøst planlagt og forberedt begivenhed, der af van Gennep og efterfølgende Victor Turner (1982; 1969) bliver betegnet som liminalitet<sup>3</sup>. Vigtig for min undersøgelse er ikke, hvori ritualet består (det er blevet beskrevet andetsteds), men at ritualet i al dens fysisk oplevede og tillagte nærvær determineres af altid allerede beskrevne handlinger. Selvom ritualet tit bliver associeret med orgastiske trancetilstande<sup>4</sup>, der overskrider vores forstand, er ritualets dramaturgi dog altid nøje fastlagt. Alle deltagere, både tilskuere og performere (der ofte bytter rolle under ritualen), følger et overleveret script, der beskriver de væsentlige handlingselementer af den opførte handling. I scriptet ligger ritualets konceptuelle dimension.

Ved første blik har scriptet to funktioner. For det første tjener det som strukturgivende foranstaltning, der giver ritualens deltager en forståelses- og handlingsplatform, der tillader at lære og huske ritualens progression og udførelse. For det andet har scriptet også en dokumentarisk funktion, idet det kan ordne og sammenkæde performerens og tilskuernes oplevelser til overskuelige meningsenheder. Scriptet sikrer oplevelsernes kommunikerbarhed.

Abramovic udstiller ligefrem scriptet i sine 're-enactments'. Da det drejer sig om andre kunstners værker, skal hun følge scriptet, som ikke er andet end dokumentationen af de for længst forsvundne iscenesatte begivenheder. Der er ingen plads for improvisation og sidste øjeblikks indskydelser. Scriptet er blevet lagt for flere årtier siden i og med den første og som regel eneste opførelse af performanceværkerne. Men som i alle sceniske kunstarter, effektueres scriptet først i opførelsens øjeblik.

Ellen Dissanayake betegner i sin bog *Homo Aestheticus* (1995) ritualen som 'dromena', et lån fra græsk, som betyder 'de udførte handlinger'. Dette begreb indikerer for det første en tidlig afstand, der tillader en distanceret iagttagelse i form af et fortolkende tilbageblik. Men begrebet indikerer også, at denne iagttagelsesafstand findes i selve ritualen. Ritualens afgrænsning, dets ekstraordinære rum-tid bliver del af selve ritualen og ikke bare en rammebetingelse. Men hvad vil det sige? Det vil sige, at der findes to simultane iagttagelsesniveauer. Det første iagttagelsesniveau er performerens væren-i-aktionen, hvor hun oplever sin krop og dens aktioner, dens smerter og dens ud-/forløsninger. På det andet niveau kan performereren iagttage disse sansninger ud fra tilskuernes position. Nu er det scriptet, der udfører handlingerne. Dette er dog ikke en træden-ud af det sceniske nærvær og den sceniske krop, men hører snarere til aktionerne i deres sceniske nærvær<sup>5</sup>. Kroppen føler stadigvæk smerte, men kan nu iagttages som smerte af performereren, da hun er fritaget fra at skulle handle. Scriptet handler og kroppen er blevet til en udstillet men dog sansende maskine. Scriptet ophører smerten ved at suspendere reaktionen på den: stearinlysens varme på ryggen, klitorisens smertefulde sensibilitet, piskens og barberknivens gennemtrængning af beskyttende hud. Scriptet og dets skriftlighed er en inhærent del af ritualens udførelse og perception.

Men hvordan kan denne skriftlighed tænkes? Hvor skrives der og hvad skrives? Og hvem læser? Det banale svar er, at performereren skriver på sin egen krop, ridser i sit eget kød. Performereren og tilskuerne 'læser' de handlinger, performereren (og scriptet) udfører.

Jeg har allerede beskrevet, hvordan tilskuernes suspension fra handlingseffektuerende mekanismer tillader en affektbetonet deltagelse i Abramovics kropsritualer. Performeren gennemfører en lignende rekursiv bevægelse, dog i omvendt retning. Den performative suspension af 'naturlige' smertereaktioner åbner et rum for interne associationer og fortolkninger. Skriftligheden er dog ikke en udvortes aflæsning af de performative handlingers tegnetydninger (som semiotikerne forstiller sig den hermeneutiske proces). Associationer genereres som fordoblinger mellem forskellige, hierarkisk ordnede bevidsthedsplaner.

