

Nedsænkning

- Genrespørgsmålet og betydningstilblivelser
i Signa Sørensens *57 Beds*

Af:

Emil Groth Larsen, 311280-1765, emilius@stud.ku.dk.
Litteraturvidenskab, BA, tilvalgsopgave: Studieelement B.
27.06.05

Indhold

I. Indledning	1
II. Performanceinstallation som genre	2
Installationskunst	2
Michael Fried	2
Subjektet i rummet	3
Immersion	4
Performance	5
Féral	5
Jeg'ets roller	6
Performanceinstallation	8
Overlap	9
En relationel æstetik	10
III. Mod formelle betragtninger	11
Billede 1	11
Kommentar 1	12
Billede 2	12
Kommentar 2	13
Billede 3	14
Kommentar 3	14
Interstice	15
IV. Fænomenologi og betydningstilblivelse	16
Krop og rum	16
Kroppen og <i>den anden</i>	17
Overvågning	18
Dantes Limbo	19
V. Konklusion	21
IV. Perspektiver	22
Litteratur	24

I. Indledning

Signa Sørensen definerer sit værk, *57 Beds*, som en *performanceinstallation*. - En tom term i den henseende, at den kobler to i forvejen konfuse størrelser i et binomialt *både-og*. - En genre med en hidtil ret kort evolutionshistorie, der måske blot befinder sig på et tidligt udviklingsstadium. I hvert fald antyder benævnelsen en vis kompleksitet, der næsten beder om en ontologi.

At Signa Sørensen betjener sig af *crossovers* er imidlertid ikke noget særskilt tilfælde inden for en samtidskunst, hvor hybride genrebastarder efterhånden er blevet racerene, budt indenfor og har fået egne *stamtavler*. Det, at undgå begrebsforvirring i en tilstand, hvor fordums solide former og eksakte genrebenævnelser godt og grundigt er smeltet til luft, lader sig ikke gøre. At fænomener således er *både-og*, bliver altså et naturligt vilkår.

Hvordan virker imidlertid et kunstværk, der således befinder sig i et begrebsligt ingenmandsland? Og besidder bruddet med de konventionelle opdelinger af kunstarterne et særligt potentiale? Det vil her blive undersøgt i spørgsmålet om genre og betydning i Signa Sørensens *performanceinstallation*, *57 Beds*.

Hvad der ligger i betegnelsen *performanceinstallation*, vil blive efterforsket ontologisk gennem granskning af etikettens to led. Med en optik, der er rettet mod værkrelevante formelle temaer, vil redegørelse for virkemåde og perceptuelle strategier i henholdsvis installationskunst og *performance* kortlægge deres karakteristika. Efterfølgende undersøges den syntetiserede forms natur for dermed at udspænde et teoretisk springbræt for mere værkspecifik tilgang.

Når således *performanceinstallationens* teoretiske tråde er blevet udredt og sammenflettet, vil fremstillingen give sig af med at optegne formelle temaer fra værket og inddrage konkrete iagttagelser. Altså hvad der *er*, og hvad der *sker*. Og ud fra de opstillede teoretiske spor vil værkets formelle strategi og virkemåde tilnærmes. Altså hvad det *gør*, og hvordan det *virker*.

Efter anskueliggørelse af *performanceinstallationens* formelle udformning og virkningsmodus, vil fremstillingen foretage et fænomenologisk perspektiv. Med subjektets sanseerfaring og relationen til det omgivende rum vil nedslag i Merleau-Pontys fænomenologi bringes i spil. Diskursen vil her bevæge sig mod spørgsmålet om den subjektive betydningstilblivelse og desuden fremstille to eksempler. Her vil overvågningstemaet og sporet til Dantes Limbo forfølges.

Perspektiverende vil der foretages refleksioner over de mulige kritiske vinkler at angribe den performative kunst på i forhold til opgavens eget eksempel.

