



Yong Sun Gullach i Re-enacting the Transnational Adoptee

EN SKÆV VINKEL

En teoretisk genlæsning af scenekunstens politiske potentialer i lyset af Sara Ahmeds queer fænomenologi

Bachelorprojekt - Teatervidenskab 2015

Forfatter: Lukas Kofoed Reimann

Vejleder: Karen Vedel

Abstract:

This paper is a theoretical reflection on some of the ways theatre and performance can be described as political. With Hans-Thies Lehmann's theory of the political in the post-dramatic theatre and Erika Fischer-Lichte's aesthetics of the performative as a starting point, I seek to point out some ways in which the political potential of theatre can be rethought. As I rethink these theories in the light of Sara Ahmed's queer phenomenology I am able to point out the ways in which they both fail to encompass theatre's ability to explore the performative constitution of the individual. With a combination of Lehmann's focus on theatre's privileged position, in terms of criticizing the narrative and logical structures of politics, and Fischer-Lichte's focus on theatre's potential to transform the individual, I am able to formulate a theoretical methodology in which the subjective point of view becomes central for the political potential of theatre. An oblique angle on the line of the normative, combined with a self-reflective angle on the poetics of theatre, becomes a fundamental to the possibilities for theatre to be political.

The performance *Re-enacting the transnational Adoptee* by Yong Sun Gullach is used as a way of exemplifying and enabling my theoretical discussion; and so, the ways in which adoption, love, and the family line structure the adoptees' subjectivity will be a thread in my argument and theoretical reflections. This means that the primary theme in this paper is what I refer to as *the white line* and the ways in which Yong Sun Gullach offers an oblique angle on this normative prescription – an angle which challenges not only Yong Sun's audience and her surroundings, but ultimately also the theories.

Indholdsfortegnelse

Abstract	1
Indholdsfortegnelse	2
En refleksion over adoption	3
Udvidelse og gentænkning	3
To teoretiske niveauer	4
Scenekunst er ikke politik	5
Afbrydelse	5
Den sociale situation giver formen politisk potentiale	6
Performativiteten i centrum	7
Fænomenologisk og semiotisk oplevelse	8
Genfortryllelse fører til æstetiske erfaringer	8
En ny vinkel på scenekunstens politiske potentialer?	9
En queer fænomenologisk vinkel.....	10
Desorientering giver skæve vinkler.....	12
Fænomenologien bruges til at få et (hvidt) publikum til at se race fra en ny vinkel.....	12
At pege på ritualer	13
Afbrydelse af kærlighed	15
Objekters genfortryllende kraft	15
Kærlighed til Orienten.....	17
Den skæve vinkel gør synspunkter tilgængelige.....	17
Scenekunstens politiske potentiale	19
Litteraturliste:	21
Forsidebillede:.....	21
Analyseobjekt:.....	21
Pensum:	22
Bilag 1:.....	24

EN SKÆV VINKEL

Bachelorprojekt teatervidenskab 2015

En refleksion over adoption

I et lille kælderlokale byder en ung mand velkommen og beder publikum om at sætte sig helt op til de små stabler hvide papirer, som ligger i en halvcirkel på gulvet. Som kontrast mod gulvets røde farve er der i midten af halvcirklen en bunke hvidt pulver. Performeren, Yong Sun Gullach er iklædt en traditionel koreansk klædedragt; hanbok samt en gasmaske. Hun går med små skridt rundt i rummet, sætter sig på hug ved enkelte af publikummerne og hvisker noget for mig uhørligt til dem gennem gasmasken. Dernæst træder hun ind i halvcirklen, tager klædedragten af og sidder til sidst nøgen på knæene med ryggen til. Med en fejende bevægelse finder hun en pisk frem som lå gemt i det hvide pulver.

Hun pisker sin ryg. Hvidt støv fordeler sig i lokalet. Hun rejser sig og går målrettet mod den første bunke papir. Sætter sig foran den, tager et stykke op krøller det sammen og begynder at tape det fast under sin ene fod. Hun tager ét papir efter det andet, krøller det sammen og taper det fast under foden. Papirerne er pengesedler og ender med at danne et tykt lag, først under den ene fod og dernæst under den anden. Efter den første bunke papir er brugt op, går hun videre til den næste. Papiret tapes fast først til det ene ben, så det andet, så maven og brystet. Intensiteten holdes, hendes krop ryster, tapen hviner, og hun bevæger sig op og ned i en rytmisk bevægelse, ned for at samle et stykke papir op og op for at tape det fast. Når en bunke papir er sat fast, går hun videre til den næste. I bunkerne ligger der først dokumenter med hendes eget navn, med billeder og tekst. Derefter er det racistiske ytringer. Alt tapes fast til kroppen, som efterhånden er helt dækket af hvidt papir. Så kommer hun til en bunke papirer med koreanske skrifttegn på. Hun læser dem forpustet op. Hun holder dem ind til brystet. Prøver at finde et sted på kroppen, hvor hun kan få dem ind under de andre lag. Et enkelt stykke papir flyver væk. Den sidste bunke er foldet til papirsfly, med stor kraft kaster hun dem mod publikum. Jeg føler mig angrebet og bombaderet, og flere andre holder hænderne for ansigtet. Modtagerne folder papirsflyene ud, de læses og sendes videre. Jeg får fat i et enkelt og læser et statement om hvor mange børn, der hvert år er en del af den transnationale adoption.

Udvidelse og gentænkning

Jeg overværede *Re-enacting the Transnational Adoptee* den 21. September 2015 på den feministiske festival FLAB i København.¹ Denne performance var som et slag i maven. Jeg gik derfra med en følelse af at få et blik på verden, der ikke tidligere havde været tilgængeligt for mig. En følelse af at få tilbudt en ny synsvinkel. Min personlige oplevelse af, at scenekunsten igen og igen tilbyder en mulighed for et nyt blik på verden, har motiveret denne undersøgelse. Jeg ønsker her at opstille en teoretisk undersøgelse af, hvordan dette politiske potentiale kan formuleres.

¹ Se program i bilag 1

For at undersøge hvad scenekunstens politiske potentiale kan bestå af, vil jeg her tage udgangspunkt i to forskellige teoretikere; Erika Fischer-Lichte og Hans-Thies Lehmann. I mit arbejde med *Re-enacting the Transnational Adoptee* (herefter RTA) er jeg blevet opmærksom på, hvordan den queerfeministiske tilgang til verden, som former min oplevelse, ikke kan italesættes fyldestgørende i disse teorier. Derfor bruger jeg Sara Ahmeds queer fænomenologi til at gentænke de læsninger, disse teorier muliggør. Denne opgave er et forsøg på at genlæse og nuancere Lehmann og Fischer-Lichtes teorier i lyset af en verdensforståelse formet af nyere racisme-, postkolonial- og queerfeministisk forskning, som Ahmed skriver sig ind i. Opgavens hovedfokus er den teoretiske diskussion, og RTA hjælper mig til at italesætte nogle af de potentialer, der kan være i at queere Lehmann og Fischer-Lichte både i denne og for fremtidige læsninger.

Min problemformulering lyder derfor således:

Hvilke politiske potentialer i scenekunsten kan jeg få øje på og italesætte ved at gentænke Hans-Thies Lehmanns teori om det politiske i det postdramatiske teater og Erika Fischer-Lichtes det performative æstetik i lyset af Sara Ahmeds queer fænomenologi?

Gennem en række læsninger af RTA ønsker jeg at fremskrive nogle måder, hvorpå scenekunstens politiske potentialer kan forstås og italesættes. Fordi denne opgave er en genlæsning af Lehmann og Fischer-Lichtes teorier om scenekunstens potentialer, er formålet med opgaven ikke at fremskrive en model eller en universel forståelse af den politiske scenekunst, men at komme med nogle bud på hvordan jeg kan forstå det politiske, hvis jeg indtager en queer fænomenologisk vinkel til scenekunsten² og teoretiseringen af denne.

To teoretiske niveauer

Her vil jeg først opridsede det teoretiske grundlag for denne opgave, hvorefter jeg vil gå ind i en dyberegående beskrivelse af de grundlæggende principper, der styrer Lehmann og Fischer-Lichtes tilgange til det politiske i scenekunsten.

Jeg vælger at tage udgangspunkt i Hans-Thies Lehmann og Erika Fischer-Lichte, da de hver for sig har skabt nogle meget konkrete begrebssystemer til at beskrive scenekunsten. De er begge brugt aktivt i mange dele af det teatervidenskabelige fagfelt, og deres arbejde bygger på et ønske om at give en grundlæggende forståelse af, hvad der er på spil i scenekunsten. Fordi deres interessepunkter adskiller sig på en produktiv måde for mit projekt, håber jeg at kunne opbygge et solidt grundlag, hvorfra jeg kan videreudvikle blikvinkler på scenekunstens politiske potentialer.