Per Aage Brandt opererer med en model for kognition, hvor diskrete, adskilte sansedata (primære inputs) på højere neurologiske niveauer bliver syntetiseret og komprimeret til perceptionsobjekter. Brandt beskriver det som 'binding' (2006). Et højere niveau beskriver altså et lavere liggende sansedata-niveau ved at abstrahere kategoriske egenskaber eller syntetisere flere forskellige datatyper. Fx tænkes perceptionen af et objekt som syntetiserende beskrivelse af mange forskellige sanseinput (farve, struktur, linjer etc.). Disse dataobjekter sammenskrives med det perciperende subjekts proprioceptioner (hvordan det føler sig i det givende moment) og bliver til situationsoplevelser. På neurologisk set højere niveauer formes endelig begreber og tanker. Denne neurologiske abstraktionsproces er normalt formålsbestemt, og udløser konkrete aktioner eller reaktioner i konkrete situationer. Anderledes forholder det sig med den rammesatte kunstperformative situation. Her er handlingerne prædeterminerede og har kun det formål at være genstand for æstetisk kontemplation. Allerede Kant beskrev den æstetiske dom som

en fri leg af vores kognitive evner (Kant, 1979). Brandt (og før ham andre, fx Massumi, 2005, Deleuze, 2001) taler om 'ekses' eller overskydende data på forskellige niveauer, der normalt ikke vil føre til beskrivelser. I æstetiske sammenhænge fører dette dataoverskud til mange fluktuerende beskrivelser (associationer, følelser, erindringer etc.), i performative body art værker blandes disse associationer, erindringer og følelser med en fysiologisk smerte i et kredsløb af syv timers varighed. Stearinlyssets svage – men i længden uudholdelige – varme kan kun holdes ud ved at smerten beskrives med overflydende associationskæder. Masturbationerne er ikke andet end kropslige indskrivninger i fantasier og imaginære situationsgestaltninger. I disse associationsprocesser bliver den masturberende også til en ekstern iagttager. Alle, der har fulgt Naumanns anvisning, ved, at musklernes stivhed ikke forhindrer, men snarere tilskynder til etableringen af en ekstern iagttagerposition. Performeren bliver til en fortolkende iagttager af sine egne aktioner. Når Abramovic som Valery Export kigger ind i tilskuernes øjne, mens hun fremviser sin egen blottede kusse, ser hun i deres øjne sin egen kusse. For at kunne holde dette internaliserede billede ud, kan hun gøre to ting: Hun kan få herredømme over tilskuernes blik og tvinge det væk. Overkroppen med maskingeværet gør sig til en moralsk dommer over tilskuernes blik. Eller hun kan indtage tilskuernes iagttagerposition og skabe en 'teoretisk' afstand, ved at betragte sit eget skød som indeks og prototype. Begge strategier vil dog føre hende tilbage til sit eget skøds umiddelbare sårbarhed og udstillethed, ligesom tilskuerne altid vil blive ført tilbage til kødets singularitet. Gadammers brug af begrebet *theoria* får her en omvendt, afstandsskabende

betydning. Performerens deltagelse i de sceniske aktioner synes kun at være mulig via en teoretisk, scripted distancering fra hendes egen kødelighed.

## Konklusion

Hver gang jeg har skrevet ordet 'kød' eller 'kødelighed' har det fået en ejendommelig konkrethed. Men konkretheden er ikke bundet til en specifik krop, Abramovics krop, men er snarere en konkretisering af prototypen kød. Det udstillede køds og den fremførte og fremførende krops generiske egenskab er dets sceniske konkrethed. Selv her på computerskærmen bliver dette 'kød' til en sanseenhed. Min steak til aftensmad er derimod tilpas generel og dog velsmagende. Begrebet kød er i kunstteori et sort hul. Naturligvis kan 'kød' indgå i alskens teoridannelser, naturligvis kan der skrives om det, ligesom denne lille artikel omhandler 'kødets' betydning for performancekunsten, men på trods af eller rettere på grund af teorien, forbliver kødet for både tilskueren og skribenten synonym med længselen efter et absolut nærvær, et nærvær, som paradoksalt altid allerede er der. Derfor er 'kød' en grænsepost, som fører den teoretiske iagttagelse tilbage til iagttagelsens objekt i en rekursiv bevægelse. Dette objekt er nu både performerens og betragterens egen kødelighed.