Metoden for følgende fremstilling er altså funderet i en formel analyse, der vil beskæftige sig med genrespørgsmålet hos Signa Sørensens *57 Beds*. Dermed frasiges ambitionen om at levere en

komplet litterær eller hermeneutisk forståelse af værket. Men for ikke at fortabe sig i udelukkende formalistiske refleksioner, vil de to værksspecifikke motiver altså værdige *57 Beds* bud på mulige tematiske betydninger.

II. Performanceinstallation som genre

Redegørelse for performanceinstallationens natur vil foregå i tre trin. Først vil relevante aspekter af installationskunsten granskes, derefter performance ligeså, og sidst vil resultaterne kobles, så idéen om performanceinstallationen vil manifestere sig.

Installationskunst

Bestræbelsen på at nå en teoretisk forståelse af performanceinstallationens væsen vil her fange an med redegørelse for relevante nedslag i tænkningen af installationskunsten. Med udgangspunkt i spørgsmålet om *tid* og *teater* i Michael Frieds betragtninger over den minimalistiske kunst fra hans essay *Art and Objecthood* fra 1968 vil der foretages en bevægelse frem mod overvejelser af nyere dato.

Michael Fried

I Frieds forsvar for den modernistiske værkopfattelse, hvor det faktiske kunstobjekt er autonomt og selvreferentielt, bliver spørgsmålet om *tid* i kunstoplevelsen centralt i forhold til samtidens minimalistiske kunst. Da den modernistiske bildende kunst ifølge Fried manifesterer sig selv fuldstændigt i hvert eneste øjeblik, vil et enkelt registrerende blik i realiteten være nok til at erfare værkets fulde potentiale. Oplevelsen af denne kunst er altså *instantaneous*, øjeblikkelig, og gestalter dermed form for en kontinuerlig ”presentness” for sin beskuer.

Oplevelsen af det minimalistiske værk i rummet foregår derimod i en tidslig udstrækning, pointerer Fried, så perceptionen her får en varighed. Det er tilfældet, fordi minimalismen og den senere installationskunst gestalter hele rumlige miljøer, der kræver en erfaringsmodus, hvor subjektet animeres til perceptiv bevægelse i tid og rum. Selve værket skabes her først i den relation, der opstår i betragterens receptive tilstedeværelse og i individets processuelle og responsive tilegnelse af konstruktionen. Fordi modtagerens tilegnelse af det minimalistiske værk udfolder sig i en bevægelse og over en tidslig udstrækning, vil der forekomme en sammensmeltning mellem værkets tid og realtid.

Hos Michael Fried er koncentrationen på oplevelsens varighed et træk i den minimalistiske kunst, der føjer den ind under det teatraliske paradigme. Den tidslige dimension er blot en del af den minimalistiske kunsts tendens til at forme de nævnte *situationer*, der i sin henvendelse til receptoren former et vekselvirkende og temporalt determineret forhold mellem objekt og subjekt. Altså beskæftiger den sig ifølge Fried med *omstændighederne* ved beskuerens møde med værket i stedet for værket selv. Når kunstværket ikke længere besidder en autonom kvalitet, men indgår i en heteronom relation til tilskueren, bliver dennes egen betydningsskabende rolle altafgørende. Henvendelse til et inklusivt publikum og værkets afhængighed af en denne modtagerinstans er altså teatraliske elementer, der i Fried's optik diskvalificerer minimalismens installatoriske skulpturer som kunst.

Uden at åbne en diskussion af Fried's synspunkter, krediteres han blot her for sine redegørelser for minimalismens erfaringsform, der altså er kendetegnet ved den processuelle, tidslige udstrækning og teatraliske kommunikationsmodus. Både sammenfaldet af værkets tid og realtiden samt den teatraliske inddragelsen af beskueren skaber et nærvær, der altså ikke er til stede i den modernistiske værkopfattelse.