I Hans-Thies Lehmanns arbejde er der en grundlæggende skelnen mellem begreberne *politik* og *politisk*.³ Idet han beskriver politik, som det der foregår i staten, regeringen og samfundsdebatten, afviser han at se scenekunst som politik. Det er fordi, scenekunsten *ikke* er politik, at den kan være politisk. Den politiske kunst er den, der afbryder politik og giver muligheden for, at gentænke de måder vi forholder os til verden på. Scenekunsten kan være politisk ved at afbryde og genfortolke politikkens narrativer og logikker.⁴ I modsætning til dette fokus på narrativ og forståelse fokuserer

² Jeg bruger i denne opgave begrebet scenekunst, da mit formål er at italesætte disse muligheder i en bred kontekst og ikke blot i de to teoretikeres afgrænsninger. Hhv. Postdramatisk teater og performancekunst

³ Lehmann, Hans-Thies. "Vorwort" + "Vorwort zur zweiten Auflage". In *Das Politische Schreiben*, 6-15. 2nd ed. Theater der Zeit, 2012. S. 12

⁴ Lehmann. "Vorwort"

Erika Fischer-Lichte på individets forandring gennem kropslig erfaring og indlevelse. Her giver scenekunsten deltageren mulighed for at få nye erfaringer, og dermed opleve en forandring af den måde verden kan forstås.⁵ Hendes beskrivelse af scenekunstens politiske potentialer indgår i modsætning til Lehmanns som en indirekte del af hendes teori. På trods af denne indirekte karakter ønsker jeg at fremlæse dette element som en gennemgående tråd i hendes teoretisering, da det trodsalt ligger implicit i meget af hendes arbejde.⁶

Lehmanns politiske (postdramatiske) teater afbryder en samfundsmæssig diskurs og giver dermed publikum mulighed for at *forstå* denne på en ny måde. Fischer-Lichtes politiske performancekunst afbryder individets oplevelse af verden og skaber en mulighed for at *erfare* egen placering i verden på en ny måde. Dette er selvfølgelig en forsimpning af de to projekter, men det er en operationel forsimpning, som gør at jeg kan italesætte scenekunstens politiske potentiale på flere niveauer og dermed få en mulighed for at give en bred forståelse og fortolkningsramme af scenekunstens politiske potentialer. Jeg håber at kunne diskutere det politiske i scenekunsten ved at opstille en række læsninger, hvor disse to niveauer flyder ind og ud af hinanden.

Scenekunst er ikke politik

Jeg vil nu forsøge at opridsse nogle af de grundlæggende træk ved Lehmanns beskrivelse af det politiske i teatret. Derefter griber jeg fat i Fischer-Lichte og vil til sidst pege på nogle mulige måder, hvorpå disse teorier kan kombineres og nuanceres ved hjælp af Sara Ahmeds queer fænomenologi.

Som beskrevet ovenfor udvikler Hans-Thies Lehmann i hans hovedværk *Postdramatic Theatre* (2006) en række begreber og blikvinkler i forhold til det, han beskriver som *det postdramatiske teater*. Det postdramatiske er det teater, der ikke længere er dramatisk. Det der bryder med det dramatiske. Dette er dog ikke et rent brud og ikke en kiggen væk, men teater der ikke sætter drama som det centrale udgangspunkt og i stedet retter fokus på andre elementer i opførelsen.⁷ Jeg ønsker her ikke at gå nærmere ind i hvad, der definerer det postdramatiske teater, da mit fokus ligger et andet sted. Det skal dog understreges, at jeg ikke anser RTA som postdramatisk teater. Mit formål er her at iværksætte Lehmanns forståelse af forholdet mellem teater og det politiske i en bredere kontekst end blot med fokus på det postdramatiske.

Det er primært i epilogen til *Postdramatic Theatre*, Lehmann griber fat i det politiske. Den teori han skriver frem her, uddyber han i tekstsamlingen *Das Politische Schreiben* (2012). Det er i denne del af hans arbejde, at jeg tager mit udgangspunkt.

Afbrydelse

Som beskrevet er det adskillelsen af begreberne politik og politisk, som strukturerer Lehmanns forståelse af scenekunstens politiske potentialer. For ham er politik struktur lineære forståelser, som rammesætter samfundet. Politik er performativ i det, den skjuler sin egen konstruktion. Politik ses som en autonom sfære af argumentation.⁸ Teater er derfor ikke politik, det er "noget andet."⁹ Netop

⁵ Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik Des Performativen*. 9th ed. Suhrkamp, 2014. S. 17

⁶ Se for eksempel: Fischer-Lichte, Erika. *Theatre, Sacrifice, Ritual - Exploring Forms of Political Theatre*. 1st ed. Routledge, 2005. S. 4

⁷ Jürs-mundby, Karen. "Introduction." In *Postdramatic Theatre*. 1st ed. Routledge, 2006 S. 1

⁸ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jürs-Mundby 1st ed. Routledge, 2006. S. 175

fordi scenekunsten *ikke* er politik, kan den pege på politikens kontingens og performativitet. Teatret kan afbryde de lineære forståelser og de logikker, som politik består af. Når dette sker, kan teatret skabe et *mulighedsrum*. Dette vil helt konkret sige, at teatret ikke er politisk, da det ifølge Lehmann ikke kan ændre noget konkret i den politiske sfære. Men scenekunsten kan ved at åbne op for et mulighedsrum, et tomrum hvor politik er afbrudt, *pege* på de lineære forståelser, regelsæt og normer, samfundet er bygget på.

Første punkt for Lehmanns beskrivelse af scenekunstens politiske potentiale er *afbrydelsen af det lineære*. Kun undtagelsen, afbrydelsen af det regelrette, gør reglen synlig og tillader, om end kun indirekte, synliggørelse af dennes konstruktion.¹⁰ Teatret er ikke politik, men har et forhold til det politiske. Det er afstanden, der giver mulighed for at pege på det politiske som konstrueret på en bestemt måde og dermed som kontingent - *som kunne være anderledes*.

Den sociale situation giver formen politisk potentiale

Denne beskrivelse af scenekunstens politiske potentiale udspringer fra en bestemt samfundsanalyse. Lehmann følger Guy Debords teori om samtiden som et skuespilsamfund (*Gesellschaft des Spectakels*).¹¹ Gennem dette begreb beskrives, hvordan teatralisering gennemsyrrer alle samfundets elementer. I denne type samfund spiller medierne en central rolle i samfundets organisering, og borgeren bliver dermed placeret som tilskuer.¹² Rollen som tilskuer ses her som passiv modtager af information. Dette gør, at der er afstand mellem produktion af information og modtageren af denne. Mediernes form i skuespilsamfundet gør, at vi mister muligheden for at gennemskue vidensproduktion og formidling.¹³

Lehmann tager udgangspunkt i teatret som et medie.¹⁴ Teatret adskiller sig dog fra resten af skuespilsamfundets medier ved, at kommunikation og vidensproduktion ikke foregår tidsligt og rumligt forskudt men i en umiddelbar og social situation. Det er den sociale situation, som er grundlæggende for teatret, der giver scenekunsten mulighed for at afbryde og dermed pege på muligheder. Idet kommunikationen i teatret er momentan, situeret og øjeblikkeligt, har det muligheden for at være politisk.¹⁵ Ifølge Lehmann kan denne kommunikative situation udnyttes ved at scenekunsten gennem delvis repræsentation og *medieret refleksion* tydeliggør kommunikation som social situation. Det er ifølge Lehmann teatrets bevidste arbejde med egen form, der giver det politisk potentiale. Scenekunst, der har taget dens sociale, simultane og kollektive grundpræmis som både tema og indhold, har et politisk potentiale.

Scenekunstens politiske potentiale er betinget af at denne i modsætningen til politik, ikke er performativ i J. L. Austins forstand.¹⁶ Udenfor teatret (politik) beskriver Lehmann en verden, hvor handlinger ses som meningsfyldte og virkelighedsskabende, men i scenekunsten er der altid en usikkerhed. "It permeates all representation with the uncertainty of whether something is

⁹ Lehmann. "Wie politisch ist postdramatisches Theater?". In *Das Politische Schreiben*. 2nd ed. Theater der Zeit, 2012.Ss. 22

¹⁰ Ibid. S. 23

¹¹ Ibid. S. 25

¹² Ibid. S. 25

¹³ Lehmann. *Postdramatic Theatre*. S. 184

¹⁴ Ibid. S. 17

¹⁵ Lehmann. "Wie politisch..." S. 20

¹⁶ Lehmann. *Postdramatic Theatre*. S. 179

represented: every act with the uncertainty of whether it was one; every thesis, every position, every work, every meaning with the wavering and potential cancellation.”¹⁷ Ifølge Lehmann er det denne usikkerhed, der gør scenekunstens sociale situation politisk potent. Det er ved at bruge dette ambivalente forhold til performativitet, at teatret har mulighed for at pege på politiks kontingens og performative skjulning af egen konstruktion.¹⁸ Ved at være styret af selv-refleksivitet og selvkritik på alle planer, ikke kun på tekstens, kan scenekunsten, ved at tydeliggøre sin egen form, nemlig usikkerheden, indeholde politisk potentiale.

Grundlæggende for Lehmanns beskrivelse af det politiske i scenekunst er dennes form som bærer af politisk potentiale.

Det politiske teater er ikke nødvendigvis det, der åbenlyst tager en politisk tematik op. Et sådan teater er altid inde i den politiske diskurs, logik og lineære forståelse, det tilpasser sig den forforståelse, publikum har i forvejen af det politiske, og opnår derved intet andet end at opretholde status quo.¹⁹ Grundlæggende for Lehmanns beskrivelse af scenekunstens politiske potentiale er, at det gennem sin form gør relationen til politik tydelig.

Lehmann beskriver ud fra en forståelse af samfundet som struktureret af politik, hvordan scenekunsten på grund af ikke at være politik kan være politisk. Ved at *afbryde politik, forholde sig reflektivt til egen form* og dermed *pege på muligheder* kan scenekunsten indeholde politisk potentiale.

