

# Teater – på riktigt Danjel Andersson

Peggy Phelan argumenterar i sin berömda artikel *The ontology of performance* att performansens centrala beståndsdel, kärna eller själ är att den inte går att upprepa. Jag är benägen att hålla med, men jag menar inte som många performance-entusiaster att man alltså inte får upprepa en performance, (eftersom den därmed upphör att vara en performance). Flera berömda verk kan visserligen inte repriseras utan att bli löjliga, som till exempel Joseph Bueys *I love America and America loves me* från 1974. Där den redan världsberömde konstnären kommer till JFK Airport från Tyskland, kliver in i en ambulans insvept i en filt, eskorteras till ett galleri där han släpps in i en bur tillsammans med en coyote i tre dagar, sveps in i en filt igen och kör med blåljus och sirener tillbaka till JFK och åker hem. En del av poängen är det osannolika i förloppet. Skulle han göra samma sak igen skulle det vara av sensationslystnad. Men jag tror inte det är det som Peggy Phelan är ute efter när hon skriver:

Det enda liv en performance har är i nuet. Performance kan inte sparas, spelas in, dokumenteras eller på annat sätt delta i cirkulationen av representationer av representationer; när den väl gör det är den något annat än performance.<sup>1</sup>

I mitt huvud är det som Phelan säger även överförbart till teater.

För att skissartat förklara vad jag menar kan det vara meningsfullt att poängterat skillnaderna mellan teater och performance. En performance sker alltid i realtid, medan ett teaterstycke utspelas i fiktionell tid, en av dramat stipulerad tid (som även kan vara nutid). I ett performancekonstverk händer saker. Det som sker det sker, inget annat. De representerar inte annat. På teater representeras. En stol är inte en stol förrän någon använder den som en stol, den kan föreställa en bil, en medaktör eller en häst, om man vill. I en performance är aktören sig själv och sakerna är saker. När Marina Abramović skär in en stjärna i magen, är det hennes mage och en riktig kniv, inte en rollfigurs. När Tybalt sticks ned av Romeo är det rollen som dör. En avgörande skillnad mellan begreppet performance på engelska

---

1. Ur skriftserien Kairos #13 »Koreografier« s. 207 Stockholm 2008. övers. Sven-Olof Wallenstein. Originallet finns i »Unmarked« av Peggy Phelan (Routledge 1993).

och på svenska är att det på engelska betyder både föreställning och performance. Alltså kan vi välja att läsa Phelans teori även som teater teori: Det enda liv en teaterföreställning har är i nuet.

Även i teaterföreställningar sker oupprepbara händelser, en del mystiska. Skådespelarna gör samma sak var eviga kväll, men så plötsligt sker något magiskt, stämningen förhöjs, koncentrationen stärks och händelsen kliver över tröskeln till det Oförklarbara. Leif Zern brukar kalla denna process för Kemisk. Andra kvällar tappar någon bort sig, ett ögonblick av förvirring förstärker känslan av »live«, publiken skärper sig (en del dåliga skådespelare har gjort en poäng av detta och tappar bort sig med flit). Detta kan föras över på Phelans argument om att performance bara sker i nuet. Det som sker i teaterns fiktiva rum men är omöjligt att upprepa. På teatern hävdar man ofta att varje kväll är unik, eftersom publiken är olika varje kväll. Mötet är nytt hela tiden. Men räcker det? Nej, självklart inte. Peggy Phelans argument är värt att reflektera över. Det som gör en föreställning (performance) unik är att den inte går att upprepa (som en film, dokumentation, text, osv). Alltså har konserter, performance-inslag, liksom teater, dans. Därför är begreppet »Live«, eller här-och-nu, essentiellt för teater. Det är det som skiljer ut det från andra modernare media som film, tv, radio, youtube, osv.<sup>2</sup>

Detta moment av »Liveness« kan med kunskaper ur performanceteorin förhöjas och det unika med teater träder fram.

Vi har bollat med olika begrepp på Perfect Performance festivalerna. 2003 kallade vi oss för en »performancefestival« med grupper som Forced Entertainment, TG Stan, Lone Twin och Baktruppen. Alla dessa gör teater med performanceinslag. (Eller skall vi kalla dem verktyg?) Jag brukar prata om Uppdaterad teater. (Teater uppdaterat med mjukvara från konsthistorien.) Poängen är att diskutera vad svensk teater missat när vi isolerat oss från omvärlden, genom att inte delta i den internationella teater scenen. En sak vi försummat är att performance blivit så mycket mer än en obskyr konstform för en liten publik, utan snarare ett verktyg som alla genrer kan använda sig av och förstärka sig med. Därför presenterade vi teater under namnet performance. 2004 introducerade vi en ny festival Nordic Excellence. Nu kallade vi innehållet för Nu-konst eller Live Art. För att betona att genrer är relativt ointressanta, och att vi hellre har konstnärskapet i fokus. Vi presenterade det som var »live« med stöd från Tim Etchells begrepp »liveness«<sup>3</sup>. Ett slags här-och-nu-teori om att ta till vara på publikens närvaro i rummet. Alltså: konserter, performance, dans- och teaterföreställ-

ningar. För oss är det ointressant om Jens Östberg gör dans, teater eller performance.

2006 års festival kallade vi för Perfect Performance – Stockholms internationella scenkonstfestival och fokuserade på inflödet, på vikten av utbyte med utlandet, nu spridde vi festivalen över staden. Moderna Museet, Kulturhuset och Dansens Hus blev våra scener. Vi växte in i den stora kostymen och ingen ifrågasatte genrevalen som var vidare än vanligt: koreografi, performance-teater, performancekonst, teater, osv. Begreppet scenkonst är intressant på det viset, det är så brett att det blir allmängiltigt. Kanske för vattenkammatt? Lite trist. Då är ett begrepp som överlevt 2000 år, ständigt förändrats och som ändå tycks ha en fixerad betydelse mer intressant för oss att tugga på. Årets festival har således samma tema som tidigare. Men med ett nytt namn: *Teater*. Med performanceglasögonen på.

Alla gästspel på årets program har med begreppet teater och liveness att göra. Alla gästspel är teater med en nära relation till performance, men på väldigt olika sätt. Alla representerar teater som vi inte gör i Sverige, inte kan göra, av olika skäl. Ibland för att vi inte vet bättre, ibland för att vår kulturpolitik inte tillåter det, och ibland för att våra utbildningar inte låter ut redskapen. Men faktum kvarstår. På programmet ser ni konstverk ni inte kan se på svenska teaterscener annars.

Vi kommer att diskutera teater under tre olika teman: Skådespelaren som konstnär, institutionen som kreativitetsdödare och så kanske det viktigaste av allt: Publiken. Hur jobbar teater med sin publik, vad vill man? Se bara Eva Meyer-Keller, Heine R. Avdal, Gob Squad eller PME-ART. I deras föreställningar är publiken minst lika viktig som skådespelarna. Läs Rancières långa tunga men otroligt viktiga text om den emanciperade betraktaren.

Årets program är kanske det största, bästa och mest betydelsefulla som har visats i Sverige. Äntligen gör vi en så stor festival som vi vill göra, äntligen har vi det program som vi drömt om, tungt, samtida med förankring. Och live.

Danjel Andersson (född 1970 i Stockholm) är teater teoretiker och konstnärlig ledare för Perfect Performance och TUPP festivalen på Uppsala Stadsteater. Andersson föreläser och skriver regelbundet om performance och teater. Har också varit verksam som teaterkritiker i SvD och DN och grundade 1996 teatertidskriften *Visslingar & Rop*.

2. Gob Squad skriver denna varningstext på dvd-fodralen till alla sina dokumenterade föreställningar »Warning: dvd dokumentation is no substitute for being there«.

3. *Visslingar & Rop* nr 21/2007 »Manifest«

# Den emanciperade betraktaren

## Jacques Rancière

Översättning: Kim West

Jag har givit detta anförande titeln »den emanciperade betraktaren«. Enligt min uppfattning är en titel alltid en utmaning. Den bygger på förutsättningen att ett visst uttryck är meningsfullt, att det finns en koppling mellan åtskilda termer, och därmed också mellan begrepp, problem och teorier vilka vid en första anblick inte tycks ha någon direkt relation med varandra. I ett visst avseende ger detta anförandes titel uttryck för den förbryllning jag upplevde när Mårten Spångberg bad mig hålla vad som sägs vara denna sommarakademis »keynote«-föreläsning. Han sade att han ville att jag skulle introducera denna kollektiva reflektion kring »betraktarskapet« eftersom han hade imponerats av min bok *Den okunnige läraren*<sup>1</sup>. Till en början undrade jag vilken relation det i detta fall kunde finnas mellan orsak och verkan. Det här är en konferens som samlar konstnärer och människor involverade i konst-, teater- och performancevärlden för att diskutera frågan om betraktarskapet idag. *Den okunnige läraren* var en meditation angående Joseph Jacotots excentriska teori och märkliga öde. Jacotot var en fransk lärare som i början av 1800-talet ställde till med stort rabalder i den akademiska världen när han hävdade att en okunnig människa kan lära en annan okunnig människa vad han själv inte vet, samt förkunnade alla intelligensers jämlikhet och förespråkade intellektuell frigörelse från standardidén om utbildningen av folket. Hans teori sjönk i glömska vid mitten av 1800-talet. Jag uppfattade det som nödvändigt att återuppliva den på 1980-talet, för att kasta in den intellektuella jämlikhetens gatsten i debatten angående utbildningen och dess politiska innebörd. Men vilken nytta kan man ha i debatten om den samtida konsten av en man vars konstnärliga universum bestod av namn som Demostenes, Racine och Poussin?