Subjektet i rummet

Senere forsøg på at definere installationskunstens område har ofte begrænset sig til at fokusere formelt på den tredimensionelle konfiguration af objekter eller konstruktionernes arkitektoniske kvaliteter. Et senere og mere generelt bud på menneskets forhold til det omgivende rum leverer Marianne Krogh Jensen i sin tekst *I upåagtet fortrolighed* fra kataloget til Olafur Eliassons *Minding the world*-udstilling på ARoS. Hun opregner her samtidens installationskunstneres kritik af den moderne rumorganisation, som den er kommet til udtryk i moderne billedkunst og arkitektur. Denne rumorganisation er præget af en koreografisk disciplinering af modtagerens bevægelse i rummet og oplevelsen af dette, så *friktionen* mellem beskuer og værk elimineres. Denne forestilling om, at rummet blot er en statisk, objektiv størrelse, der skal afdækkes af subjektets syn, er imidlertid fejlagtig, da Krogh Jensen påpeger, at vi eksisterer i en konstant vekselvirkende subjekt-verdenrelation. Altså accepterer hun, at idéen om værkets autonome værdi er forældet, hvorfor også sansningen af rummet foregår under andre former, end blot den visuelt registrerende.

Marianne Krogh Jensen forestiller sig, ”at rum udfoldes, og at det defineres gennem bevægelse, aktion og tilblivelse”¹. Det bliver først til i den kontinuerlige vekselvirkning med os, der desuden er betinget af sociale, kulturelle, psykologiske faktorer. Begrebet ”rum” skal her ikke forstås som en defineret *form*, men som den *måde*, hvorpå vi er i relationen til vore omgivelser. Heraf følger hendes idé om, at rumoplevelsen ikke sker *i* tid og rum, men er *af* tid og rum. Det er ikke udenfor os, men en substantiel del af vores medierede eksistens.

En anden vigtig pointe hos Krogh Jensen er, at vores oplevelse af verden, og altså rummet, ikke blot er visuel, men at vi skaber vores verden gennem handlinger, der involverer hele vores sanseapparat. Med den sanseligt vekselvirkende eksistensopfattelse og ophævelse af den dualistiske opdeling af objekt og subjekt er hun altså repræsentant for den fænomenologiske væren, der senere vil blive behandlet.

Immersion

I sin introduktionstekst til oversigtsværket *Installation Art in the New Millenium – the empire of the senses* vælger Nicolas De Oliveira at foretage et andet greb. I stedet for at opstille formelle eller perceptuelle definitioner, vælger han i erkendelse af installationskunstens eksploderede udtryksformer at anlægge tematisk kategoriske betragtninger ud fra hans forståelse af de præsenterede værker. Med et citat af Hal Foster, siger De Oliveira, at installationskunsten siden de tidligere halvfemsere har foretaget en bevægelse fra *medium specific* til *debate specific*. Altså må installationen nu angribes ud fra en beskæftigelse med dens meddelelse frem for overordnede betænkninger af mediets rene ontologi. Når det er sagt, har han stadig øje for de hævdvundne idéer om den teatraliske form og den konstante udfordring af spørgsmålet om perception i forholdet mellem værket og den kreative beskuer.

De Oliveira afgrænser fem kategorier: *escape, author and institution, exchange and interaction, time and narrative* og *the body of the audience*. Ved hver af disse fremstilles forskellige teoretiske overvejelser over værkernes forskellige kommunikative strategier og temaer. I forbindelse med en senere beskæftigelse med *57 Beds*, ville det i forhold til De Oliveiras klassificerende kategorier eksempelvis være relevant at tale om værkets evne til at animere sin beskuer til interaktion under *exchange and interaction*. Ligeledes ville de mange effekters evne til at dokumentere hændelser og historier narrativt være aktuelle under kapitlet *time and narrative*.

¹ Jensen, Marianne Krogh: *I upåagtet fortrolighed* in: *Olafur Eliasson: Minding the world*, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Århus, 2005, s. 120.