Performativiteten i centrum

I Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2014) kan man genfinde en beskrivelse af scenekunst som afbrydelse, men Fischer-Lichte har en noget anden forståelse både af afbrydelsens formål og dens effekt end Lehmann. Fischer-Lichte er især interesseret i den scenekunst, hun beskriver som virkelighedsskabende. Grundlaget for *det performatives æstetik* bygger på J. L. Austins begreb om *performativitet* og Judith Butlers udvidelse af performativitetsbegrebet til at inkludere andre handlinger end blot tale og skrift. En performativ handling er en handling, der er selv-refererende. Det er en handling, der i samme bevægelse beskriver og skaber.²⁰ Når Lehmann beskriver scenekunsten som ikke-performativ, er det netop fordi, han ønsker at tydeliggøre, hvordan scenekunsten ikke kan læses entydigt som noget, der er skabende. I min optik gør dette ikke, at Lehmann og Fischer-Lichtes projekter er modsatrettede. Ifølge Lehmann er det fordi, man i teatret ikke kan være sikker på handlingernes performativitet, at det politiske potentiale opstår. Nemlig som en afsløring af verden uden for teatret som performativ. For Fischer-Lichte er det fordi, hun ser handlingernes performativitet som virkelighedskonstituerende *inde i opførelsen*, at der gives mulighed for at opleve verden fra en ny vinkel.

Fischer-Lichte tager udgangspunkt i performativiteten som en del af en konstruktivistisk tankegang. Dette betyder dog ikke, at de performative handlinger skal ses som uden forhold til en materiel og kropslig verden. Performativitet skaber kroppens materialitet. Gennem performative handlinger bliver bestemte historisk-kulturelle muligheder kropsliggjorte. Fisher-Lichte tager udgangspunkt i,

¹⁷ Ibid. S. 180

¹⁸ Lehmann, "Wie politisch ...". Citeret fra: Wolf. "Towards" S. 46 (betoning i original)

¹⁹ Lehmann. "Wie politisch..." S. 18

²⁰ Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik Des Performativen*. 9th ed. Suhrkamp, 2014. S. 36

hvordan Butlers beskrivelse af performativitet i sig selv modarbejder dikotome forståelser af verden. Ved at centrere performativiteten i en teori om scenekunst kan hun pege på dennes indbyggede mulighed for at modsætte sig dikotome verdensopfattelser. Fordi scenekunsten er selvreferentiel i en performativ forstand, kan den afbryde vores syn på verden som "naturlig".²¹

Fænomenologisk og semiotisk oplevelse

Fischer-Lichte anser scenekunst som en situation, hvor deltagerne indhyles i det, hun beskriver som en *fænomenologisk oplevelse*. Dette betyder, at de objekter, handlinger og genstande, man oplever inden for scenekunsten, er selvreferentielle. I teksten *Theatre, Sacrifice, Ritual* (2005), beskriver Fischer-Lichte to forskellige måder, hvorpå performerens krop opleves: *Den fænomenologiske og den semiotiske*. Den fænomenologiske krop er, når kroppen primært opleves som krop. Som reference til sin egen kropslighed. Her oplever jeg som tilskuer kropslig indlevelse med performeren. Den semiotiske krop opleves til gengæld som reference til verden, fiktionel eller virkelig. Groft sagt er det den semiotiske krop, vi forholder os til, når en karakter gestaltes af en skuespiller på scenen. Her glider dennes egenbetydning i baggrunden. "It is the semiotic body which brings forth the expression of suffering, while the phenomenal body does not actually suffer"²² I det performatives æstetik er den fænomenologiske krop i centrum, og det er kroppen som reelt lider, der er omdrejningspunktet for oplevelsespotentialet. At det, man oplever i scenekunsten ikke referer til noget andet end sig selv, kan beskrives som en form for "ren tilstedeværelse".²³ Med dette beskrives en publikumsposition hvor en fænomenologisk oplevelse og en semiotisk oplevelse forskydes i tid. Den fænomenologiske "rene" kropslige oplevelse indtræder først, og objekternes og kroppenes egenbetydninger overskygger den eventuelle fortolkning, vi kan lægge ind over dem.²⁴ Selvskadningen er et centralt redskab for at opnå dette.²⁵

Hvor man i højere grad kan beskrive Lehmanns forståelse af politisk teater som en gøre opmærksom på midlet; den teatrale situation, for at referere til resten af livets strukturer og logikker som teatrale, søger Fischer-Lichtes beskrivelse at placere potentialet i den situation, der lader resten af verden glide i baggrunden, og man derfor som publikum er fri til at opnå ny opmærksomhed på den konkrete situation. Det performatives æstetisk synes ikke på samme måde som Lehmann at forholde sig specifikt til samtidens forhold, men peger nærmere på, hvordan scenekunsten kan virke på tværs af tid og rum. Altså placeres der her i høj grad et fokus på den enkeltes oplevelse af at være forandret som grundlaget for denne form for scenekunsts potentiale.²⁶

Genfortryllelse fører til æstetiske erfaringer

Når resten af verden glider i baggrunden, opstår der en mulighed for genfortryllelse af verden (*wiederverzauberung der Welt*).²⁷ Denne genfortryllelse kan opnås gennem en bevidst iscenesættelsesstrategi, der centrerer selvreferencen og dermed den fænomenologiske indlevelse. Denne type iscenesættelse søger at styre publikums opmærksomhed mod bestemte objekter og

²¹ Ibid. S. 38

²² Fischer-Lichte. *Theatre, Sacrifice, Ritual* S. 4

²³ Ren tilstedeværelse er min oversættelse af den fænomenologiske tilstedeværelse, da forståelsen af hvad dette betyder er ret forskellige hos Ahmed og Fischer-Lichte

²⁴ Fischer-Lichte. *Ästhetik Des Performativen*. S. 325

²⁵ Ibid. S. 17

²⁶ Ibid. S. 332

²⁷ Ibid. S. 315

kroppe i deres egenbetydning, og de fremstår som fortryllede.²⁸ Den fænomenologiske oplevelse gør blandt andet, at vi kan opleve verden som samtidig.²⁹ Dette betyder, at det rationelle og fortolkende syn vi har på verden, sættes ud af spil og har et forandrende potentiale for dem, der deltager i scenekunsten.

Dette beskriver hun som *æstetisk erfaring*. Dette begreb udvikler hun fra *liminalitet*, som det er brugt i ritual forskningen og hos Viktor Turner. Liminalitet beskriver den sociale situation, hvor vi oplever en forandring af verden. Det er selve den situation, der indeholder overgangen fra én social relation til en anden, hvori det sociale er til forhandling.³⁰ Hun sammenkobler altså teori om rituelle- og kunstneriske performances for at forstå, hvordan forandringspotentialer kan være styrende for kunstneriske oplevelser. Denne kobling er en måde at italesætte oplevelsens æstetik og virkning, og ikke nødvendigvis en sammensmeltning mellem de to former som de viser sig i praksis.

„Idet jeg betegner en tærskelerfaring hvor selve vejen er målet som æstetisk, er de tærskelerfaringer som lægger vejen til et ‚andet‘ mål ikke-æstetiske erfaringer.“³¹ Æstetiske og ikke-æstetiske erfaringer adskilles altså i deres formål. Simpelt beskrevet søger den rituelle performance at transformere den deltagende på en permanent og specifik måde, mens den kunstneriske performance har selve den liminale tilstand som mål.³² En æstetisk erfaring er en oplevelse, som har en forandrende effekt; genfortryllelse af verden, men som ikke forandrer deltagerens oplevelse af verden grundlæggende.

Ifølge Fischer-Lichte er scenekunstens forandrende potentiale altså ikke kendetegnet ved en permanent forandring. Forandringen består her primært af at opleve verden på en ny måde ved at lade *den fænomenologiske, selv-referentielle og performative* oplevelse stå i centrum.

En ny vinkel på scenekunstens politiske potentialer?

Jeg har i det ovenstående, i grove træk, opridset de grundstrukturer Lehmann og Fischer-Lichte bruger, til at beskrive de potentialer de ser i scenekunsten. Jeg vil i det følgende afsnit bruge Sara Ahmed som grundlag for at nuancere de blikvinkler, Lehmann og Fischer-Lichte tilbyder. Dette vil jeg bruge som udgangspunkt til at gribe fat i den konkrete analyse.

Den vinkel Lehmann analyserer samtiden og samfundet fra gør, at han primært arbejder med ideer om magt og politik som sfærer uafhængige af subjektets identitetsdannelse og grupperingers opståen. Denne analyse bygger på et stort fokus på mediernes rolle, uden at tage hensyn til det indhold disse formidler, og den måde de forskellige positioner i denne kommunikation opleves og produceres. Lehmann har dette fokus, fordi han tager afsæt i teatret som et medie, men dette startsted gør, at det er i forhold til scenekunstens mulighed for at diskutere og problematisere hvordan subjekter, fællesskaber og identiteter opstår, at Lehmann kommer til kort. I min optik mister han muligheden for at få øje på hvordan hierarkier og strukturer reproduces og udfordres i scenekunsten, når der ikke tages udgangspunkt i det marginaliserede synspunkts potentiale. Ved at centrere den marginaliserede blikvinkel håber jeg på at kunne påpege, hvordan forholdet mellem

²⁸ Ibid. S. 325

²⁹ Ibid. S. 326

³⁰ Ibid. S. 332

³¹ Ibid. S. 349 (egen oversættelse)

³² Ibid. S. 349

Fischer-Lichtes individfokus og Lehmanns narrative fokus skal udviskes og gentænkes for at få øje på disse tematiseringer i scenekunsten.