Vid närmare eftertanke insåg jag att själva avståndet, frånvaron av varje uppenbar koppling mellan Jacotots teori och frågan om betraktarskapet idag, skulle kunna vara en möjlighet. Den skulle kunna ge oss tillfälle att ta ett radikalt avstånd från de teoretiska och politiska idéer vilka ännu idag karakteriserar huvuddelen av debatten angående teatern, performancekonsten och betraktarskapet—även i denna debatts postmoderna utstyrsel.

---

1. Jacques Rancière, *Den okunnige läraren* (Göteborg: Glänta produktion, under utgivning 2010). Franskt original: *Le Maître ignorant* (Paris: Fayard, 1983).

Jag fick för mig att det skulle vara möjligt att ge en mening åt denna koppling, förutsatt att vi försöker väva samman det nätverk av uppfattningar som placeras frågan om betraktarskapet vid en strategisk korsning i diskussionen angående förhållandet mellan konst och politik, och teckna upp det övergripande rationalitetsmönster mot bakgrund av vilket vi länge har adresserat teaterns och skådespelets politiska frågor. Jag använder här dessa termer i en mycket vid bemärkelse, där de inkluderar dans, performancekonst och alla typer av skådespel som utförs av agerande kroppar framför en kollektiv publik.

De otaliga debatter och polemiker som längs med hela vår historia har förts gällande teatern, kan spåras tillbaka till en mycket enkel motsägelse. Låt oss kalla denna för betraktarens paradox—en paradox som kan visa sig vara mycket mer avgörande än den välkända skådespelarens paradox. Denna paradox kan sammanfattas i mycket enkla termer. Det finns ingen teater utan betraktare (även om det bara finns en enda, och dold, som i Diderots fiktiva iscensättning av *Le Fils naturel*). Men betraktarskap är någonting dåligt. Att vara en betraktare innebär att se på ett skådespel. Och att se är någonting dåligt, av två anledningar. För det första uppfattas seende som motsatsen till vetande. Det innebär att befinna sig framför ett fenomen utan att känna till förutsättningarna för framställningen av detta fenomen eller den verklighet som finns bakom det. För det andra uppfattas seende som motsatsen till handling. Den som ser på ett skådespel förblir orörlig i sin stol, utan minsta förmåga till intervention. Att vara en betraktare betyder att vara passiv. Betraktaren är separerad från förmågan att veta, på samma sätt som han är separerad från möjligheten att agera.

Det är möjligt att dra två motsatta slutsatser från denna diagnos. Den första är att teatern i allmänhet är någonting dåligt, nämligen den scen för illusion och passivitet som måste avlägsnas till förmån för vad den förbjuder: kunskap och handling; kunskapens handling och den handling som vägleds av kunskap. Denna slutsats drogs för länge sedan av Platon: teatern är den plats till vilken okunniga människor lockas för att se på lidande människor. Det som äger rum på scenen är ett *pathos*, manifestationen av en sjukdom, begärets och smärtans sjukdom, vilket inte är någonting annat än subjektets klyvning av sig själv, orsakad av brist på kunskap. Vad teatern gör är att förmedla denna sjukdom med hjälp av en annan sjukdom: den som kännetecknar det empiriska seende som är förtrollat av skuggornas spel. Teatern är förmedlingen av den okunskap som gör människor sjuka, med hjälp av okunskapens medium, vilket är den optiska illusionen. Därför är en god gemenskap en gemenskap som inte tillåter teaterns förmedlingar, en gemenskap vars kollektiva dygder förkroppsligas direkt i dess deltagares levande hållningar.

Detta tycks vara den mest logiska slutsatsen gällande detta problem. Men som vi vet är det inte

denna slutsats som varit den vanligaste bland den teatrala representationens kritiker. De har oftast bevarat premisserna men bytt ut slutsatsen. Teater inbegriper betraktande, och betraktarskap är någonting dåligt, har de sagt. Därför behöver vi en ny teater, en teater utan betraktarskap. Vi behöver en teater där den optiska relationen—som finns implicit i ordet *theatron*—är underkastad en annan relation, som finns implicit i ordet *drama*. Drama betyder handling. Teatern är en plats där handlingar faktiskt utförs av levande kroppar framför andra levande kroppar. De senare må ha av sagt sig sin kraft. Men denna kraft återaktiveras i den föres agerande, i den intelligens som bygger upp detta agerande, i den energi som det förmedlar. Teatern i dess verkliga innebörd måste vara grundad på denna agerande kraft. Teatern måste återföras till sitt sanna väsen, vilket är motsatsen till vad som vanligtvis uppfattas som teater. Vad som bör eftersträvas är en teater utan betraktare, en teater där betraktare inte längre kommer att vara betraktare, där de lär sig saker istället för att fångas av bilder, och blir aktiva deltagare i en kollektiv handling snarare än passiva tittare.

Denna vändning har uppfattats på två sätt, vilka är antagonistiska vad gäller sina principer men trots detta ofta har korsats i teaterns praktik och dess teoretiska rättfärdigande. Enligt det första måste betraktaren frigöras från den passivitet som kännetecknar den tittare som är fascinerad av det fenomen som utspelar sig framför honom och identifierar sig med karaktärerna på scenen. Han måste istället erbjudas ett skådespel som är märkligt, utöver det vanliga, som framstår som ett mysterium och kräver att han undersöker anledningen till denna märklighet. Han måste tvingas att koppla om, från statusen som en passiv tittare och till statusen som en vetenskapsman som observerar fenomen och söker deras orsak. Eller så ställer man honom inför ett exemplariskt dilemma, vilket liknar dem som människor engagerade i handlingens beslut står inför. På så vis får man honom att utveckla sin egen känsla för utvärderingen av de olika valmöjligheterna och diskussionerna angående dessa.

Enligt det andra sättet måste betraktaren bringas att lämna sin status som en ren observatör som förblir stilla och oberörd framför det avlägsna skådespelet. Han måste slitas loss från sitt bedrägliga herravälde och dras in i det teatrala agerandets magiska kraft, där han kommer att ersätta den rationella tittarens privilegier med tillgången till teaterns sanna livsenergi.

Vi känner igen dessa två paradigmatiska hållningar, vilka har fått sina emblematiska uttryck i den episka teatern hos Brecht och i grymhetens teater hos Artaud. Hos den ene måste betraktaren bli mer avlägsen, främmande, hos den andre måste han förlora all distans. Hos den ene måste han ersätta sitt seende med ett bättre seende, hos den andre måste han överge tittarens själva position. Projektet att reformera teatern har ständigt oscillerat mellan och kombinerat dessa två poler: den avlägsna undersökningen och det

vitala förkroppsligandet. Detta innebär att de förut-sättningar som ligger till grund för strävan efter en ny teater är de samma som dem som låg till grund för avfärdandet av teatern som sådan. Teaterns reformatörer har i själva verket återanvänt termerna från Platons kritik. Det enda de har gjort är att omarrangera dessa termer genom att från den platonska teorin låna en annan idé och applicera den på teatern. Platon ställde mot teaterns poetiska och demokratiska gemenskap en annan, »sann« gemenskap: en koreografisk gemenskap där ingen förblir en orörlig betraktare, utan alla rör sig i enlighet med den gemensamma rytmen som bestäms av den matematiska proportionen, även om detta innebär att berusa de motvilliga gamlingarna för att få dem att delta i den kollektiva dansen.

Teaterns reformatörer återskapade och om-formulerade den platonska motsättningen mellan *choreia* och *teater* som en motsättning mellan teaterns sanna, levande väsen och »skådespelets« simulacrum. Teatern blev på så vis den plats där det passiva betraktandet måste omvändas till sin motsats: till den levande kroppen hos en gemenskap som agerar sin egen princip. I den text som presenterar ämnet för denna sommarakademi kan vi läsa att »teatern förblir den enda platsen där publiken konfronteras direkt med sig själv som ett kollektiv«. Man kan läsa denna fras på ett begränsat sätt, enligt vilket den enbart skulle kontrastera teaterns kollektiva publik med de individuella besökarna till en utställning eller den samling av individer som ser på en film. Men det är uppenbart att denna fras säger mer än så. Den menar att »teater« förblir namnet på en idé om gemenskapen som en levande kropp. Den förmedlar en idé om gemenskap som självnärvaro, i motsats till föreställningens avstånd.

Sedan den tyska romantiken har begreppet teater varit associerat med idén om den levande gemenskapen. Teatern framstod som en form för den estetiska—det vill säga sinnliga—konstitutionen av gemenskapen: gemenskapen som ett sätt att inta en tid och ett rum, som en uppsättning av levande gester och hållningar vilka föregår alla politiska former och institutioner; gemenskapen som en agerande kropp snarare än som en apparat med former och regler. På detta sätt associerades teatern med den romantiska idén om den estetiska revolutionen: idén om en revolution som inte bara skulle förändra lagarna och institutionerna, utan transformera den mänskliga erfarenhetens sinnliga former. Att reformera teatern innebar på så vis att återupprätta dess autencitet som en gemenskapens församling eller ceremoni. Teatern är en församling där folket blir medvetet om sin situation och diskuterar sina egna intressen, kommer Brecht att säga, efter Piscator. Teatern är den renande

ceremoni där gemenskapen får tillgång till sina egna energier, kommer Artaud att hävda. Om teatern uppfattas som en motsvarighet till en sann gemenskap, som gemenskapens levande kropp i motsats till *mimesis* illusioner, är det därför inte förvånande att strävan efter att återupprätta teatern i dess sanna väsen äger rum mot bakgrund av en kritik av skådespelet.