I stedet vil der her fokuseres på kapitlet *escape*, hvor der redegøres for installationskunstens *immersive mode*. Immersionen skal her forstås som en nedsænkning af det betragtede subjekt til et alternativt *plan*, der således omgiver én. Altså et rum, der radikalt adskiller sig fra hverdagens virkelighed narrativt, begrebsligt, æstetisk etc.. Ligesom nedsænkningen af et legeme i vand vil gestalte en gennemgribende ændring af dets oplevelse af ”elementære” former, vil subjektets indtrængen i en væsensforskellig totalitet nødvendiggøre en rekonfiguration af gentænkning af dets forhold til sine omgivelser. At man bevæger sig til at andet plan, vil her betyde, at kontakten til verden nedbrydes, så man befinder sig i et ikke-sted. Det betyder, at de eneste fikspunkter, som subjektet kan stole på og navigere efter, er dem, der er givet af den umiddelbare, kropslige sansning. Altså markerer nedsænkningen en retræte til selvet i dets fundamentale form, som sansende individ. Et *immersive space* kan i praksis fungere som en mulighed for at undslippe hverdagen i konstruktionen af rene, kontemplative rum eller direkte iscenesætte en alternativ form for socialitet.

Performance

Det er nærmest blevet en form for kritisk konvention, at ontologisk behandling af begreberne performance eller performativitet tager deres udgangspunkt i en redegørelse for indbyrdes begrebsforvirring og størrelsernes plurale betydningslag. Fremstillingen her vil undlade at opstille en udtømmende forståelse af performancebegrebet og i stedet forsøge at præcisere to relevante betydninger. I første omgang vil performance betragtes som kunstnerisk praksis i forhold til den traditionelle sceniske kunst. Dernæst vil en anskueliggørelse af performance i et sociologisk lys iværksættes under anvendelse af Goffmans tanker om subjektets præsentation af selvet.

Féral

Josette Féral leverer i 1982 med poststrukturalistisk blik et tidligt bud på det indbyrdes forhold mellem teater og performance, der her vil initiere en grundlæggende forståelse af performance som udøvende kunstart. Hun siger, at

”Theater [...] was based upon the semiotic, built of representation, of signs of an absent grounding reality, while performance deconstructed the semiotic codes of theatre, creating a dynamic of “flows of desire” operating in a living present.”²

² Carlson, Marvin: *Performance - a critical introduction, second edition*, Routledge, London & New York, 2004, s. 57. Féral's skelnen stammer fra hendes essay *Performance and Theatricality: The Subject Demystified* fra 1982, men her gengivet fra Carlsons introduktion performancebegreb.

Hendes dikotomiske adskillelse af de to begreber peger altså på, at performance ikke skal betragtes som en underkategori under teatret, men grundlæggende gestalter en væsensforskellig opposition. Som en del af den tidlige teoretisering af performance, peger hun altså på, at det traditionelle teater er kendetegnet ved en mimetisk repræsentationsform, hvor diskursen er struktureret og semiotisk. Dermed er det gennem sin konstruerede kommunikation forbundet med en virkelighed, der i situationen er fraværende. Performance foregår i stedet med i den nærværende, præsente virkelighed og formes i et ”flow of desire”, der afviger fra traditionel plotorienteret dramaturgi. Det tidslige aspekt er altså vigtigt, idet en performance kun eksisterer i nuets realtid og altså modsætter både altså mime og reproduktion. Derved favner Féral en fundamental og konceptuel karakteristik af performancebegrebet, der senere vil kunne specificeres.

Snarere end performancefænomenets evne til at dekonstruere af teatrets semiotiske koder, peger andre teoretikere i stedet på dets afvisning af teatrets litterære eller lingvistiske former, der påkalder sig en hermeneutisk betydningsdannelse. Forkastelsen af den værkbundne betydningsproduktion leder her fremstillingen hen mod et andet punkt ved performance, der er den betydningsgenererende og processuelle interaktion mellem performer og beskuer. Denne udveksling er eksempelvis et tema inden for det, som Hans-Thies Lehmann³ inden for teaterkunsten kalder ”postdramatisk teater”, hvor performancekunsten spiller en central rolle. Interaktionen kan imidlertid forstås på to forskellige måder. Både som faktisk inddragelse af betragteren som deltager i selve performanceen eller idéen om beskueren som kreativ barthiansk medskaber af betydning ud fra det nonrepræsentative og processuelle udtryk.