For performeren afstedkommer blottelsen af eget kød en omvendt teoretisk bevægelse. Ved hjælp af det performative script kan hun løsne sig fra sin egen kødelighed for at blive ført tilbage til denne. Hun skriver de performative begivenheder med og på sin egen krop, men denne skriven fører hende til en overflydende associationsrække, der dog aldrig adskiller sig

fra performer kroppen, da den er eksessens udgangspunkt og tema. Og i denne *theoria*-bevægelse møder hun tilskuerens prototype af sit eget kød.

## Noter

- 1 "Press as much of the front surface of your body (palms in or out, left or right cheek) against the wall as possible. Press very hard and concentrate. Form an image of yourself (suppose you had just stepped forward) on the opposite side of the wall pressing back against the wall very hard. Press very hard and concentrate on the image pressing very hard. (the image of pressing very hard). Press your front surface and back surface toward each other and begin to ignore or block the thickness of the wall. (remove the wall) Think how various parts of your body press against the wall; which parts touch and which do not. Consider the parts of your back which press against the wall; press hard and feel how the front and back of your body press together. Concentrate on the tension in the muscles, pain where bones meet, fleshy deformations that occur under pressure; consider body hair, perspiration, odors (smells). This may become a very erotic exercise." (Naumann, 1974)
- 2 Den sidste performance vil jeg ikke beskæftige mig med.
- 3 limen (lat.): tærskel.
- 4 Nogle ritualer arbejder med trancer, som indeholder et improvisatorisk element som en overgivelse til en ekstern styring. Disse momenter er dog velforberedt og velafsluttet. I de fleste ritualer er deltagerens individuelle bevidsthed dog intakt. Det gælder især kunstens performanceforestillinger. I ingen af Abramovics genopførelser glider hun over i en bevidstløs trancetilstand.



- 5 Det er diametralt modsat den naturalistiske teatertradition, der fordrer skuespillerens sammensmeltning med den spillede figur i fiktive, men dog konkrete, aktion-reaktionsbaserede situationer.

## Litteratur

- Gell, Alfred**, *Art and Agency*, Oxford University Press: Oxford, New York, 1998.
- Brandt, Per Aage**, 'Form and Meaning in Art' in Turner, Mark (ed.) *The Artful Mind*, Oxford University Press: New York, 2006.
- Davey, Nicolas**, "Art and theoria" in Macleod, Kathy; Holdrigde, Lin (ed.) *Thinking through Art*, Routledge: London, 2006.
- Deleuze, Gille**, *Pure Immanence: Essays on a life* (ed. John Rajchman trans. Anne Boyman) Zone Books: New York, 2001.
- Dissanayake, Ellen**, *Homo Aestheticus*, University of Washington Press: Seattle, London, 1995.
- Fischer-Lichte, Erika**, *Ästhetik des Performativen*, Rowolt: Frankfurt, 2004.
- Gadamer, Hans-Georg**, *Wahrheit und Methode - Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr: Tübingen, 1975.
- Kant, Immanuel**, *Kritik der Urteilskraft*, suhrkamp: Frankfurt a. M., 1979.
- Massumi, Brian**, *Parables for the Virtual: Movement Affect Sensation*, Durham n.c., Duke University Press: London, 2005.
- Nauman, Bruce**, *Body Pressure*, (c) 2002 Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS): New York, 1974.
- Nietzsche, Friedrich**, *Tragedien Fødsel*, Gyldendal: København, 1996.
- Turner, Mark**, 'The Art of Compression' in Turner, Mark (ed.) *The Artful Mind*, Oxford University Press: New York, 2006.
- Turner, Victor**, *The Ritual Process; Structure and Anti-Structure*, Aldine Publishing Company: Chicago, 1969.
- Turner, Victor**, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, PAJ Publications: New York, 1982.