Vilket är skådespelets väsen, enligt Guy Debords teori? Det är att befinna sig utanför. Skådespelet är seendets herravälde. Att se innebär att befinna sig utanför. Och att befinna sig utanför innebär att man fråntagits tillgången till sitt eget väsen. Den betraktande människans sjukdom kan sammanfattas i en enkel mening: »ju mer han betraktar desto mindre lever han«, säger Debord.<sup>2</sup> Detta kan låta anti-platonskt. Huvudkällan för kritiken av skådespelet är givetvis Feuerbachs kritik av religionen, närmare bestämt dess grundval, den romantiska idén om sanningen som odeladhet. Men denna idé förblir själv fortfarande i linje med den platonska nedvärderingen av den mimetiska bilden. Den kontemplation som Debord förkastar är den teatraliska och mimetiska kontemplationen, kontemplationen av skenet som separerats från dess sanning, iscensättningen av det lidande som förorsakas av separationen. »Uppdelning är skådespelets A och O.«<sup>3</sup> Vad människan kontemplerar i detta schema är den aktivitet som stulits från henne, sitt eget väsen, vilket slitits ifrån henne, gjorts främmande för henne och fientligt mot henne, och blir principen för en kollektiv värld vars verklighet finns i människans brist på tillgång till sitt eget väsen.

I detta avseende finns det ingen motsättning mellan en strävan efter en teater som kan uppnå sitt eget väsen och en kritik av skådespelet. Den »goda« teatern definieras som en teater som använder sin separata verklighet för att upphäva denna verklighet, för att förvandla den teatraliska formen till en gemenskapens livsform. Beträktarens paradox hör till detta intellektuella sammanhang, vilket i namn av teatern rättar sig efter principerna hos det platonska avfärdandet av teatern. Detta sammanhang sätter fortfarande vissa grundidéer i verket, vilka måste ifrågasättas på nytt. Vad som måste ifrågasättas är mer exakt själva den bas på vilken dessa idéer vilar. Det rör sig om en uppsättning av relationer, vilka bygger på vissa centrala ekvivalenser och motsättningar: likställningen av teater och gemenskap, seende och passivitet, utanförskap och separation, förmedling och simulacrum; motsättningar mellan kollektivt och individuellt, bild och levande verklighet, aktivitet och passivitet, tillgång till sig och alienation.

Denna uppsättning av ekvivalenser och motsättningar bildar en ganska invecklad dramaturgi av skuld och återlösning. Teatern anklagas för att göra

2. Guy Debord, *Skådespelssamhället*, övers Bengt Ericsson (Göteborg: Daidalos, 2002), kap 1, § 30.

3. *Ibid*, kap 1, § 25.

betraktarna passiva i motsättning till sitt eget väsen, vilket förmodas bestå i gemenskapens självaktivitet. Som en konsekvens tilldelar den sig själv uppgiften att omvända sina egna effekter och kompensera för sin egen skuld genom att återge betraktarna deras självmedvetanden och självaktivitet. Teaterscenen och teaterföreställningen blir på så vis den försvinnande förmedlingen mellan skådespelets ondska och den sanna teaterns dygd. De erbjuder den kollektiva publiken föreställningar som syftar till att lära betraktarna hur de ska upphöra att vara betraktare och istället bli utövare av en kollektiv aktivitet. Antingen—enligt det brechtianska paradigmet—gör teaterns förmedling dem medvetna om den sociala situation som den själv bygger på och uppmanar dem att agera i enlighet med denna medvetenhet. Eller—enligt Artauds schema—så får den dem att lämna betraktarens position: istället för att befinna sig framför ett skådespel så omges de av föreställningen, dras in i handlingens cirkel, vilket återger dem deras kollektiva energi. I båda dessa fall är teatern en självupphävande förmedling.

Det är vid denna punkt som den intellektuella emancipationens beskrivningar och uppslag kan introduceras i bilden och hjälpa oss att förse den med ett nytt ramverk. Vi är förstås väl bekanta med denna idé om en självupphävande förmedling. Det är just denna process som förväntas äga rum i den pedagogiska relationen. I den pedagogiska processen uppfattas lärarens roll vara att upphäva avståndet mellan sin kunskap och den okunniges okunskap. Hans lektioner och övningar syftar till att kontinuerligt minska klyftan mellan kunskapen och okunskapen. Men för att minska denna klyfta måste han tyvärr ständigt återskapa den. För att ersätta okunskapen med den lämpliga kunskapen, måste han alltid befinna sig ett steg före den okunnige som håller på att förlora sin okunskap. Anledningen till detta är enkel: i det pedagogiska schemat är den okunnige inte bara den som inte vet vad han inte vet. Han är den som inte vet att han inte vet det han inte vet och som inte vet hur han ska lära sig detta. Läraren är inte bara den som vet exakt vad som förblir okänt för den okunnige. Han vet också hur man gör detta vetbart, vid vilken tid och vilken plats, enligt vilket tillvägagångssätt. I själva verket finns det ingen okunnig som inte redan redan vet en mängd saker, som inte har lärt sig dessa själv, genom att iakta och lyssna omkring sig, genom att observera och repetera, genom att misslyckas och korrigera sina misstag. Men sådan kunskap är för läraren enbart en *den okunniges kunskap*, en kunskap som saknar förmågan att rätta sig efter den utveckling som leder från det enklare till det mer komplicerade. Den okunnige utvecklas genom att jämföra det han upptäcker med det han redan vet, enligt händelsernas slumpmässiga ordning, men även enligt den aritmetiska regeln, den demokratiska regel som gör okunskapen till en mindre kunskap. Han anstränger sig helt enkelt för att lära sig mer, för att lära sig det han ännu inte vet. Det han sak-

nar, det eleven ständigt kommer att sakna, förutsatt att han inte själv förvandlas till en lärare, är en *kunskap om okunskapen*, kunskapen om det exakta avstånd som skiljer kunskapen från okunskapen.

Det är just detta mått som undflyr de okunnigas aritmetik. Det läraren vet, det som kunskapsöverföringens protokoll först av allt lär eleven, det är att okunskapen inte är en mindre kunskap, utan kunskapens motsats: att kunskapen inte är en samling av lärdomar, utan en position. Det exakta avståndet är ett avstånd som inte kan mätas enligt några regler, det avstånd som ger sig till känna endast genom de intagna positionernas spel, som utövas genom den oupphörliga praktik som består i att ligga »steget före«, och som separerar läraren från den som läraren uppfattas öva i att ansluta sig till lärarens position. Det är metaforen om en radikal klyfta som skiljer lärarens tillvägagångssätt från den okunniges eftersom den skiljer på två intelligenser: den som vet vad okunskapen består i och den som inte vet detta. Det är detta radikala avstånd som den organiserade, progressiva undervisningen först av allt undervisar eleven om. Eleven undervisas först av allt om sin egen oförmåga. På så vis kommer han oupphörligen att i sitt agerande bekräfta förutsättningen för sin egen position, nämligen intelligensernas ojämlikhet. Detta ständigt upprepade bekräftande är vad Jacotot kallar fördomning.

Mot denna fördommande praktik ställde Jacotot den intellektuella emancipationens praktik. Den intellektuella emancipationen är bekräftandet av intelligensernas jämlikhet. Detta innebär inte att alla manifestationer av intelligens har samma värde, utan att intelligensen är jämlik i alla sina manifestationer. Det innebär att det inte finns någon klyfta som skiljer på två former av intelligens. Det mänskliga djuret lär sig allting på samma sätt som hon har lärt sig sitt modersmål, på samma sätt som hon har lärt sig att våga sig ut i den skog av ting och tecken som omger henne för att på så vis ta plats bland sina människolika: genom att observera och jämföra en sak med en annan, ett tecken med ett faktum, ett tecken med ett annat tecken. Om den som inte är läskunnig kan så mycket som en enda sak utantill, även om det bara är en liten bön, så kan han jämföra denna kunskap med det han ännu inte känner till: de ord som denna bön består av, nedskrivna på ett papper. Han kan tecken för tecken lära sig relationen mellan det han inte vet och det han vet. Och han kan göra detta om han vid varje steg observerar det som finns framför honom, säger vad han har sett och kontrollerar det han har sagt. Från denne okunnige som stavar sig igenom olika tecken, till vetenskapsmannen som konstruerar hypoteser, är det alltid samma intelligens som är i verket: en intelligens som översätter tecken till andra tecken och som rör sig framåt genom jämförelser och figurer, för att förmedla sina intellektuella äventyr och förstärka vad ett annat intellekt försöker kommunicera till det.

Detta poetiska översättningsarbete befinner sig

i hjärtat av all inlärning. Det befinner sig i hjärtat av den okunnige lärarens emancipatoriska praktik. Vad denne lärare inte känner till är det fördommande avståndet, det avstånd som förvandlas till en radikal klyfta som endast en expert kan »överbrygga«. Avståndet är inte ett ont som bör upphävas, utan en normal förutsättning för all kommunikation. De mänskliga djuren är djur som befinner sig på avstånd från varandra och kommunicerar genom tecknens skog. Det avstånd som den okunnige måste överskrida är inte klyftan mellan hans okunskap och lärarens kunskap. Det är den väg som leder från det han redan vet till det han ännu inte vet men kan lära sig på samma sätt som han har lärt sig allting annat, som han kan lära sig, inte för att inta den kunniges position, utan för att bättre kunna praktisera översättningens konst, konsten att sätta ord till sina erfarenheter och sina ord på prov, att översätta sina intellektuella äventyr för de andra och mot-översätta de översättningar som de andra förmedlar till honom av sina egna äventyr. Den okunnige lärare som är förmögen att hjälpa honom att färdas denna väg kallas okunnig inte därför att han inte vet någonting, utan därför att han har av sagt sig »kunskapen om okunskapen« och på så vis har åtskiljt sin kunskap från sin position. Han lär inte sina elever *sin* kunskap, han befäller dem att drista sig ut i tingens och tecknens skog, att säga vad de har sett och vad de tänker angående det de har sett, att bekräfta detta och låta det bekräftas. Det han inte känner till är intelligensernas ojämlikhet. Varje avstånd är ett faktiskt avstånd, och varje intellektuell akt är en väg som leder från en okunskap till en kunskap, en väg som ständigt upphäver alla fixerade och hierarkiska positioner, med deras olika gränser.