Jeg'ets roller

Erving Goffman giver i sit værk *The Presentation of Self in Everyday Life* med sin sociologiske baggrund et bud på en anden tilgang til performancebegrebet. Hans hovedtese er her, at vi i vores omgang med andre mennesker konstant spiller roller. Herved kombinerer han sit sociologiske forehavende med mere dramaturgiske former. Spørgsmålet om roller bunder i den måde, som vi ønsker at styre det indtryk, som andre danner af os gennem hele vores måde at agere på. Hans sociologiske kommunikationsmodel har kort sagt to led og arbejder med subjektet, altså performeren, *over for* sine de tilstedeværende medmennesker, altså hans publikum. Inden for denne vekselvirkende struktur definerer han sit performancebegreb således: ”A ’performance’ may be

³ Her henvises til Solveig Gades gengivelse af Lehmann i *Playing the media keyboard. The political potential of performativity in Christoph Schlingensiefel's electioneering cirkus* in ”Performative Realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media”, København, 2005.

defined as all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants”⁴. Grundlæggende har en performance altså den funktion at yde indflydelse. Som Carlson antyder, vil denne brede definition sagtens kunne bringes til at favne performance i begrebets kunstneriske betydning. Det indikerer altså, at performance som kunstnerisk udtryk benytter sig af de samme grundlæggende principper, som eksisterer i den mellem menneskelige socialitet på. Forskellen mellem ren og skær adfærd og performance er hos Goffman tilstedeværelsen af andre mennesker.

Hos Goffman ligger altså erkendelsen af, at vi iscenesætter os selv foran andre, så der i mødet med den anden eksisterer et netværk af påvirkningsudveksling. Han undersøger, hvorledes dette paradigme udspiller sig i samfundet som præmis for sociale fællesskaber og deres måde at virke på. Ligesom han siger, at mødet med andre mennesker fremkalder projektionen af en rolle hos det handlende individ, har også omgivelserne en effekt. Her opererer han med begrebet 'setting', der kan forstås som den *scene* i virkeligheden, som performance udspiller sig i. Partipanternes indbyrdes tilknytning til scenen, dens udformning og de sociale konventioner, den repræsenterer, er således afgørende for den måde, vi handler på.

Beskæftigelsen med forestillingen om rummet nærmer sig et andet centralt begreb hos Goffman, der fremstilles i hans værk, *Frame Analysis*. Med udgangspunkt i Gregory Batemans undersøgelse af fænomenet ”leg” approprierer Goffman idéen om *the frame* og lader den dække over en psykologisk tilstand, der adskiller sig fra virkeligheden. Dermed påstår et rum inden for en virtuel ramme, hvor man træder uden for hverdagens roller og eksempelvis accepterer, at ting ikke skal tages for pålydende. Altså en form for legende adfærd. Framing kan i Goffmans optik ligeledes applikeres til de forskellige måder, vi optræder på i forskellige offentlige rum. Med tænkningen af potentielle mentale eller fysiske rum, hvor individet frit kan performe overfor andre mennesker uden for hverdagens kontekst, opstår netop muligheden for sociale konstruktioner, hvor performativ interaktion kan udfolde sig.

I indledningen til *The Presentation of Self in Everyday Life* udtrykker Goffman et teatersyn, der formulerer, at den sceniske optræden præsenterer indøvet *make-believe*, hvor der i modsætningen til virkeligheden er tale om tre instanser. Den enkelte skuespiller, den andre skuespillere og publikum. For at kunne bruge denne dramaturgiske model for udveksling af impulser i hverdagen, isolerer han publikum. I Carlsons gengivelse af Goffmans model for performance inden for den *teatraliske* frame, som den fremstilles i *Frame Analysis*, siger han tilsvarende: ”’Performance’ Goffman defines as a

⁴ Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*, Penguin Group, London, 1990, s. 26.

framing arrangement which places a circumscribed sequence of activity before persons in an 'audience' role [...]”⁵. Dermed udtrykker Goffman et konservativt blik på teatret, der ikke anerkender interaktion mellem performer og betragter. Det er imidlertid heller ikke vigtigt her. Blot bliver det her evident, at performance som kunstnerisk praksis, der bygger på nutidighed, nonrepræsentativitet og intersubjektiv udveksling, ikke hos Goffman ikke skal indføjes under teatrets paradigme, men snarere ses som et eksempel på framing.