Når Fischer-Lichte med udgangspunkt i blandt andet Butlers performativitets begreb beskriver hvordan scenekunsten kan tilbyde muligheder for at overskride dikotome opfattelser af verden, giver dette et udgangspunkt for, hvordan forandringspotentialerne kan videretænkes. Fischer-Lichte bibeholder opdelingen mellem fænomenologisk og semiotisk oplevelse, for at kunne italesætte hvordan kropslig indlevelse kan skabe forandring. Denne opdeling skjuler dog, hvordan scenekunsten kan undersøge, hvordan oplevelser af verden består af en kompleks relation mellem det materielle og kropslige. Jeg ønsker i det følgende at undersøge, hvordan den fænomenologiske iscenesættelsesstrategi kan bruges i en form, der kan beskrives som Lehmanns selv-refleksivitet.

Lehmann understreger, at det at sætte minoriteter på scenen ikke i sig selv er politisk, og jeg er grundlæggende enig i, at repræsentationen af queer³³ kroppe ikke nødvendigvis gør scenekunsten politisk potent. Dog ønsker jeg her at påpege, hvordan scenekunsten kan tilbyde skæve vinkler og nye erfaringer ved at tage det marginaliserede udgangspunkt seriøst. Mit håb er, at dette i sidste ende giver en italesættelse af scenekunstens politiske potentiale ud over som en kritik og afbrydelse af samfundet, men uden at forfalde til en analyse af det enkelte individs erfaringer og forandringer. Et ledende (under)spørgsmål for denne undersøgelse er dermed:

Hvordan kan jeg i en formulering af scenekunstens politiske potentiale tage det syn, den subjektive vinkel kan tilbyde, seriøst samtidigt med, at jeg holder subjektets strukturelle og performative begrænsninger for øje?

Gennem en række læsninger af RTA ønsker jeg at komme med nogle bud på, hvordan dette kan gøres ved at se Lehmann og Fischer-Lichtes teorier i lyset af Sara Ahmeds queer fænomenologi. Jeg tager mit afsæt i Sara Ahmed, fordi hun tager udgangspunkt i en udforskning af fænomenologiens muligheder for at beskrive verden som kompleks og rummelig erfaring. En udvidelse, der kan understøtte og hjælpe med at udvide den fænomenologiforståelse, Fischer-Lichte iværksætter i hendes teori. Samtidigt arbejder Ahmed med hvordan verden opleves som lineære, en beskrivelse der kan sammenlignes med Lehmanns definition af politik.

En queer fænomenologisk vinkel

Sara Ahmeds *queer fænomenologi* undersøger, hvordan vi oplever verden. Hvordan vi oplever vores liv som følgende bestemte linier, der sætter bestemte objekter inden for rækkevidde. Bogen *Queer Phenomenology* (2006) er en undersøgelse af, hvordan queerteorien og den feministiske kritik kan bruge fænomenologiens centrering af objekter og vores kropslige relation til disse. Ahmed forstætter på Judith Butlers queerteoretiske linie og arbejder med subjektet som konstitueret uden oprindelig reference og dermed som *performativt*.³⁴ Men modsat Butlers store fokus på psykoanalysen og subjektets selvkonstituerende performativitet arbejder Ahmed med forholdet mellem subjektet og de objekter, det omgives med. Hvordan subjektet skabes i verden, og hvordan man ved at videreføre de linier, man som subjekt skabes ud fra, former verden om én. Dermed

³³ Begrebet *queer* bruges her som en betegnelse for alle kroppe er aflæses som afvigende fra "normaliteten" og de lige linier der skaber denne. Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology*, 65-107. 1st ed. Duke University Press, 2006. S. 161

³⁴ Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40, no. 4 (1988): 519-31.

følger Ahmed fænomenologiens meget konkrete fokus på objekter, og den måde vi oplever dem på, samtidigt med at hun queerer dette fokus for at tydeliggøre, hvordan den position vi oplever ud fra skabes.³⁵ Derfor er Ahmeds undersøgelse centreret om forholdet mellem konkrete objekter og abstrakte forståelser af for eksempel race, køn og seksualitet. Det er vigtigt at understrege, at dette ikke er en adskillelse af det konkrete og det abstrakte, men sammenhængen mellem disse der undersøges, og dermed en kompleks forståelse af hvordan verden fremstår performativt for os.

Vi er formet af objekter, som er tætte på os. "We come to have our likes, which might even establish *what we are like*." ³⁶ Når vores nærhed er formet af præferencer, er bestemte ting indenfor rækkevide. Hvad, der er indenfor rækkevide, former hvem, vi er. Vi orienterer os mod visse objekter, som gør at disse inkorporeres i vores rækkevide. Vores rækkevide kan beskrives som den rummelighed, vi oplever som kropsligt tilgængelig.³⁷ Nogle objekter er tættere på os end andre, og visse kroppe har bestemte objekter inden for rækkevide. Hvilke objekter vi kan nå handler om, hvilke objekter vi tidligere har haft inden for rækkevide, og hvordan vi tidligere har været orienterede. Det er ud fra denne beskrivelse, at ideen opstår om, at linier (skabt som gentagelser) er strukturerende for vores bevægelse gennem verden.

" [...] the normative can be considered as an effect of the repetition of bodily actions over time, which produces what we can call the bodily horizon, a space of action, which puts some objects and not others in reach. The normative dimension can be redescribed in terms of the straight body, a body that appears 'in line'. Things seems 'straight' (on the vertical axis), when they are 'in line', which means when they are aligned with other lines. Rather than presuming the vertical line is simply given, we would see the vertical line as an effect of this process of alignment." ³⁸

Ahmed iværksætter igennem dette en queer fænomenologisk analyse af race. Hun søger at bryde sammenkoblingen mellem reproduktion og race – ikke ved at afvise den, men ved at undersøge den nærhed vi oplever mellem disse to begreber. Hun beskriver hvidhed som en familiær arv, der ikke er biologisk determineret men til gengæld performativ. Hvidheden sætter bestemte objekter inden for rækkevide, og hvad, der er inden for rækkevide, konstituerer hvidheden. Når afstanden bevæger sig langs den familiære linie, bliver det, der er indenfor rækkevide, set som det, der skaber enshed, mens ensheden konstitueres ud fra hvad, der er blevet sat indenfor vores rækkevide.³⁹ "I am not suggesting that 'whiteness' is one such 'reachable object' but rather that whiteness is an orientation that put certain thing within reach" ⁴⁰ For Ahmed er racialiseringen af kroppe en performativ proces. Det er en proces, hvor det, at vi ser race, som noget kroppe *er*, påvirker og former, hvad kroppe *kan gøre*.⁴¹

³⁵ Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology*, 1st ed. Duke University Press, 2006.

³⁶ Ahmed, Sara. "Happy Objects." In *The Affect Theory Reader*, edited by Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, 29-51. 1st ed. Duke University Press, 2010. S. 32

³⁷ Ahmed. *Queer Phenomenology*. s. 85

³⁸ Ibid. S. 66

³⁹ Ibid. S.123-126

⁴⁰ Ibid. S. 126

⁴¹ Ibid. S. 112

Desorientering giver skæve vinkler

For nogle kroppe kan mødet med verden have en desorienterende effekt, der gør, at de oplever en skæv vinkel til de normative linier. Sociale relationer kræver, at vi reproducerer de linier, vi formes af. Fejler denne reproduktion, bliver vi set som afvigende. Når alt ikke går op, og linien træder ud af baggrunden, opstår en desorienterende effekt.⁴²

"Disorientation involves failed orientations: bodies inhabit spaces that do not extend their shape, or use objects that do not extend their reach. At this moment of failure such objects 'point somewhere else or they make what is 'here' become strange. Bodies that do not follow the line of whiteness, for instance, might be 'stopped' in their tracks, which does not simply stop one from getting somewhere, but changes one's relation to what is 'here'. When such lines block rather than enabled action they become points that accumulate stress, or stress points. Bodies can even take shape of such stress, as points of social and physical pressure that can be experienced as a physical press on the surface of the skin"⁴³

Desorienteringen er ikke en behagelig oplevelse, og nogle kroppe oplever dette i meget højere grad end andre. De steder, hvor vi stoppes på linien, opleves som stresspunkter. Disse punkter samles i kroppen og kan på samme måde som race have en effekt af, at blive set som noget kroppe *er* frem, for *noget de oplever*. Når vi desorienteres, er vi rigtigt gode til at rette vores syn på verden op igen og få alting til at fremstå lineært. De potentialer, desorienteringen lover, er afhængig af, hvordan vi bruger den, og det blik på verden denne giver.⁴⁴ Desorienteringen skaber skæve vinkler, som kan få den lige linie til at fremstå kontigent.⁴⁵

I queerteorien generelt er den performative forståelse af verden som både konstrueret og materiel gennemgående⁴⁶, og især Ahmeds projekt er bygget på et ønske om at beskrive, hvordan vores materielle oplevelse af verden er både konstrueret og oplevet som givet. I mit arbejde med RTA er jeg blevet opmærksom på, hvordan scenekunstens form, i den oplevelses- og erfaringssituation den opstiller, kan tematisere og overskride ideen om, at vores forståelse af verden er formet af en opdeling mellem semiotisk fortolkning og fænomenologisk indlevelse. Scenekunsten kan indtage en position, hvor kausallogiske forståelser kan afbrydes.