På vilket sätt kan denna berättelse vara relevant vad gäller frågan om betraktarskapet? Vi befinner oss inte längre i den tidsålder då dramatikererna för sin publik ville förklara sanningen om de sociala relationerna och ge dem medlen för att bekämpa den kapitalistiska dominansen. Men det är inte säkert att man förlorar sina förutsättningar bara för att man förlorar sina illusioner, att man gör sig av med medlens mekanismer bara för att man förlorar sina målsättningar. Tvärtom är det möjligt att konstnärernas förlust av sina illusioner leder till att de ökar trycket på betraktarna: kanske är det betraktarna som kommer att veta vad som bör göras, förutsatt att föreställningen förändrar dem, sliter loss dem från deras passivitet och förvandlar dem till aktiva deltagare i en gemensam värld. Detta är den första övertygelse som teaterns reformatorer delar med de fördommande pedagogerna: idén om en klyfta som åtskiljer två positioner. Även om dramatiker eller regissören inte vet vad de vill att betraktaren ska göra, så vet de åtminstone någonting annat: att han måste *göra en sak*, nämligen överskrida den klyfta som skiljer aktiviteten från passiviteten.

Men skulle man inte kunna vända på dessa termer? Skulle man inte kunna fråga sig om det inte

är just viljan att upphäva avståndet som skapar detta avstånd? Vad är det som gör att man identifierar en stillasittande människa med en inaktiv människa, om inte den förutfattade meningen om en radikal motsättning mellan aktivitet och passivitet? Hur kan man identifiera seende med passivitet, om inte utifrån förutsättningen att seende måste innebära att finna nöje i bilden och skenet, och samtidigt vara ovetande om den sanning som finns bakom bilden och den verklighet som finns utanför teatern? Hur kan man likställa lyssnande med passivitet, om inte utifrån den förutfattade meningen att ordet är motsatsen till handling? Dessa motsättningar—*se/veta*, *sken/verklighet*, *aktivitet/passivitet*—är någonting helt annat än logiska motsättningar mellan väl definierade termer. Vad de egentligen definierar är vad jag kallar ett delande av det sinnliga, en *a priori* fördelning av positioner, och förmågor och förmågor kopplade till dessa positioner. De utgör förkroppsligade allegorier över ojämlikheten. Detta är anledningen till att man kan ändra termernas värden, transformera den »goda« termen till en dålig och omvänt, utan att ändra motsättningens egen funktion. På så vis avfärdar man ofta betraktaren därför att han inte gör någonting, medan skådespelarna på scenen—eller arbetarna utanför teatern—faktiskt sätter sina kroppar i handling. Men motsättningen mellan seende och handling omvänds så snart man ställer blindheten hos arbetarna och de empiriska praktikanterna, uppslukade av ögonblicket och sina direkta besvär, mot det vidare perspektivet hos dem som kan se, som kan kontempera idéerna, förutsäga framtiden eller anta ett övergripande synsätt på världen. För var det de egendomsinnehavare som levde på sina räntor man uppfattade som de *aktiva* medborgarna, förmögna att välja och att väljas, och de som arbetade för att tjäna sitt uppehälle man uppfattade som de *passiva* medborgarna, ovärdiga alla offentliga funktioner. Termerna kan byta värde, positionerna kan utväxlas, det som räknas är att motsättningen mellan två kategorier består: motsättningen mellan dem som har en förmåga och dem som inte har denna förmåga.

Emancipationen börjar när man ifrågasätter motsättningen mellan seende och handling, när man förstår att den fördelning som på detta sätt strukturerar relationerna mellan sägandet, seendet och görandet själv hör till dominansens och underkastelsens struktur. Den börjar när man förstår att seende också är en handling som bekräftar eller transformerar denna fördelning av positioner. Även betraktaren agerar, precis som eleven eller den lärde. Han observerar, väljer, jämför, tolkar. Han kopplar det han ser till en mängd andra saker som han har sett på andra scener, på andra typer av platser. Han komponerar sin egen dikt med hjälp av elementen hos den dikt han har framfört sig. Han deltar i föreställningen genom att göra om den på sitt eget sätt, exempelvis genom att undvika den kroppsliga energi den avses förmedla och istället göra den till en ren bild, samt koppla denna rena bild

till en historia hon har läst eller drömt, upplevt eller uppfunnit. De är på en och samma gång avlägsna betraktare och aktiva uttolkare av det skådespel de erbjuds.

Detta är en väsentlig poäng: betraktarna ser, känner och förstär någonting i den mån de komponerar sin egen dikt, såsom skådespelare, dramatiker, regissörer, dansare och performancekonstnärer också gör, på sina egna sätt. Se bara på den rörliga blick och de uttryck som kännetecknar betraktarna av ett traditionellt skådespel, religiöst drama till minne av imamen Hussein, såsom fångat av Abbas Kiarostamis kamera (*Tazieh*). Dramatikern och regissören vill att betraktarna ska se en viss sak, känna en viss sak, förstå en viss sak och därav dra en viss slutsats. Detta är den fördummande pedagogens logik, föreställningen om en direkt, oförvrängd överföring: det finns någonting, en kunskap, en förmåga, en energi som befinner sig på den ena sidan—i en kropp eller ett medvetande—och som ska överföras till den andra sidan. Det som eleven bör *lära sig* är vad läraren *lär honom*. Det som betraktaren *bör se* är vad regissören *får honom att se*. Det han bör känna är den energi som regissören förmedlar till honom. Mot denna identitet mellan orsak och verkan, vilken befinner sig i den fördummande logikens hjärta, ställer emancipationen särskiljandet mellan orsak och verkan: eleven lär sig av läraren någonting som denne själv inte vet. Han lär sig detta som en effekt av att läraren tvingar honom att söka och kontrollerar att han faktiskt söker. Men eleven lär sig inte lärarens kunskap.

Man kommer att invända att konstnären för sin del inte är intresserad av att undervisa betraktaren. Att det idag finns en misstro mot att använda scenen för att lära ut någonting eller förmedla ett meddelande. Konstnären vill idag enbart framställa en form av medvetande, en intensiv känsla, en energi för handling. Men han antar fortfarande att det som kommer att uppfattas, kännas, förstås, är det som han har lagt i sin pjäs eller sin performance. Han har fortfarande den förutfattade meningen om en identitet mellan orsak och verkan. Denna förmodade jämlikhet mellan orsak och verkan vilar själv på en ojämlig princip: den vilar på det privilegium som läraren tilldelar sig själv, kunskapen om det »rätta« avståndet och om medlen för att upphäva detta avstånd. Men detta är att blanda samman två mycket olika avstånd. Det finns ett avstånd mellan konstnären och betraktaren, men det finns också ett avstånd som hör till föreställningen själv, i den mån det, såsom skådespel, såsom autonomt ting, befinner sig mellan konstnärens idé och betraktarens upplevelse eller förståelse. I emancipationens logik finns det alltid mellan den okunnige läraren och den emanciperade eleven ett tredje ting—en bok eller någon annan typ av skrift—som är främmande för dem båda och till vilken de kan hänvisa för att tillsammans kontrollera vad eleven har sett, vad han säger om detta och vad han tycker om det. Det samma

gäller föreställningen. Den är inte en överföring av konstnärens kunskap eller andetag till betraktaren. Den är detta tredje ting som inte är någons egendom, vars mening ingen äger, som befinner sig mellan dem och skiljer all överföring från det identiska, rubbar all identitet mellan orsak och verkan.

Denna idé om emancipationen är på så vis klart motsatt en annan sådan idé, i vilken teaterns reform och politik ofta har funnit stöd: emancipationen som återerövringen av en relation till sig själv som har gått förlorad i en separationsprocess. Det är denna idé om separationen och dess upphävande som kopplar Debords kritik av skådespelet till Feuerbachs kritik av religionen, via den marxistiska kritiken av alienationen. Enligt denna logik kan förmedlingen via en tredje term enbart vara en fatal illusion om autonomi, uppfattad som separation, fräntagande och bedrägeri. Separationen mellan scen och salong är ett tillstånd som måste överskridas. Föreställningens själva ändamål är att upphäva detta utanförskap, på olika sätt: genom att placera betraktarna på scenen och aktörerna i salongen, genom att upphäva skillnaden mellan dem båda, genom att förflytta föreställningen till andra platser, genom att identifiera den med återtagandet av gatan, staden eller livet. Det råder ingen tvekan om att denna strävan efter att omstörta fördelningen av platser har haft många positiva effekter för scenkonsten. Men en omfördelning av platser är en sak, kravet att teatern ska ha som ändamål att återskapa en gemenskap som upphäver skådespelets separation, är någonting annat. Det förra innebär att uppfinna nya intellektuella äventyr, det senare innebär en ny, platonsk anvisning av kroppar till deras rätta platser, vilket råkar vara deras platser i gemenskapen.