Performanceinstallation

At syntetisere to grundlæggende væsensforskellige kunstarter i en binomial hybrid form er handling, der ikke uden komplikationer lader sig gennemføre. Ikke mindst er det med fare for at foretage forenkende og reducerende generaliseringer af de respektive kunstområders udtryk, at de kan forsøges sammenkoblet. Samtidig er nødvendigheden for optegnelse af klare, definerende karakteristika påtrængende, da et sammenføjnet resultat ellers finalt vil fremstå skrøbeligt. Således har de foregående afsnit skitseret relevante sider af henholdsvis installationskunst og performance. Splejsningen af de to tråde vil starte med at undersøge den *situation*, der konstituerer sig, når de lægges dobbelt, og betragteren altså træder ind. Da både installationskunst og performance arbejder med en perceptionsform, der er trukket ud i tid, vil den temporale dimension altså udgøre et vitalt træk ved performanceinstallationen. Rummet skal tilegnes gennem bevægelse, og dermed tid, ligesom en performance også er defineret ved den periodes varighed, hvor performer og beskuer er udsat for hinanden. Spørgsmålet om tid kan endvidere præciseres ved, at situationen nedbryder skellet mellem værkets tid og realtid, da de begge foregår i en umiddelbar, sanset præsens. At performanceinstallationen foregår i realtid, vil befordre den med et nærvær, der bringer den tæt på virkelighedens former. Altså er man ikke *foran* den, men derimod *i* den, hvorfor man som tilskuer er en del *af* den, her og nu.

Ved at man som betragter bliver den del af performanceinstallationen, fostres det centrale deltagelsesaspekt. Både i Frieds kritik af minimalismens vekselvirkende og processuelle betydningsdannelse, i Krogh Jensens idéer om den rumlige eksistens og i Goffmans performancebegreb er betydningen af iagttagers subjektive indflydelse iøjnefaldende. I performanceinstallationen vil receptoren altså dels skabe sin egen symbiotiske oplevelse af rummet, respondere på denne og alene ved sin tilstedeværelse påvirke og muliggøre den. Den situation, som performanceinstallationen eksisterer i, er altså afhængig af beskueren.

⁵ Carlson, s. 36.

Situationens udstrækning i den præsenterede realitet og dens anerkendelse af beskuerens vitale rolle betyder, at værkoplevelsen er processuel. Dernæst indkapsles i performanceinstallationen både installationskunstens og performancekunstens nonrepræsentative afvisning af idéen om værkets autonome essens. At modtageren selv skal medvirke i den skabende proces er i sig selv udtryk for et åbent og demokratiserende potentiale i kunsten. Samtidig kan værkets åbenhed være begrænsende, forvirre sin beskuer ved ligheden med virkeligheden udenfor og mobilisere et velkendt spørgsmål om kunstens sande ontologi. Men også forvirringen viser sig at besidde et potentiale, der skærper opmærksomheden på den faktiske situation.

Således altså delvist overlap i de to perceptionsmodeller, der indtil videre gestalter et nogenlunde homogent begreb om performanceinstallationen. En sammenligning af kendetegnende størrelser fra begge begrebsapparater vil imidlertid illustrere endnu en væsenslighed. For selvom *framing* og *immersion* stammer fra to forskellige sfærer, betegner deres funktioner lignende bestræbelser, nemlig det at konstituere rum, fysisk eller mentalt, der eksisterer adskilt fra virkeligheden og dennes sociale, oprigtige omgangsformer. Performanceinstallationen har altså muligheden for at danne et defineret *udenfor* i form af en *framed immersion*, hvorfra hverdagen kan bringes i perspektiv, og hvor alternativt performative og mellemmenneskelige omgangsformer kan udspille sig.