Fænomenologien bruges til at få et (hvidt) publikum til at se race fra en ny vinkel

Ifølge Ahmed er ideen om race en proces, der skjuler sin egen processuelle karakter. I RTA er vi allerede dybt inde i denne racialiseringsproces. Min fænomenologiske indlevelse i for eksempel Yong Suns selvskadning er allerede søbet ind i min egen hvidhed og den cirkulære proces, som race består af. Fordi race læses, som noget kroppe *er*, giver det ikke mening at opdele performativitet som indenfor eller udenfor scenekunsten, som Lehmann gør det. At tage højde for dette i en analyse giver perspektiver, en analyse af den rene fænomenologiske oplevelse ikke kan give.

Ligesom Lehmann går jeg til scenekunsten som en kommunikativ situation. Dog interesserer jeg mig her for afsender og modtager frem for selve kommunikationens form. Som beskrevet består måden vi oplever verden af, hvad der er i vores rækkevide og hvordan vores kroppe understøttes. Når

⁴² Ibid. S. 170

⁴³ Ibid. S. 160

⁴⁴ Ibid. S. 158

⁴⁵ Ibid. S. 66

⁴⁶ Butler. "Performative ..."

verden ikke understøtter ens krop, opleves dette som at støde mod verden, og dette former ens oplevelse af egen krop og dennes orientering i verden. Herfra må det være logisk at beskrive, at det vi kan få øje på, de fortolkninger, der er inden for vores rækkevide, er formet af tidligere erfaringer og interaktioner med verden.

Det vil sige, at min identifikation og mine muligheder for læse denne performance er styret af den måde, jeg er racialiseret som hvid. Når race, ifølge Ahmed opleves som noget kroppe *er frem*, for noget *de bliver*, er læsningen af race som en betydende faktor for identifikation grundlæggende. Jeg som hvidt publikum oplever en umiddelbar fænomenologisk indlevelse i selvska-den og min vejrtrækning påvirkes af Yong Suns stressede indåndinger, men min læsning af hendes krop som racialiseret er en proces, der ikke kan lokaliseres efter min identifikation med hende. Hendes krop læses af mig som racialiseret fra første møde med hende. Min forståelse af hendes forhold til de hvide papirer og den hvide pisk er betinget af, at denne racialisering er lige så grundlæggende som min indlevelse i hendes kropslige smerte.

På grund af en tydeliggørelse af sammensmeltningen af den fænomenologiske og semiotiske krop, som den sker i den ovenfor beskrevne racialiseringsproces, ser jeg denne performance som en medierete refleksion. Dette gøres blandt andet ved at bruge race som en definerende forskel til de hvide objekter. Når den hvide pisk rammer Yong Suns ryg, oplever jeg som beskrevet en umiddelbar kropslig indlevelse. Igennem publikums kollektive vejrtrækning med performeren mærker jeg en vigtighed, vi gribes kropsligt ind i den handling, performeren udfører; bøjer sig ned, tager papir op og klistrer det fast, jeg holder vejret med hende og mærker den nødvendighed, der er i hendes handlinger. Den fænomenologiske identifikation med en anden krops smerte bliver brugt som en måde at italesætte racialiseringens smerte. I min læsning er dette en måde at få et hvidt publikum gennem en umiddelbar identifikation til at forholde sig til hvidhed som magt. Dette sker især da min umiddelbare indlæsning af hendes krop ikke får lov til at stå ukommenteret. Racialiseringens magt tydeliggøres blandt andet idet, hun taper racistiske ytringer til kroppen, og den raciale forskel italesættes direkte.

Som beskrevet ovenfor er min læsning af Yong Suns krop som havende en bestemt afstand til hvidheden, umiddelbar netop fordi det ses som noget, den er. Den skade, de hvide objekter gør på hendes krop, er betydningsfulde, fordi de underbygger den måde, jeg oplever hendes krop i forvejen – som afvigende fra den hvide linie. Det er ikke meningsfyldt at beskrive den oplevelse scenekunsten tilbyder som rent performativt, da den performative proces tydeliggøres, ved for eksempel at vise hvordan den hvide linie opretholdes gennem magt. At tage udgangspunkt i enten Fischer-Lichtes fokus på individets indlevelse eller Lehmanns narrativ og logikker er utilstrækkeligt, idet oplevelsen af performancen foregår i den cirkulære logik Ahmed beskriver.

At pege på ritual

Lehmann beskriver, hvordan den bevidste brug af scenekunstens form er nødvendig, for at denne kan have et politisk potentiale. Jeg vil her undersøge, hvordan en bevidst brug af forholdet mellem kunst og ritual kan bruges til at arbejde med at placere publikum i en bestemt politisk position.

I *RTA* bruges en række rituelle referencer blandt andet den koreanske klædedragt; hanbok, pisk og selvska-de. Samtidigt er denne performance et tydeligt teatralt rum – det er ikke et ritual. Noget, der tydeliggør denne teatralitet, er den første introduktion. Vi får at vide, hvor lang tid performancen varer og bydes velkomne som publikummer. Vi forberedes på nøgenheden og gives derfor

muligheden for ikke at deltage. Samme effekt dog denne gang inde i performancen har den gasmaske, Yong Sun bærer fra starten. Hun går rundt blandt publikum, tiltaler dem og udtrykker en form for ønske om reaktion, men gasmasken gør, at der er afstand mellem performer og publikum. Vi ved ikke, hvad hun siger, og fratages muligheden for at reagere på det. Fordi performancen foregår i en ikke-koreansk kontekst og over for et primært ikke-koreansk publikum, er brugen af en traditionel klædedragt primært en reference til en kulturel situation, jeg ikke kan knytte til en anden betydning end en henvisning til orientalisme, og den måde hvorpå asiatiske kulturelle betydninger i en vestlig kontekst blot opleves som afstand, og dermed et sted hvor vi kan fantasere en række andre betydninger frem.⁴⁷ Objekter, der peger på "Orienten", ender her med at pege på ritualer som ide fremfor at skabe en rituel oplevelse, som den Fischer-Lichte beskriver.

RTA har en form for *lecture* element over sig.⁴⁸ Papirflyene med statements har en oplysende effekt og referer til en klassisk skolesituation, hvor vi bombades med oplysninger. Dette lecture element ser jeg som en selvreference, i stil med den Lehmann beskriver. Der er i performancen en konstant reference til sig selv som performance, og dette gør, at den på trods af sine klare rituelle elementer, der egentligt skulle bevirke den indlevelse og genfortryllelse, Fischer-Lichte beskriver, ender med at henvise til en verden udenfor og sin egen kommentering, rekonstruering og beskrivelse af denne. Den fænomenologiske oplevelse fremstår altså ikke uforstyrret. Det er især den dramaturgiske placering af papirflyene, der har betydning her. De skaber en afbrydelse i min indlevelse og husker mig på min position som publikum, i det jeg får dem smidt i hovedet. Ved at se på RTA gennem Lehmanns fokus på form får jeg øje på, at performancen hele tiden referer til sig selv som politik og dermed afbryder den fænomenologiske indlevelse. I opdelingen mellem æstetiske og ikke-æstetiske erfaringer adskiller Fischer-Lichte effekten af disse som permanent eller ikke-permanent. Denne opdeling skjuler, hvordan også bruddet med indlevelsen, med den ikke-æstetiske erfaring, kan have et politisk potentiale.

RTA peger på muligheden for fænomenologisk indlevelse, men skubber i stedet min opmærksomhed hen på en virkelighed hvor denne fænomenologiske indlevelse afbrydes af vidensproduktion og formidling. Performancen bruger muligheden for æstetisk erfaring, men tillader ikke denne at indsvøbe mig helt i det selvreferentielle. Jeg ser den som en opfordring til at komme væk fra en forståelse af adopterede som mennesker, man skal have empati og medfølelse med, til en læsning hvor adoption handler om viden. Afbrydelsen af den æstetiske erfaring er et greb til at kræve politisk stillingtagen.

Jeg har nu peget på nogle af de måder, hvorpå Lehmanns beskrivelse af scenekunstens politiske potentiale som afhængig af dennes selvrefleksive forhold til egen form kan nuanceres, og hvordan ikke blot den kommunikative situation men også udsigelsespositionerne i denne kan problematiseres. Jeg ønsker nu at arbejde med hvordan en afbrydelse af det lineære kan udformes, hvis det lineære også ses som grundlaget for subjektet og dets oplevelse af verden. Dermed udvider jeg Lehmanns politik begreb til også at indeholde et fokus på subjektets performative opståen og ønsker nu at pege på nogle af de måder, denne udvidelse kan sættes i værk.

⁴⁷ Ahmed. *Queer Phenomenology*. S. 114

⁴⁸ Dirksen, Jenny: "Ars Academia – The Lecture Between Artistic And Academic Discourse". I *Lecture Performance*, red. Kathrin Jentjens, s. 9- 14. Berlin: Revolver Books, 2009

Afbrydelse af kærlighed

Lene Myong er en af de førende adoptionsforskere i Danmark, og jeg bruger her nogle af de måder, hvorpå hun karakteriserer det adoptionspolitiskefelt⁴⁹ i Danmark, til at få øje på hvad der er på spil i RTA. I artiklen "Adoption er en kærligheds økonomi" (2013) påpeger hun, hvordan adoptionsfeltet er gennemsyret af, at forholde sig til de abstrakte og konkrete niveauer i subjektdannelsen jeg har beskrevet i afsnittet En queer fænomenologisk vinkel. "Den kritiske adoptionsforskning og adoptionsaktivisme [...] spørger ind til, hvordan man fra samfundets side forvalter liv gennem adoption – og hvilke interesser der er på spil i at fastholde lige præcis denne form for livsforvaltning frem for at satse på andre typer af intervention og strukturel forandring."⁵⁰ Det er denne interesse for *livsforvaltning*, som præger Yong Suns performance; at vende sig mod subjektets betingethed i verden. RTA beskæftiger sig altså med, hvordan subjektet og dets omgivelser skabes og rammesættes inden for adoptionen. Derfor vælger jeg, at lade min læsning af denne performance følge, den linie adoptionsforskningen og kritikken har lagt.