Förkastandet av förmedlingen är nämligen kopplat till en tredje förutsättning: idén att teaterns eget väsen är det samma som gemenskapens väsen. Ju mindre dramatiker vet vad han vill att betraktarnas kollektiv ska göra, desto mer vet han att de måste agera som ett kollektiv, transformera sin samling till en gemenskap. Men det vore hög tid att granska denna idé att teatern i sig är platsen för en gemenskap. Levande kroppar på en scen riktar sig till andra kroppar som är samlade på samma plats, och detta tycks vara tillräckligt för att teatern ska uppfattas som bäraren av en särskild typ av gemenskap som är radikalt annorlunda i förhållande till situationen där individer sitter framför en TV eller biobesökare framför en projektion av ljus och skuggor. Märkligt nog tycks inte den utspridda användningen av bilder och alla slags projektioner i teaterns iscensättningar förändra någonting angående denna uppfattning. Projicerade bilder kan kombineras med levande kroppar eller ersätta dem. Men så länge betraktare är samlade i teaterns rum beter man sig som om teaterns levande och gemensamma väsen var bevarat och som om man kunde undvika frågan: vad är det som händer bland teaterns betraktare som inte skulle kunna äga rum någon annanstans? Vad

är det som är mer interaktivt, mer gemensamt hos dessa betraktare, än hos en mångfald av individer som samtidigt tittar på samma TV-program?

Detta någonting är, tror jag, endast den förutfattade meningen att teatern i sig har att göra med gemenskap. Denna idé fortsätter att placera sig framför teaterföreställningen och föregripa dess faktiska effekter. Men i en teater, framför en föreställning, precis som i ett museum, i en skola eller på en gata, rör det sig aldrig om någonting annat än individer som ritar upp sina egna stigar genom den skog av ting, handlingar och tecken som äger rum framför dem eller omger dem. Beträktarnas gemensamma makt bygger inte på att de är medlemmar av en kollektiv kropp eller deltar i någon specifik form av interaktivitet. Beträktarens makt är var och ens makt att på sitt eget sätt översätta vad han eller hon upplever, att koppla detta till det särskilda intellektuella äventyr som gör dem till likar just i den mån detta äventyr inte liknar något annat. Denna gemensamma makt, som bygger på intelligensernas jämlikhet, kopplar samman individer, får dem att utbyta sina intellektuella äventyr, i den mån den håller isär dem från varandra, så att de samtliga i samma grad är förmögna att använda allas makt för att rita upp sina egna stigar. Det som sätts på prov i våra föreställningar—vare sig det handlar om att undervisa eller spela, om att tala, skriva, göra konst eller titta—är inte vårt deltagande i en makt som förkroppsligas i gemenskapen. Det är de anonymas kapacitet, den kapacitet som gör var och en jämlik med varje annan. Denna kapacitet utövas över överbyggbara avstånd, genom ett oförutsägbart och irreducibelt spel av associationer och isärkopplingar.

Det är i denna makt att associera och koppla isär som man finner betraktarens emancipation, det vill säga emancipationen av var och en av oss såsom betraktare. Att vara en betraktare är inte att befinna sig i ett passivt tillstånd som måste förvandlas till aktivitet. Det är vår normala situation. Vi lär oss och vi undervisar, vi agerar och lär känna såsom betraktare som vid varje ögonblick kopplar det vi ser till det vi har sett och sagt, gjort och drömt. Det finns inte någon privilegierad form, lika lite som det finns någon privilegierad utgångspunkt. Det finns överallt utgångspunkter, korsningar och knutar som gör det möjligt för oss att lära oss någonting nytt, om vi ifrågasätter, för det första, det radikala avståndet, för det andra, fördelningen av roller, och för det tredje gränserna mellan olika territorier. Vår uppgift är inte att transformera betraktarna till aktörer och de okunniga till lärda. Vår uppgift är att identifiera det vetande som verkar i den okunnige och den aktivitet som är specifik för betraktaren. Varje betraktare är redan en aktör i sin egen historia, och varje aktör, varje handlingsmänniska redan en betraktare av samma historia.

Låt mig illustrera denna poäng med en liten omväg via min egen politiska och intellektuella erfarenhet. Jag hör till en generation som slets mellan två motsatta krav. Enligt det ena skulle de som besatt kunskap angående det sociala systemet undervisa dem som led under detta system, för att på så vis beväpna dem för kampen; enligt det andra var de förmodat kunniga i själva verket okunniga, vilka inte visste någonting om exploaterings och upprorets innebörd och därför borde skaffa sin undervisning sida vid sida med dessa arbetare som de behandlade som okunniga. För att besvara detta dubbla krav ville jag till en början återfinna marxismens sanning för att därmed kunna förse en ny revolutionär rörelse med lämpliga vapen, och därefter bege mig till fabriker för att hos dem som arbetade och kämpade där lära mig om exploaterings och upprorets innebörd. För mig, precis som för min generation, var inget av dessa båda försök särskilt övertygande. Detta ledde mig till att i arbetarrörelsens historia söka efter anledningen till de motsägelsefulla och uteblivna mötena mellan arbetarna och dessa intellektuella som kom och besökte dem för att undervisa dem eller låta sig undervisas av dem. På så vis hade jag turen att inse att frågan inte gällde relationen mellan kunskap och okunskap, mellan aktivitet och passivitet, eller mellan individualitet och gemenskap. En majdag på 70-talet, när jag bläddrade i korrespondensen mellan två arbetare under 1830-talet, för att där söka information angående arbetarnas tillstånd och medvetande vid denna tid, fann jag till min överraskning någonting helt annat: två besökare äventyr en annan majdag ett hundrafyrtiofem år tidigare. En av de två arbetarna hade just trätt in i Saint-Simons gemenskap i Ménilmontant och berättade för sin vän om schemat för sina dagar i denna utopi: arbete och övningar om dagen, spel, körsång och sagor om kvällen. Hans vän berättade i gengäld om den utflykt till landsbygden han nyligen hade företagit sig med två kamrater, för att dra nytta av en vacker vårsöndag. Men det han berättade om liknade på inget sätt den vilodag då arbetaren samlar sina fysiska och mentala krafter inför den kommande arbetsveckan. Det var ett intrång i en helt annan sorts fritid: fritiden hos en estet som åtnjuter landskapets former, ljus och skuggor, hos en filosof som sätter sig på en landskrog för att tillsammans med sina kompanjoner utveckla metafysiska hypoteser, och hos en apostel som anstränger sig för att förmedla sin tro till alla han råkar träffa på vägen eller i krogens dunkel.<sup>4</sup>

Dessa arbetare, vilka borde ha försett mig med information angående arbetsvillkoren och klassmedvetandets former, erbjöd mig någonting helt annat: en känsla av likhet, en demonstration av jämlikhet. Även de var betraktare och besökare inom sin egen klass. Deras aktivitet som propagandister gick inte att sepa-

4. Jfr G. Gauny, *Le Philosophe plébéien* (Paris: Presses universitaires de Vincennes, 1985), 147–158.

tera från deras »passivitet« såsom flanörer och tänkare. Den enkla berättelsen om deras fritidsnöjen tvingade mig till en omformulering av de givna relationerna mellan *att se*, *att göra* och *att tala*. Genom att bli betraktare och besökare omstörtade de det delande av det sinnliga enligt vilket de som arbetar inte bör ha tid att ströva omkring och titta på måfå, och enligt vilket medlemmarna av en kollektiv kropp inte bör ha tid att ägna sig åt individualitetens former och kännetecken. Detta är vad ordet emancipation innebär: rubbningen av gränsen mellan dem som agerar och dem som tittar, mellan individer och medlemmarna av en kollektiv kropp. Vad dessa dagar gav till de två korrespondenterna och deras likar var inte kunskap angående deras tillstånd eller energi för den kommande dagens arbete och framtidens kamp. Det var omkonfigurationen här och nu av det delande av rummet och tiden, arbetet och fritiden.

Att förstå denna brytning som ägde rum i tidens själva hjärta, innebar att utveckla implikationerna av en likhet och en jämlikhet, snarare än att bemästra den opphörliga uppgiften att upphäva en irreducibel klyfta. Även dessa två arbetare var intellektuella, precis som vem som helst. De var besökare och betraktare, precis som den forskare som ett och ett halvt århundrade senare läste deras brev i ett bibliotek, och precis som besökarna hos den marxistiska teorin eller flygbladsutdelarna framför fabriker. Det fanns inget avstånd att överbrygga mellan intellektuella och arbetare, lika lite som mellan aktörer och betraktare. Detta, insåg jag, föranledde vissa konsekvenser för den diskurs som eftersträvat att redogöra för denna erfarenhet. Att återberätta historien om dessa dagar och nätter gjorde det nödvändigt att rubba andra gränser. Denna historia, som handlade om tiden, om förlusten och återerövringen av tiden, blev bara begriplig i dess fulla vidd om den sattes i samband med en annan historia, berättad på en annan plats, i en annan tidsålder och i en helt annan typ av text, nämligen i den andra boken i *Staten*, där Platon, innan han angriper teaterns lögnaktiga skuggspel, förklarar att var och en i en väl organiserad gemenskap måste göra en enda sak och att hantverkarna inte har tid att vara på någon annan plats än sitt arbete eller göra någonting annat än det arbete som står i överensstämmelse med de (o)förmågor som naturen ger dem tillstånd till.