Overlap

Amelia Jones' og Andrew Stephenson's antologi, *Performing the Body/Performing the text*, viser eksempler på, hvorledes den visuelle kunst fra minimalismen og fremefter betjener sig af de samme receptive strategier som performance. De siger indledningsvist, at deres projekt bekender sig til: "the dual project of exploring practices that enact the body or subject in a *performative* fashion (*Performing the Body*) in order to point to the act of of interpretation itself as a kind of performance (*Performing the Text*)."⁶ Her kalder de den intersubjektivt betydningsdannende proces, der altså animerer kroppen og det erfarende subjekt, for performativ, hvilket altså underbygger idéen om et grundlæggende væsensfællesskab mellem de to kunstformer.

I sit kritiske angreb på Fried anerkender Jones i sit eget indlæg dog hans forståelse af den minimalistiske kunsts receptionsmodel og antyder endvidere, at hans begreb "theatricality" dækker over en grundlæggende performativ værkforståelse, som han altså diskvalificerer. Jones' greb er

⁶ Jones, Amelia & Stephenson, Andrew: *Introduction in: Performing the Body / Performing the Text*, Routledge, London, 1999, s. 1.

altså brobyggerens, idet hun i erkendelsen af et receptivt overlap overfører en begrebsmodel fra et æstetisk udtryk til et andet.

Lidt fortegnet kan man sige, at hvad den minimalistiske, installatoriske værkforståelse udgør i forhold den modernistiske, ækvivalerer med performance i forhold til traditionelt mimetisk teater. Med afsæt i de grundlæggende ligheder kan det desuden hævdes, at syntesen af performance og installation intensiverer de respektive områders individuelle virkemåder og former et stærkt homogent udtryk.

En relationel æstetik

I erkendelsen af at performanceinstallationen bygger på intersubjektive forhold vil det være relevant at indføre begrebet under det paradigme, som Nicolas Bourriaud kalder *relationel æstetik*. I sit værk, *Relational Aesthetics*, siger han, at byens sociologi har sejret i vores kommunikationssamfund og medført en *state of the encounter*, der her bredt sig over vore kulturelle former og altså ligeledes underlægger sig kunstens måde at fungere på. Denne tendens ser han udfoldet i halvfemsernes samtidskunst, hvorfor han formidler idéen om en relationel kunst. Denne arbejder inden for den mellem menneskelige sfære og består i sin kvintessens at en intersubjektiv substans, hvor mødet mellem betragter og værk er centralt. Dermed bliver den altså, som Solveig Gade og Laura Luise Schultz anfører i deres essay om Claus Beck-Nielsen⁷, netop performativ.

I den relationelle kunsts beståen af relationelle *rum-tidslige* elementer har den evnen til at skabe intersubjektive erfaringer, der modsætter sig massekommunikationens spændetrøje. I Bourriauds optik er mulighederne for socialitet i hverdagen begrænsede, netop fordi omstændighederne for social omgang er minutiøst designede. Med et teoretisk og praktisk udgangspunkt i de menneskelige relationer og deres sociale kontekst udmærker den relationelle kunst sig ved at kreere sociale mellemrum, *interstices*. I disse mellemrum udfolder sig altså relationer, der modsvarer det globale samfund udenfor. Kunstens produktion af disse mellemrum, der adskiller sig fra hverdagen, ligner dermed forestillingen om *framed immersion*, der tidligere blev opstillet. At accentuere spørgsmålet om mellem menneskelige fællesskaber og socialitet bliver desuden i Bourriauds tekst et politisk projekt.

Værkforståelsen i den relationelle æstetik differentierer endvidere ikke kvalitativt mellem materiel og immateriel. Hos Bourriaud er et telefonopkald lige så immaterielt som et givent objekt, og en

⁷ Gade, Solveig & Schultz, Laura Luise: *Fra Buddinge til verdensscenen – Claus Beck-Nielsen og det grænseløse demokrati* in: *Kritik 172*, Gyldendalske Boghandel, København, 2004, s. 40-48.

middag er lige så materiel som en statue. Det er altså ikke den håndgribelige måde, et værk fungerer på, der er af betydning. I stedet er det de relationer, der opstår mellem individet og de andre mennesker eller individet og verden.