Lene Myong beskriver, hvordan adoptionsfeltet er struktureret af et *kærlighedsnarrativ*.⁵¹ Dette betyder at kærlighed er den primære strukturerende faktor for, måden adoption forstås og diskuteres. Hun beskriver blandt andet, hvordan barnets kærlighedsrelation til adoptivfamilien anses som central for adoptionens "vellykkethed" og dermed italesætter, hvordan den adopterede skal udvise en "rigtig" form for kærlighed. Samtidigt får hun tydeliggjort, hvordan denne centreringen af kærlighed gør kritik af adoption svær at gennemføre. "For hvem ønsker at stå i opposition til kærligheden?"⁵²

Kærlighedens strukturerende kraft i adoptionsfeltet kan sammenlignes med Ahmeds beskrivelse af kærligheden som den orientering, der samler familien som social relation. Familierelationen, eller den familiære linie som hun også kalder den, opstår ved, at familien tager selve kærligheden til familien som dens fælles kærlighedsobjekt. Grupperinger og fællesskaber opstår ifølge Ahmed som en effekt af en fælles orientering omkring et kærlighedsobjekt – kærligheden til familien kan ses som et sådant kærlighedsobjekt, der får familien som fælleskab til at opstå. At være en del af den familiære linie indeholder et krav om reproduktion, om at tage kærligheden til familien som primært kærlighedsobjekt.⁵³ RTA arbejder hverken med en familiær relation eller refererer til familiær kærlighed, og selve det at tage de orienteringer (kærligheden til familien), man forstår verden ud fra, kan have en desorienterende effekt.⁵⁴ Ikke-henvisningen til familien kan afbryde måden, hvorpå adoption normalt forstås. Ved at vende sig væk fra kærlighedsrelationen vender Yong Sun sig mod en anden måde at kunne indgå i verden.

Objekters genfortryllende kraft

En måde, scenekunsten kan afbryde den måde, vi oplever verden som lineær, er ved at tage subjektets relation til de objekter, det omgives med, seriøst.

⁴⁹ Her forstået som både de store organisationer som står for adoption af børn, interesseorganisationer for adoptivforældre samt adopteredes organisering og aktivisme.

⁵⁰ Myong, Lene. "Adoption er en Kærlighedsøkonomi." Asterisk, no. 66 (2013). S. 33

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid. S. 32

⁵³ Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology*

⁵⁴ Ibid. S. 165

Jeg vil i det følgende gribe fat i Ahmeds konkrete tilgang til objekter i både *Queer Phenomenology* og den senere bog *Willful Subjects* (2014). Dette giver mig mulighed for en konkret italesættelse af de forskellige måder, hvorpå papir bruges i RTA.

Ahmed arbejder med begrebet egenrådige objekter (*willfull objects*). Objekter som modsætter sig den måde, vi ønsker at bruge dem. Egenrådige objekter modsætter sig deres status som redskaber; midler til et mål. De ses som egenrådige, idet de ikke forlænger subjektets vilje, og derfor ender vi med at få øje på dem.⁵⁵ Egenrådige objekter får os til, at afvige fra de linier vi følger, de kan have en desorienterende effekt.

I RTA kan papirerne ses som egenrådige objekter. Ofte er papirer oplevet som villige objekter, de understøtter subjekters handlinger. I bureaukratiet peger papirerne langs den lige linie, og vi får ikke øje på dem. Yong Suns arbejde med papirerne er fyldt med gentagelse, med fejlning og med ubehag – dette gør, at vi får øje på papirerne. Det, der normalt glider i baggrunden, bliver sat i forgrunden. På denne måde kan performancen italesætte nogle af de måder, subjektet opstår og definerer sig selv i relation til papirer som objekter. Som beskrevet er arbejdet med papirerne styret af en centrering af den fænomenologiske indlevelse. Frem til den næstsidste bunke papirer er Yong Suns handlinger drevet af nødvendighed, tydeliggjort ved det hurtige åndedræt og de stressede bevægelser. Denne nødvendighed er især skabt i kontrast til hendes ikkeglæde ved dem. Når hun trækker vejret hurtigt, og hendes bevægelser er så hurtige, at hun ender med at fumle, bliver vi som tilskuere draget ind i denne stressende tilstand. Det bliver klart for os, at selv om hun selv klistrer papir til kroppen, er det ikke med en positiv vilje. Det er nærmest en panisk tilstand med rystende hænder. Idet Yong Sun når den bunke som indeholder papirer med koreanske skrifttegn, sænkes tempoet. Nødvendigheden er stadig tilstede men forandret. Hun tager sig tid til at stoppe op, læse dem op om og putte dem ind under de tidligere lag. På den måde sker der et skift i måden hvorpå objekter, der ellers ligner hinanden, bliver oplevet. Lag på lag kommer der mindre plads på hendes krop, hvor kærlighedsobjekter kunne placeres. I det hun stopper op og læser op fra papir, ses hendes omsorg for disse objekter. Når hun prøver at placere disse objekter sammen med de tidligere påklistede papirer, er det næsten ikke muligt. En seddel falder ned, der er ikke plads til, at den kan sidde fast. Hun samler den op igen og får den denne gang til at sidde fast. Vi får øje på objekterne i sig selv, hvordan den tvungne tæthed af nogle objekter stopper nærheden til selvvalgte kærlighedsobjekter. Hvis kærligheden ses som målet i adoption, afbryder Yong Sun dette.

Papirerne retter sig ikke efter vores vilje, og dermed gør de opmærksomme på sig selv som objekter. Denne egenrådige gøre opmærksom på sin status som objekt kan læses som en form for genfortryllelse af verden. En måde hvorpå verden fremstår på en ny måde, fordi vi kan tilgå objektet på en ny måde og dermed som et brud med en lineær struktur, der normalt skjuler sig selv. At centrere papirerne som egenrådige objekter kan have en desorienterende effekt, der tillader os et skævt blik.

Ved at afbryde en lineær forståelse af adoption tydeliggør Yong Sun, hvordan hun står i en skæv vinkel til adoptionen. Når hun indtager denne vinkel, skabes et mulighedsrum, hvor de punkter der normalt skjules på den familiære linie, bliver tydelige. Når Yong Sun arbejder med at klistre papirer på sig selv lag, på lag, på lag, tydeliggør hun sig selv som subjekt i et system af bureaukrati og økonomi. Hendes krop er konstitueret af papirerne, hun tager dem på sig selv i noget, der kan læses

⁵⁵ Ahmed, Sara. *Willful Subjects*, 1-23. 1st ed. Duke University Press, 2014 s. 41-43

som en kamp for at skabe egen identitet, men hun tager dem samtidigt på sig selv uden at udvise glæde over at få dem. Ved først at klistre penge under fødderne tydeliggør hun punkter i den familiære linie. Hun tydeliggør hendes krops eksistens i et økonomisk system. Som Myong har beskrevet, er den adopteredes familiestruktur en del af en økonomisk struktur, der ofte skjules gennem ideer om kærlighed og affektive forhold.⁵⁶ Yong Sun tydeliggør ved at arbejde med papirer på kroppen, hvordan det subjekt, der er udsat for transnational adoption, er konstitueret af linier, der afviger fra de linier, der normalt forbindes med subjektdannelse. Når kærlighedsnarrativets magt gør kritikken af adoption umulig, kan en taktik være at udskrive dette narrativ helt og dermed vende sig mod nye objekter.

Kærlighed til Orienten

Som nævnt er der i RTA en række henvisninger til Orienten. Orienten som kærlighedsobjekt kan netop være det, der åbnes op for, når Yong Sun vender sig væk fra den familiære linie. Henvisningerne til Orienten har jeg tidligere beskrevet som Orientalisme. *Orientalismen* gør Orienten til et begærs objekt (*object of desire*).⁵⁷ Orienten er noget vi, hvide europæere, er orienterede mod. Denne orientering mod Orienten gør, at denne konstitueres som objekt. Idet vi, hvide europæere, konstituerer Orienten, som det objekt vi orienterer os mod, konstituerer vi os selv som subjekt. Denne orientering mod Orienten afslører, hvad vi orienterer os om, nemlig vesten. Orienteringen mod noget er at konstituere dette som anderledes og fremmed, vi spejler os i dette og skaber dermed os selv. At være orienteret mod Orienten er at være orienteret omkring vesten som det, der gør, at verden fremstår som samlet.⁵⁸ Orienten opstår derfor som afstand og forskellighed. Orientalisme er dermed at transformere vores forståelse af afstand til egenskaber hos mennesker og objekter.⁵⁹ I RTA bliver Orienten konstitueret som kærlighedsobjekt. Dette sker især i Yong Suns forhold til den bunke, der indeholder de koreanske skrifttegn. Som tidligere beskrevet forholder Yong Sun sig grundlæggende anderledes til denne bunke. Hun forholder sig til denne bunke med omsorg. Hun fremstår udmattet men holder en pause for at læse sedlerne op, før de med forsigtighed og omsorg placeres inden under de lag af papirer, der dækker kroppen. De tidligere papirer er ikke blevet behandlet med omsorg men nærmere med en bevidst uopmærksomhed og lukkethed fra performerens om sin egen krop. Tages Orienten som det man orienterer sig omkring, frem for det man orienterer sig mod, betyder dette, at man træder ud af den ensidighed, som den fælles vestlige orientering mod Orienten skaber. Jeg ønsker at læse denne performance som en kommentar til hvidhedens krav om afstand til Orienten. På den måde generobrer Yong Sun Orienten som kærlighedsobjekt⁶⁰ og tydeliggør sin skæve vinkel til verden.