För att förstå dessa två besökarens historia var det alltså nödvändigt att rubba gränserna mellan den empiriska historiens och den rena filosofins fält, gränserna mellan disciplinerna och hierarkierna mellan olika diskursnivåer. Det fanns inte åt ena sidan en berättelse om vissa sakförhållanden, och å den andra en filosofisk eller vetenskaplig förklaring som blottlade denna historias rationalitet eller den sanning som låg dold bakom den. Det fanns inte åt ena sidan vissa fakta och å den andra tolkningen av dessa. Det fanns två sätt att berätta en historia. Vad jag var tvungen att göra var ett översättningsarbete som visade hur dessa

historier om vårsöndagar och dessa filosofiska dialoger ömsesidigt översatte varandra. Det blev nödvändigt att uppfinna ett idiom som skulle möjliggöra denna översättning och denna mot-översättning, med risken att detta idiom skulle förbli obegripligt för alla dem som ville veta meningen med denna historia, den verklighet som skulle förklara den och den läxa den skulle ge för en framtida handling. Jag var tvungen att framställa ett idiom som enbart var läsbart för dem som skulle översätta det i förhållande till sina egna intellektuella ämnen.

Denna biografiska omväg leder oss tillbaka till problemets kärna. Dessa berättelser om gränser som måste överträdas och rollfördelningar som måste rubbas korresponderar med den samtida konstens aktuella bana, där varje specifik konstnärlig kompetens tenderar att överskrida sin egen domän och utväxla platser och förmågor med alla andra. Det finns idag teaterföreställningar utan ord och dansföreställningar med dialog; installationer och performanceverk på bildkonstens plats; videoprojektioner som förvandlats till serier av fresker; fotografier som blivit tablåer eller historiemåleri; skulptur som förvandlats till multimediashow — och andra kombinationer. Det finns tre sätt att förstå och praktisera denna genreblandning. Det finns de som återupprättar allkonstverkets form. Allkonstverket uppfattades förr som den högsta formen av en konst som förvandlats till liv. Det tenderar idag snarare att vara favoritformen för överdimensionerade konstnärsegon eller ett hyperaktivt konsumtionsbegär, om inte båda dessa samtidigt. Därefter finns det en föreställning om en hybridisering av konstens medel som är specifik för den postmoderna verklighet i vilken roller och identiteter, verklighet och virtualitet, det organiska och de mekaniska eller digitala prote-serna ständigt utväxlas. Denna andra idé är vad gäller sina konsekvenser nästan oskiljbar från den förra. Den leder ofta till en annan form av fördumning, som utnyttjar upplösningen av gränserna och sammanblandningen av rollerna för att förstärka föreställningens effekt utan att ifrågasätta dess förutsättningar.

Till sist finns det ett tredje sätt — det bra sättet, enligt min uppfattning — som inte längre eftersträvar en förhöjning av effekterna utan ett ifrågasättande av orsak/verkan-schemat som sådant och av det spel av förutsättningar som ligger till grund för fördumningens logik. I motsats till den hyperteater som vill transformera representationen till närvaro och passivitet till aktivitet, föreslår den istället att man ifrågasätter teaterns privilegierande av den levande närvaron och gemenskapens kraft, och uppfattar scenkonsten på samma nivå som berättandet av en historia, läsandet av en bok eller iakttagandet av en bild. Den föreslår kort sagt att man uppfattar scenkonsten som en ny scen för jämlikhet, där olika typer av föreställningar låter sig översättas till varandra. I alla dessa föreställningar handlar det nämligen om att koppla det man vet till det man inte vet, *Forts. s. 15*

# Kollektivism? Du menar samarbete

## Bojana Cvejić

Översättning: Fredrik Linde

För drygt ett år sedan när Emil Hrvatin och jag presenterade idén om ett performanceprojekt på temat kollektivism, kunde jag inte förutse vilket motstånd och vilken förvirring som bara ordet »kollektivism« skulle ge upphov till.

När vi bad ett dussintal konstnärliga ledare, kritiker och teoretiker som är verksamma på det experimentella fältet av europeisk dans och performancekonst att kritiskt reflektera över idén med projektet, kom alla med ungefär likadana frågor:

Är ni inte medvetna om hur ideologiserat och föråldrat det här ordet är? Menar ni kollektivism som *modus operandi* eller som forskningsämne? Med andra ord, arbetar ni på ett kollektivt sätt eller är kollektivism ert ämne? Vi skulle hellre se att ni ersatte det med ett ord som passar in bättre på dagens verksamheter, samarbete, eftersom det innehåller ett förhandlingsutrymme för individuella skillnader.

Om ordet samarbete är ett slagord för ett arbetssätt inom nutida performancekonst, så är kollektivism något som övergivits eller som redan som idé ansetts förtryckande och motbjudande. Men det obehag man förnimer i samband med kollektivismen är mer än bara ett symptom på en liberal-individualistisk politik inom scenkonsten.

Kollektivism knyter samman olika intressen som möts i ett antal »k-ord«: kollektivism och kommun (gemenskap), kritik och konceptualisering. Här tar jag upp en del frågor och poänger som jag diskuterade i ett anförande som hölls på Context #1 på Hebbel-am-Ufer i Berlin i januari 2004.

## Kollektivism: det nyliberala arvet

Vad avslöjar en utforskning av det aktuella tillståndet för experimentell performancekonst i Europa om ett begrepp som, som vi har fått lära oss, är socialt och historiskt snarare än konstnärligt och kontemporärt? Har upphovsmannaskapet till ett projekt alltid redan tillerkänts projektets initiativtagare? Hur kan en forskningsinbjudan till upphovsmän garantera att vi får en samarbetsbas för jämställdhet, ett ramverk för kollektivism som klarar sig utan ett centralt ledarskap?

I dagens västerländska samhällen, är det så att kollektivismen bara frambesvärjer bilder av ett kollektivt och starkt ideologiserat politiskt hand-

lande av det slag som avskaffades efter 1989? Måste kollektivismen förstås som ett verktyg för en emancipationspolitik som denna tillämpades på 1960-talet i en obsolet teatermodell och föreställningspraktik? Och måste den då också förkastas?

När vi känner, känner vi det kritiska läget: när vi känner det kritiska läget, handlar vi: när vi handlar, förändrar vi världen. (Julian Beck, Living Theatre).<sup>1</sup>

Att intresset för kollektivism upphörde beror framför allt på de kollektiv som baserades på essentialistiska tankar om en mänsklighet i arbete eller på 1960-talets föreställningar om livets och konstens sammansmältning. Dramaturgin om individens rituella uppåtstiggande i kollektivet, oavsett om det gäller livet i en stamgemenskap eller en iscensättning, som den praktiserades av 1960-talets teaterkollektiv, upplöste sitt eget projekt av social och politisk förändring på grund av att denna dramaturgi i grunden inskränker sig till den abstrakta idén om individuell frihet. Vad jag säger här är att vi har 1960-talets historiska kollektiv att tacka för dess bidrag till dagens liberala individualism. Kollektiven lämnade efter sig ett arv av nyliberalt och avpolitiserande tänkande: »Frihet är att du utövar din fria vilja!» Ta ett av Living Theatres imperativ, »förändring är det naturliga tillståndet«, ta bort den anarkistiska 60-talsandan och vad som återstår är en slogan om att vara »fri, annorlunda, kreativ«, men vem? Jo, nutidens suveräna individuella väljare: upphovsmannen, den konstnärliga ledaren, älskådern.

I de modeller som vi har valt att minnas är kollektivismen förvisad till ideologiska katastrofer eller samhällseliga sammanbrott, som var det förutbestämt att den alltid kommer att utnyttas i kollaboration med fascistiska regimer. Men ännu viktigare är det att undersöka den nutida situationen — att ta reda på varför kollektivismen inte helt enkelt överges eller förtrycks eller varför själva idén om kollektivism är motbjudande eller om vi får tänka den på nytt i nya termer som möjligtvis kunde tjäna nutidens behov av kritik.

Scener från föreställningar av grupper som Living Theatre, Performance Group och Judson Dance Theatre har förvandlats till en dold matris för självutlevelse som idag tar sig utlopp i ensamarbeten eller i gemensamma improvisationsträffar.

I det västerländska samhället skapar den individualistiska självutlevelsen en fetischistisk aura kring dansen: »Och vad hade du för upplevelse, vad kände du, vad har du lärt dig, vilka nya öppningar skapades för dig?» Sådana frågor, som vi hör så ofta, återspeglar såväl älskådens som aktörens snudd på nyandliga besatthet av det individuella självet.

Den individualism som råder hos konst- eller

kulturskaparna, och i synnerhet dansarens kroppsliga gestaltning, utgör också det beundransvärda kapital som är nedlagt i värden som kreativitet, komplexitet, mobilitet, flexibilitet eller innovation.

Nuförtiden är det det individuella föreställningsprojektet, inte det kollektiva, som i det nyliberala sammanhanget står för inspirationen till arbetarens figur. Tillhör den idag kollektivismens eller gemenskapens samfund?

#### DEN OVERKSAMMA GEMENSKAPEN: NÄTVERKANDET

Den politiska historien av gemenskap, ett bortglömt ord eller ett ord som för över 20 år sedan reserverades för Europeiska gemenskapen, visar att »gemenskap« uppkommer som ett mer passande ord än »kommunism« femton år efter maj 1968, då de franska vänster-intellektuella återfödde kollektivismen som subjekt.

1983 föreslår utgivaren för tidskriften *Aléa*, Jean-Christophe Bailly, gemenskap som ämne, »la *communauté*, le nombre«:

Kommunismens sammanbrott möttes av ett liberalt svar som innefattar ett intensivt förtryck av själva frågan om sam-varo (som av den så kallade kommunismen förtrycktes under ett gemensamt Vara).

Men i nyliberalismen har vi ändå, om man så vill, ett »vara-tillsammans«. Det vi har gemensamt är handel och kommunikation, eller med ett ord: nätverket.

Nätverket ställer oss inför illusionen att vi kan övervinna den platsbundna yrkesgemenskapens gränser och att vi kan tränga in på det internationella fältet av nutida performancekonst. Mekanismen kan illustreras av en välkänd seriefigur och metafor, Gråben och Hjulben, som jag diskuterade med en grupp konstnärer på Tanzquartier LABOR i april 2003.

Oförtröttligt jagar prärievargen Gråben på öknens platta gränslösa yta fågeln Hjulben. Avståndet till fågeln är alltid detsamma och överbryggas aldrig förrän Hjulben stupar över en klippa vid vägens slut. Men han dör inte utan lämnar bara ett fullskaligt kroppsavtryck på botten av avgrunden.

Öknens växer i en deterritorialiserande rörelse, varje händelse ger upphov till att allt börjar om från början och en flyktlinje som bara mäts av rörelsens upptäckningsrikedom och hastighet. I denna modell med ett ständigt växlande fram och tillbaka sker forskningen när den bryter ny mark som potentiellt kan utvecklas till ett fält.

Och jaktens abrupta avbrott som markerar fallet från klippan — den oundvikliga attraktionskraften hos gemenskapen, lokaliseringen — drar ner den flytande individen till hennes personliga historia och till regle-

1. Julian Beck & Judith Malina, *Paradise Now. Collective Creation of The Living Theatre*, NY: Random H., 1971.  
2. s. 43 Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural*, Stanford University Press, 2000.

ringens kulturella och politiska kontexter.

Fältet är inte bara ett immanensplan, som det skulle heta i den populära deleuzianska diskursen. I själva verket representeras det av mötesplatser, festivaler, forskningslaboratorier, programansvariga på ständig flygresa, pr-plattformar, onlinekritik osv. Det är kort sagt den institutionella marknaden som performancekonstnärer bjuds in till för att finna en nisch för en efterfrågad vara.

Den enda taktiken för att kunna stå emot den institutionella marknaden för frilansande konstnärer är att själv bli den förmedlande maskinen och så producera produktivitet och ett självstyrt nätverkande. Konstnärens arbete blir en mångfald av aktiviteter, kontakter och format för arbete, samarbete och presentation. Det gör att karaktären av pågående arbete kan genomsyra nästan hela verket—ett verkande utan verk.

Konstnärens immateriella arbete bör antingen ske under självorganiserade arbetsvillkor tillsammans med andra självorganiserande konstnärer (oberoende av vilken efterfrågan och vilka möjligheter som tillhandahålls av olika konstplatser), eller ge upphov till produktion av ett individual-själv som spektakulär vara på den insitutionella marknaden. Denna marknad formar den immateriella produktionen till information i form av ett performativt löfte: »Jag är mitt eget projekt«. I detta löfte uppfattas performanceverk som tidsliga och oavslutade »för-blickar« på ett projekt under utveckling. För att kunna inneha sin så kallade oberoende position på den institutionella marknaden är frilanskonstnären tvingad att på basis av löftet bli *förtrolig med* den konstnärliga ledaren och med hans eller hennes materiella producent. Men om hon/han lämnar relationen, som jag föreslår i den tidigare nämnda taktiken, måste hon/han organisera sitt eget samarbetsfält med andra konstnärer och kulturproducenter. Med nödvändighet innefattar detta att man omformar och mobiliserar en gemenskap till något som i högre grad är grundat på behovet av samarbete och ett ramverk av kollektivism.

Oberoende av om konstnärsgemenskapen drivs av stats- eller privatfinansierade apparater eller om det är upphovsmannens fria entreprenörssjälv som står bakom den, så liknar den en gemenskap utan projekt och slutprodukt, en *communauté desœuvrée*, där *desœuvrement* (översamhet och resultatlöshet) bör förstås i politisk-etiska termer.

Gemenskap är ett faktum snarare än ett verktyg för mobilisering, för med kollektiva medel finns inget att mobilisera för. De krav som på 1960-talet fick performancekonstnärer att experimentera med arbetets ramar är nu realiserade: det finns nätverk som stödjer det experimentella arbetet, och strävan att experimentera och överskrida genregränser är inte längre ett brott. Den längtan efter samarbete som då var

så intensiv uppstod i ett klimat där samarbete också efterlystes av politiska och sociala rörelser.

Men för att konstnären ska kunna agera som sin egen producent i stället för som programmeringens självproducerade vara, måste han/hon omdefiniera och omkonstituera samarbetet bortom den individuella självbekräftelsens behov.

#### SJÄLVBESTÄMMANDE OCH FRÅGAN OM KONSTNÄRLIGT ARBETE

I de slag av kollektivism och samarbete som bedrivs nuförtiden dominerar en instrumentell logik: konstnärligt släktskap plus instrumentellt rationella samarbetsbehov. I Benelux-länderna uppstod under inflytande av de på den tiden innovativa praktikerna hos Maatschappij Discordia, ett stort antal teatergrupper och skådespelarkollektiv utan regissör, däribland TG Stan, Dood Paard, De Roovers och 't Barreland. De organiserade ett distributionssystem utanför stadsteatrarna.

Dessa grupper arbetar efter en hållbar modell för kontinuerligt samarbete som inte ifrågasätter sin grundval och metod, och inte heller söker ett politiskt eller socialt handlande. Men å andra sidan främjar nutidens programmering ett system som bygger på stjärnor och passar upphovsmän som Meg Stuart och Gary Hill, Jan Ritsema och Jonathan Burrows, Jérôme Bel och Forced Entertainment. Fenomenet med tillfälliga produktionskontakter motiveras här av förhoppningen att ett utbyte mellan olika specialiteter kan leda till något nytt, okänt »tredje«, i respektive samarbetsparts disciplin. Men mötena mellan etablerade upphovsmän kan vara fångslande i sig; i första hand stimuleras de av smak och av vilken biljettförsäljning producenten förväntar sig.

Ju mer det talas om samarbete desto mer lysar detta med sin frånvaro. Och just det är enligt Myriam Van Imschoot typiskt för kriser: »Vi får inte glömma att samarbete inte underminerar Konstnärens aura utan att det mångfaldigar den«<sup>3</sup>. kollektivism och samarbete ser alltså ut att ha tappat sin roll som livsdugliga modeller för experimentering och kritik, eftersom de redan har inordnats i den institutionella ordningen och den kulturpolitiska trenden.

Men i 90-talets koreografi är det *kritikalitet* i meningen antiessentialistiskt ställningstagande som har bildad ett nytt *gemensamt* och *delat* perspektiv. Jérôme Bel, Zavier Le Roy, Tino Sehgal och Mårten Spångberg har utvecklat ett icke-bekräftande fokus på strategier och taktiker där åskådaren konfronteras med dansens förskjutning som estetiskt och modernistiskt fenomen och föremål.

Åskådaren tvingas att ta itu med sin egen tendens att uppleva koreografin som ett skrivande av en performativ text. De nämnda koreograferna har

3. s. 17–18 Myriam Van Imschoot, *Lettres sur la collaboration*, Centre Nationale de Danse, Paris, 2004.

bidragit till uppkomsten av ett särskilt slags upphovsmannaskap som baseras på diskursiva interventioner, eller den effekt som uppstår då performansen som skådespel störs. En sak är säker: *de är ensamma när de gör det.*

Jag vill betona att detta verk endast kan utföras av begreppets själva upphovsman. På sin höjd delar uphovsmännen en diskursgemenskap ur vilken samarbeten kan uppkomma av tillfälligheter. De kan också konceptualisera uphovsmannaskapets avtalsmässiga grundval, som till exempel att performansen *Xavier Le Roy* atalades och betecknades av Bel medan det var Le Roy som realiserade den.

Men det finns inget behov av kollektivitet som sådan för att etablera en självständighet för dessa uphovsmannamässiga interventioner. Inskränkta som de är till föremålet »dans« och »teaterföreställning«, riktar kritiska praktiker som dessa in sig på 1800-talets teaterbesökare genom att producera ett verks »mening« i självpreferens och självbestämmande.

I dansbegreppet kan makten i självbestämmandet potentiellt ha en transformerande verkan om det relateras till ramverket av arbete, produktion och presentation. I detta ögonblick förmår det artikulera någonting som påminner om en talakt: »Detta är performance, detta är koreografi«. Det antar då rollen av analytisk och kritisk självinterpretation som liknar konceptualismen i bildkonsten.

Så som vi har vant oss vid att uppfatta det ger det upphov till öppna, flexibla och kontingenta definitioner av dans och kritik, men är alltså beroende av frågor som är av intern natur och specifika för dansen som medium. Ty dess verksamhet inom teatern såsom insitutionell kontext binder kritiken till *teaterns dispositiv*.

Skulle cirkulariteten i den begreppsliga metoden kunna brytas om uphovsmännen samarbetade om att utbyta och konfrontera sina begrepp och därmed sätta deras konstruktion på spel? Ett sådant ramverk skulle medge, utan att framtinga, nya kontakter—inte i termer av ett progressivt sökande efter nya fenomen som till exempel kontaktimprovisation, men som en möjlighet till enskilda förbindelser, friktioner, mutationer mellan oberoende agenter, som ett experimenterande som kräver att man är beredd att avsäga sig äganderätten till sina intentioner eller sitt material eftersom man inte primärt ägnar sig åt att etablera sitt uphovsmannaskap?

Vilka vore villkoren för en sådan uphovsmannakollektivitet, och hur skulle de skilja sig från ramverket för samarbete som vi känner det idag? Jag kommer att avsluta denna text med fyra poänger som omdefinierar potentialen med en sådan kollektivitet.