Den skæve vinkel gør synspunkter tilgængelige

Det er en kendt feministisk pointe, at visse positioner er privilegerede at forstå samfundet ud fra. Den marginaliserede position giver en særlig mulighed for at kritisere samfundets strukturer, da den herskende diskurs' falskhed og dens brugbarhed som undertrykkendemiddel ses særligt tydeligt fra

⁵⁶ Myong, Lene, and Mons Bissenbakker. "Forstyrret Kærlighed: Affektiv Assimilation Som Nyt Ideal for Transnational Adoption." *Social Kritik*, no. 1 (2014): 56-67.

⁵⁷ Ahmed. *Queer Phenomenology*. S. 114

⁵⁸ Ibid. S. 119

⁵⁹ Ibid. S. 114

⁶⁰ Ahmed understreger i *Queer Phenomenology* s. ii det politiske potentiale i at tage rum, når rum ikke er givet en.

denne position⁶¹ Dette er blandt andet standpunkt feminismens og den empiriske feminisme projekt, og selv om Ahmed langt fra indskrives i disse traditioner, så indeholder hendes fænomenologi stadig en ide om, at der er visse vinkler, hvorfra samfundets strukturer kan ses tydeligere end andre.

Yong Sun indtager en bevidst skæv vinkel til verden, hvorfra hun blandt andet kan afbryde kærlighedens strukturerende magt og påpege, hvordan race er skabt ved at skjule sin egen kontingens. Når hun afbryder kærlighedsnarrativet og dermed den familiære linie, åbner hun et mulighedsrum, hvor undersøgelsen af andre identiteter og orienteringer bliver mulig. Orienten er en af de orienteringer, der bliver mulig i denne afbrydelse, og hvidheden, som noget hun kan orientere sig mod fremfor omkring, er en anden. Som Ahmed og mange antiracistiske og postkoloniale forskere før hende har tydeliggjort, er hvidhed konstrueret som det neutrale udgangspunkt.⁶² Hvidhed skjuler sin egen konstruktion, og dermed hvordan ikke-hvide subjekter ses som afstand og andet. Ved at vende sig fra familien som kærlighedsobjekt kan Yong Sun tilbyde en skæv vinkel på hvidheden og dens reproduktion. En skæv vinkel jeg ovenfor har beskrevet som tilgængelig (om end begrænset) gennem den fænomenologiske indlevelse.

Som beskrevet understøttes nogle kroppe mere end andre. Kroppe, der afviger fra den hvide linie, oplever i meget højere grad at blive desorienterede, blive set som afvigende og at blive udsat for indretningsmekanismer (*straightening devices*).⁶³ Jeg læser RTA som en medieret refleksion over, hvordan objekter skabes af raciale linier, og hvordan magt udøves som et krav om at følge disse linier.

Når Yong Sun arbejder med de hvide papirer, den hvide pisk, og hvordan det hvide støv lægger sig i rummet, kan man læse det semiotisk som hvidhedens klistrethed; hvidheden der dækker en krop, forhindrer den, skader den. Performancens objekter er billeder på samfundets investering i hvidhed. Hvidheden tydeliggøres som strukturerende for både bureaukratiet og dagligdags sociale interaktioner. Den fænomenologiske krop, Yong Suns krop, ånder hurtigt, bøjer sig ned, ryster, og vi identificerer os som publikum med disse bevægelser.

Ahmed beskriver, hvordan den hvide krop føler sig hjemme i en verden, der er indrettet til den. Denne hjemmelighed dækker over en kropslig fornemmelse, for hvor ting er, hvad der er indenfor rækkevidde, og hvad der er muligt. Denne hjemmelige følelse, sætter hun i kontrast til den krop, der afviger fra den hvide linie. Denne krop er allerede konstrueret som ikke passende ind. Verden føles uvant, i det ens krop støder mod racismen (*stress points*), og den racistiske struktur dermed stopper ens fremgang, og den måde man kan være i verden på. Yong Sun taper racistiske ytringer til sin krop, disse er hvide som resten af papirerne, og viser dermed en sammenhæng mellem hvidhedens magt, den måde hendes krop stoppes, og dens måde hvorpå hendes krop sættes i en uvant, ubehagelig og utryk position – det modsatte af hjemlighed. Når racismen stopper ens krop, tydeliggøres kravet om hvidhed som kunstigt, og den hvide linie afsløres som en tvangslinie, en performativ linie.

⁶¹ Se blandt andet: Hartsock, Nancy. "The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism." In *Discovering Reality. Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology, and Philosophy of Science*, edited by Harding and Hintikka, 283-310. Reidel, 1983.

⁶² Ahmed. *Queer Phenomenology*. S. 121

⁶³ Ibid. S. 92

Den familiære linie videregiver hvidheden som et imperativ. At arve den verden, hvidheden sætter indenfor rækkevide, er at arve et krav om at reproducere denne hvidhed og dens verden.⁶⁴ Et af disse krav opleves som et krav om at reproducere afstand til Orienten. Rækkefølgen af klistrende objekter i RTA er penge, bureaukrati, racisme, Orienten - hvorefter viden sendes ud til publikum på papirsfly af hvidhed. Denne dramaturgi oversætter jeg til en tydeliggørelse af, hvordan hvidheden klistrer sig til hendes krop, hvordan racismen stopper hendes færden i en verden, der kræver hvidhed af hende. Dernæst søger hun at rette sin orientering omkring Orienten, hvilket skaber en bevidst afvigelse fra hvidheden som primært kærlighedsobjekt. Til sidst bruger hun den hvidhed, der er i hendes rækkevide til at transportere viden.

At orientere sig omkring Orienten kan læses som en bevidst indtagelse af en skæv position. Gennem arbejdet med at tydeliggøre den hvide linies magt viser Yong Sun, hvordan hendes krop allerede er set som afvigende og skæv. Ved bevidst at vende sig væk fra hvidheden og tage Orienten som kærlighedsobjekt bibeholder hun den skæve vinkel og generobrer derfor plads i en verden, der ikke understøtter hendes krop. Samtidigt udnytter hun netop hvidhedens magt til at udbrede viden.

Scenekunstens politiske potentiale

Denne undersøgelse udsprang fra et ønske om at se, hvilke politiske potentialer i scenekunsten jeg kan få øje på ved at tage udgangspunkt i en kombination af Erika Fischer-Lichtes og Hans-Thies Lehmanns teorier. Efter at have opridset disses grundlæggende forståelser af scenekunstens politiske potentiale opstillede jeg en kritik og formulerede et ønske om at nuancere disse forståelser ud fra Sara Ahmeds queer fænomenologi. Dermed formulerede jeg den subjektive vinkel som politisk potent. Det er netop ved at tage højde for den måde hvorpå subjektet opstår, og at jeg har opstillet en blikvinkel på scenekunsten, der udvider, både det Fischer-Lichte og Lehmann kan få øje på. Ved at iværksætte en analyse, der afviser enten at fokusere på scenekunstens kritik af de strukturelle linier eller at holde fokus på, hvordan individet kan opleve verden på ny, kan jeg begynde at formulere scenekunstens arbejde med de komplekse måder, vi oplever verden som både konstrueret og materielt givet. Gennem en udvidelse af Fischer-Lichtes fænomenologiske fokus kan jeg få øje på objekters rolle i genfortryllelsen af verden, og hvordan denne kan afbryde de linier verden struktureres ud fra. Samtidigt kan positioner, der opleves som afvigende og skæve, bruges som en privilegeret position for undersøgelse. Dette gøres blandt andet ved, at scenekunstens form bruges selvrefleksivt. Idet Yong Sun understreger og bekræfter sin skæve vinkel, tilbyder hun publikum et nyt blik på normaliteten (hvidheden) og dermed skabe det, Lehmann beskriver som et mulighedsrum. Hvad, vi kan opleve i verden, er determineret af vores afstande, og de måder vi er kommet ind i verden på, og derfor kan det at indtage en skæv vinkel til normens linier afbryde nogle af de gængse måder, vi forstår verden. I mit arbejde med RTA er jeg blevet opmærksom på, hvordan ideen om den fænomenologiske indlevelse kan kritiseres og indeholder et politisk potentiale, idet denne kritik bruges selvrefleksivt.