Det finns ett växande antal performanceutövare engagerade i experiment och i olika nya begrepp

för performance, teater och koreografi. Som vanligt samlas vissa deltagare alltid kring ett projekt.

Vad betyder antalet? En ökning av antalet personer som är involverade i interaktion förändrar situationens kvalitet, även om ökningen bara är från två till tre. Vilka är de interaktiva kvaliteter som skulle kunna resultera om man arbetade utanför arbetsmarknadens krav och kulturpolitikens inriktning?

Det finns inget på förhand givet sinne, väsen, identitet eller mening som man måste samla eller mobiliseras kring med ett visst ideologiskt förtroende. Det är bra så. »Avgörande är här idén om en oväsentlig gemenskaplighet, en solidaritet som på inget sätt refererar till ett väsen.«

Vi kan ge ett exempel på solidaritet när våra skillnader utgör den gemenskaplighet som vi tilltror. Nancy säger: »Vi har inte längre någon 'mening', ty vi är själva är mening...« (Nancy 2000, 1). Det är bara när grunden för samarbetet består av skillnader mellan varandra som »vi« kan stå för spridandet av möjligheter, motstånd och gränserfarenheter.

För »oss«, eller för att kunna säga »vi«, finns därför bara någonting som liknar fenomenet att ta plats. Detta »platstagande« står med andra ord för en kontakt mellan enskildheter, och det är inte fusion utan separation som är beröringslag i denna kontakt.

Heterogeniteten hos ytor som berör varandra; heterogenitet som stimulerar ytterligare heterogenes, inte homogenisering under den enes ansvar eller attraktion till en uphovsman.

Men det virtuella platstagandet behöver en rymd som tillåter produktion och experiment utan att *teaterdispositivet* svävar ovanför. Bör vi förändra institutionerna (studior, föreställningsrum) till resurscentra eller resursplattformar för arbete snarare än för föreställande?

Den fjärde termen. Att tänka samarbete på nytt i termer av oönskade kontakter; att »vi« inte är enstämiga men tar ansvar för relationer »med« när vi arbetar med varandra, och det utan att toleransen kompromissas samtidigt som kontaktens skillnad bevaras.

»Vi« såsom »med« vill verka för en viss våldsamt. Begäret att hålla ut i en process då irreducibla och icke önskvärda och icke hanterbara skillnader blir produktiva för nya arbetskonfigurationer, en process som gör att ingen övergripande uppfattning ska garantera säkerheten hos en föregående självreglering.

Kanske har omdefinitionen av ramen för »medarbete« kraft att bli utgångspunkt för ett experimentellt samarbete, ett samarbete mellan uphovsmän, snarare än autonoma självvaliderande begrepp om den individuella uphovsmannen.

Man kan tänka att en sådan kollektivitet hellre borde kallas *samling*, om den definieras Forts. s. 15

---

*Forts. Jacques Rancière, Den emanciperade...*

att på en och samma gång vara aktörer som redovisar sina förmågor och betraktare som observerar vad dessa förmågor kan ge upphov till i nya kontexter, framför andra betraktare. Konstnärer, precis som forskare, skapar den scen på vilken manifestationen och effekterna av deras förmågor visas upp och görs osäkra i det nya idiomet, vilket översätts såsom ett nytt intellektuellt äventyr. Effekten av detta idiom kan inte förutsägas. Det kräver betraktare som är aktiva såsom tolkare, som försöker utveckla egna översättningar för att göra anspråk på »historien« och göra den till sin egen. En emanciperad gemenskap är en gemenskap som består av berättare och översättare.

Jag är medveten om vad man skulle kunna säga om allt detta: att det är ord och enbart ord. Jag skulle inte uppfatta detta som en förolämpning. Vi har hört så många talare som presenterar sina ord som mer än ord, som lösenord som släpper in oss i en ny gemenskaps verklighet. Vi har sett så många teaterföreställningar som låtsas vara inte skådespel, utan en gemenskaps ceremonier. Än idag, trots all »postmodern« skepsis gentemot strävan efter att förändra livet, kan vi se så många installationer och skådespel som gör anspråk på att omvandlas till religiösa mysterier, att det inte nödvändigtvis är skandalöst att höra någon säga att orden enbart är ord. Att upphäva fantasierna enligt vilka ordet blivit kött och betraktaren blivit aktiv, att vara medveten om att orden enbart är ord och skådespelen enbart skådespel, kan hjälpa oss att förstå bättre hur orden och bilderna, historierna och föreställningarna kan förändra någonting i den värld vi lever i.

[Denna text presenterades ursprungligen som ett föredrag vid den femte *Internationale Sommer Akademie* i Frankfurt den 20 augusti 2004. Den första, engelskspråkiga versionen av denna text publicerades i *Artforum* mars 2007. Den definitiva, delvis omarbetade franska versionen publicerades sedan som titelessän i samlingen *Le Spectateur émanicipé* (Paris: Fabrique éditions, 2008). Föreliggande översättning utgår från den franska versionen, men de inledande raderna är hämtade från den ursprungliga engelska versionen, eftersom den franska texten inleds med hänvisningar till den bok den ingår i. —Öa]

Jacques Rancière (1940 i Algeriet) är en fransk filosof och filosofie professor Emeritus på Université de Vincennes à Saint-Denis (Paris). På svenska har hans texter publicerats av Site Éditions i antologin: *Texter om politik och estetik* (Lund, 2006).

---

*Forts. Jacob Wren, Teater påminner mig...*

att när du entrar scenen så kommer publiken att se för mycket av dig. De kommer att se det som du inte vill att de ska se.

Ibland tycks det mig som om repetitioner helt enkelt är en emotionell rustningsprocess: vi gör allt så perfekt så att ingen, någonsin kan se vilka vi verkligen är.

I teaterns fundament betonas det hanterbara och säkra:

- Det faktum att man är exponerad på en scen.
- Det faktum att du repeterar om och om och om igen.
- Faktumet att om ingen kommer så anses arbetet misslyckat.
- Faktumet att den är efemer och inte varar, att dess historia dunstar bort.
- Faktumet att den är kollektiv.
- Faktumet att den är statligt finansierad.
- Faktumet att traditionen hänger över den som ett bloddrypande svärd.
- och alla varianter av uttalade och outtalade hierarkier, administrationer och makt.

Hur är det möjligt att skapa någonting levande och vittalt på en sådan återvändsgränd? Hur kan den radikala vänstern återuppfinna sig själv på ett sätt som, om än bara lite, kan få världen att bli mer human och mänsklig mer emanciperad? Jag har ingen aning om det är en rättvis analogi, men om den inte är det, så blir den ytterligare en av alla orättvisor som på något sätt får mig att fortsätta.

Jacob Wren (1971 i Montreal) författare och gör eccentrica föreställningar. Hans senaste bok heter *Families Are Formed Through Copulation* (Pedlar Press). Wren är en av PME-ART's konstnärliga ledare.

---

*Forts. Bojana Cvejić, Kollektivism? Du menar...*

genom ett »antal arbetar-med-varandra utan ett väsen«. En fråga borde vara hur en samling av upphovsmän-artister samsas med varandra utan att en upphovsman är initiativtagare. Detta är inte en rent teknisk fråga eftersom den för fram ett ännu viktigare intresse. Vad är det värt att göra tillsammans idag i dans och performance gentemot samhället?

[Denna text skrevs 2005 och finns att hämta på <http://www.republicart.net/disc/aap/>]

Bojana Cvejić (1975 i Belgrad) är teoretiker som arbetar med kritisk teori. Hon skriver, undervisar och arbetar som dramaturg.

# Teater påminner mig om politik

## Jacob Wren

Översättning: Danjel Andersson

Det gör mig ledsen att det inte finns något övertygande namn på den teater som jag älskar. Många försök att mynta ett sådant begrepp har gjorts: experimentell, radikal, grymhetens teater, verfremdung, ontologisk, postmodern, postmainstream, konceptuell, samtida, devised, postdramatisk, osv. Men jag lockas inte av någon av dessa termer.

Teater påminner mig om politik. Den teater som jag älskar går ett öde till mötes som påminner mig om det som den radikala vänstern utsattes för under det gånga seklet. På ett eller annat sätt lyckas alltid det konservativa blocket med att förtrycka eller absorbera alla mer äventyrliga vägval.

När jag hör någon prata om att: »återvända till klassikerna« på teatern påminner det mig om fascism. Detta må vara orättvist men det är så jag känner.

Det finns många formella, strukturella och processuella kvalitéer som karaktäriserar den sorts teater som jag älskar:

- Ett avståndstagande till det artificiella som teaterns bas.
- en betoning;
- på aktörens mänskliga.
  - På performance- (föreställnings-) aktivitetens sårbarhet.
  - Att man behandlar det fysiska rummet som ett riktigt, delat rum.
  - teoretiskt och filosofiskt tematiskt innehåll — och research.
  - Att det är ett pågående samarbete i den kreativa processen och att man har visdomen att undvika stiltje.
  - Att det finns utrymme för fel.
  - Att man konstant börjar om från början.
  - Att man verkligen försöker kliva förbi det som vi redan vet.
  - osv.

Men inte heller dessa kvaliteter lyckas definiera det som jag verkligen älskar med den sortens teater.

Ibland misstänker jag att det som jag älskar, är hur otroligt det är att något så medryckande och levande, potentiellt, kan existera i en så konservativ värld som teaterns. En värld i vilken det alltid finns ett intensivt tryck att sälja biljetter, att tillfredställa folk, och alltid en rädsla för *Forts. s. 15*