Jeg har brugt en række læsninger af RTA til at uddybe min teoretiske diskussion, men de pointer, jeg tydeliggør her, er ikke begrænsede til denne performance eller til den primære tematik i RTA. Jeg har set en spejlning af nogle af de politiske potentialer RTA iværksætter i flere forskellige kontekster, og jeg mener at en generalisering (og udvidelse) af de punkter, jeg har opridset her, vil være mulig og givende. Ahmeds queer fænomenologi bygger på en bred analyse af subjekt dannelse, og hendes

⁶⁴ Ibid. S. 137

analyse af race er blot én af de tematikker, hun bearbejder ved hjælp af fænomenologien. Alle kroppe oplever desorienteringer, om end nogle oplever dem i højere og i en mere grundlæggende form end andre, og da jeg har beskrevet den skæve vinkel som en bevidst position her, vil enhver fastholdelse af denne i en selvrefleksiv form kunne skabe en politisk udsigelsesposition i scenekunsten. Det er netop kombinationen af den skæve vinkel og selvrefleksiviteten, der skaber politiske potentiale i scenekunsten.

Litteraturliste:

- Ahmed, Sara. "Happy Objects." In *The Affect Theory Reader*, edited by Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, 29-51. 1st ed. Duke University Press, 2010.
 - --- *Willful Subjects*, 1-23. 1st ed. Duke University Press, 2014
 - --- *Queer Phenomenology*, 65-107. 1st ed. Duke University Press, 2006.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40, no. 4 (1988): 519-31.
- Dirksen, Jenny: "Ars Academia – The Lecture Between Artistic and Academic Discourse". I *Lecture Performance*, red. Kathrin Jentjens, s. 9- 14. Berlin: Revolver Books, 2009
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik Des Performativen*. 9th ed. Suhrkamp, 2014.
 - --- *Theatre, Sacrifice, Ritual - Exploring Forms of Political Theatre*, 253-258. 1st ed. Routledge, 2005.
- Hartsock, Nancy. "The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism." In *Discovering Reality. Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology, and Philosophy of Science*, edited by Harding and Hintikka, 283-310. Reidel, 1983.
- Jürs-mundby, Karen. "Introduction." In *Postdramatic Theatre*. 1st ed. Routledge, 2006.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jürs-Mundby 1st ed. Routledge, 2006.
 - --- "Vorwort" + "Vorwort zur zweiten Auflage". In *Das Politische Schreiben*, 6-15. 2nd ed. Theater der Zeit, 2012.
 - --- "Wie politisch ist postdramatisches Theater?". In *Das Politische Schreiben*. 2nd ed. Theater der Zeit, 2012.
- Lehmann, Hans-Thies, Karen Jürs-Mundby, and Elinor Fuchs. "Lost in Translation?" *The Drama Review* 52, no. 4 (2008): 13-20. Accessed 2015. Project Muse.
- Myong, Lene. "Adoption Er En Kærlighedsøkonomi." *Asterisk*, no. 66 (2013): 32-33.
- Myong, Lene, & Mons Bissenbakker. "Forstyrret Kærlighed: Affektiv Assimilation Som Nyt Ideal for Transnational Adoption." *Social Kritik*, no. 1 (2014): 56-67.
- Wolf, Brandon. "Towards a Paradoxically Parallaxical Postdramatic Politics?" In *Postdramatic Theatre and the Political*, edited by Karen Jürs-mundby, 31-46. 1st ed. Bloomsbury, 2013.
-

Forsidebillede:

http://www.hypersensitive.dk/?page_id=1356

Analyseobjekt:

En optagelse af *Re-enacting the Transnational Adoptee* kan ses på:

<https://www.youtube.com/watch?v=3Y79FtF-ic8>

Pensum:	Normal sider
"Introduction: Postdramatic Theatre and the Political." In <i>Postdramatic Theatre and the Political</i> , edited by Karen Jürs-mundby, 1-30. 1st ed. Bloomsbury, 2013.	26,5
Ahmed, Sara. "A Willfulness Archive." In <i>Willful Subjects</i> , 1-23. 1st ed. Duke University Press, 2014	25,5
Ahmed, Sara. "Orientations Toward Objects." In <i>Queer Phenomenology</i> , 25-63. 1st ed. Duke University Press, 2006.	37
Ahmed, Sara. "Conclusion: Disorientation and Queer Objects." In <i>Queer Phenomenology</i> , 157-179. 1st ed. Duke University Press, 2006.	23
Ahmed, Sara. "Happy Objects." In <i>The Affect Theory Reader</i> , edited by Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, 29-51. 1st ed. Duke University Press, 2010.	26
Ahmed, Sara. "Introduction: Find Your Way." In <i>Queer Phenomenology</i> , 1-24. 1st ed. Duke University Press, 2006.	25
Ahmed, Sara. "Sexual Orientation" In <i>Queer Phenomenology</i> , 65-107. 1st ed. Duke University Press, 2006.	44
Ahmed, Sara. "The Orient and Other Others" In <i>Queer Phenomenology</i> , 109-156. 1st ed. Duke University Press, 2006.	49
Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." <i>Theatre Journal</i> 40, no. 4 (1988): 519-31.	18
Carroll, Jerome. "Phenomenology and the postdramatic: A Case Study of Three Plays by Ewald Palmetshofer" In <i>Postdramatic Theatre and the Political</i> , edited by Karen Jürs-mundby, 233-254. 1st ed. Bloomsbury, 2013.	18,5
Fischer-Lichte, Erika. "Begriffserklärungen" In <i>Ästhetik Des Performativen</i> , 31-57. 9th ed. Suhrkamp, 2014.	29
Fischer-Lichte, Erika. "Begründung Für Eine Ästhetik Des Performativen." In <i>Ästhetik Des Performativen</i> , 9-30. 9th ed. Suhrkamp, 2014.	24
Fischer-Lichte, Erika. "Die Wiederverzauberung der Welt" In <i>Ästhetik Des Performativen</i> , 315-360. 9th ed. Suhrkamp, 2014.	52
Fischer-Lichte, Erika. "Epilogue: Renouncing Sacrifice." In <i>Theatre, Sacrifice, Ritual - Exploring Forms of Political Theatre</i> , 253-258. 1st ed. Routledge, 2005.	7
Fischer-Lichte, Erika. "Prologue: Electra's Transgressions." In <i>Theatre, Sacrifice, Ritual - Exploring Forms of Political Theatre</i> , 1-14. 1st ed. Routledge, 2005.	16
Fortier, Mark. "Theatre, Life and Language: Semiotics, Phenomenology and Deconstruction." In <i>Theory/theatre: An Introduction</i> , 17-80. 2nd ed. Routledge, 2002.	52
Jürs-mundby, Karen. "Introduction." In <i>Postdramatic Theatre</i> , 1-15. 1st ed. Routledge, 2006.	21
Lehmann, Hans-Thies, Karen Jürs-Mundby, and Elinor Fuchs. "Lost in Translation?" <i>The Drama Review</i> 52, no. 4 (2008): 13-20. Accessed 2015. Project Muse.	14,5
Lehmann, Hans-Thies. "Epilogue." In <i>Postdramatic Theatre</i> , translated by Karen Jürs-Mundby, 175-187. 1st ed. Routledge, 2006.	17
Lehmann, Hans-Thies. "Erschütterte Ordnung". In <i>Das Politische Schreiben</i> , 28-43. 2end ed. Theater der Zeit, 2012.	18
Lehmann, Hans-Thies. "Prologue." In <i>Postdramatic Theatre</i> , translated by Karen Jürs-Mundby, 16-28. 1st ed. Routledge, 2006.	15,5
Lehmann, Hans-Thies. "Vorwort" + "Vorwort zur zweiten Auflage". In <i>Das Politische Schreiben</i> , 6-15. 2end ed. Theater der Zeit, 2012.	9,5
Lehmann, Hans-Thies. "Wie politisch ist postdramatisches Theater?". In <i>Das Politische Schreiben</i> , 17-27. 2end ed. Theater der Zeit, 2012.	12
Lund Andersen, Natasha Maria. "Adoption - Reproduktionens Varme Kartoffel." <i>Magasinet Corpus</i> , November 20, 2014.	3
Myong, Lene, and Mons Bissenbakker. "Forstyrret Kærlighed: Affektiv Assimilation Som Nyt Ideal	11

for Transnational Adoption." <i>Social Kritik</i> , no. 1 (2014): 56-67.	
Myong, Lene. "Adoption Er En Kærlighedsøkonomi." <i>Asterisk</i> , no. 66 (2013): 32-33.	1,5
Wolf, Brandon. "Towards a Paradoxically Parallaxical Postdramatic Politics?" In <i>Postdramatic Theatre and the Political</i> , edited by Karen Jürs-mundby, 31-46. 1st ed. Bloomsbury, 2013.	13
Ialt	606,5

Bilag 1:

Programuddrag: FLAB – en feministisk festival 20.-21. september 2015 i Verdens KulturCentret, Nørrebro.

RE-ENACTING THE TRANSNATIONAL ADOPTEE

SUNDAY, 13.00-13.30 / Dansesalen / Room for 20

Art performance by Yong Sun Gullach

In this performance Yong Sun Gullach seek to emancipate her own body through embodying the process of the transnational adoptee. After a ritual de-dressing and whipping her body the slowness and ritualistic movements dissolve and a battle against dust, paper and time she fights for attaching text, textile objects and sound to her own body. As the artist frantically wraps her body into a whiteness, the artist is visualizing her role and identification as adoptee in a western society. The process display topics like birth, becoming, trade, replaced body, consequences, truth and reclaiming lost culture.

Want to know more? www.hypersensitive.dk - [youtube.com/CharlotteGullach](https://www.youtube.com/CharlotteGullach)

Please note: Nudity will occur. The performance will be non-verbal with reminiscence of Korean languagesounds.