Som en kunstart, der helt grundlæggende arbejder med intersubjektivitet og skaber relationer mellem værk og beskuer, er performanceinstallationen, som den her er skitseret, en eksponent for den relationelle kunst. Når det er sagt, er det med det forbehold, at Bourriaud fralægger sig vigtigheden af ydre genrebegrebers hegemoni, hvorfor spørgsmålet om ”performance” eller ”konceptkunst” ikke længere er relevante. Det vigtige er måden, der arbejdes på, og dermed de relationer, der skabes. Hos Bourriaud er der altså et ekko af Fosters overgang fra ”medium specific” til ”debate specific”.

At placere performanceinstallationen inden for den relationelle æstetik giver således et fastere begreb om dens essentielle måde at fungere på, idet forestillingen af dens intersubjektive substans dermed konceptualiseres. Ligeledes bliver det muligt at se dens væsen som del af en bredere tendens, der altså har præget kunstens område siden starten af halvfemserne.

III. Mod formelle betragtninger

Efter en tilnærmet forståelse af performanceinstallationens natur og dens potentiale vil fremstillingen her foretage et værkspecifikt greb. Formelle og overordnede iagttagelser af Signa Sørensens *57 Beds* vil her belyse, hvordan det udarbejdede teoriapparat kan konkret bringes i spil. Der vil foretages forskellige fragmentariske blik, der registrerer, hvad der *er* og *sker*. Ud fra disse vil teorien bringes i anvendelse og undersøge, hvordan det virker, og hvad det gør.

Formen for følgende fremstilling vil således underlægges en skematisk struktur, hvor en deskriptiv afbildning af et værkmotiv vil behandles i en efterfølgende kommentar. Denne vil med udgangspunkt i billederne bevæge sig mod skitsering af formelle omstændigheder ved *57 Beds*. Der tages her forbehold for det problematiske i at behandle et performativt og relationelt kunstværk ud fra rene, formelle betragtninger, da idéen om en rent objektiv beskuer ikke er tvivlsom.

Billede 1

Indslusningen i *57 Beds* indledes ved at en gruppe besøgende bliver mødt i foyeren af en kvindelig grænsevagt, klædt i brun og beige. Hun genner gruppen ind i et rektangulært rum. Dette har brede døre for og bag, ligesom en gammel dør i industrielt design står lænet op ad den ene sidevæg.

Belysningen er dunkel og rød, og der hersker en skrattende metallisk baggrundsstøj. I dette rum bliver de besøgende tilbageholdt i ca. 30 sekunder, før de føres videre ind i hovedrummet. Efter åbenbaringen af det store rum kommanderes gruppen gennem en grænseovergang, hvor de bliver registreret i et kartotek og får frataget deres sko, hvorefter de slippes fri i rummet.

Kommentar 1

Den eksplicite markering af en overgang fra den omgivende verden til *57 Beds* konstituerer en tydelig og eksplicit grænse mellem de to rum. Samtidig griber det ene rum ind i det andet, hvorfor forceringen af denne overgang bliver en proces, hvor der i selve gæstens krop skabes en relation mellem værk og omverden. En proces, der både har et temporalt, rumligt og en et performativt moment. Fra starten arbejder performanceinstallationen altså i sin helhed med et forenet udtryk. Bevægelsen ind i værket er altså koreografisk styret af en autoritet, hvilket altså kontrasterer individets sædvanlige frie adfærd. Altså arbejdes der med genkendelige adfærdskonventioner, der korresponderer med eksempelvis det øvrige samfunds autoriteter.

Den umiddelbart absurde afvæbning af gæstens sko virker som en afskrælning af et sansenhæmmende lag. Dermed bliver den besøgende fra starten placeret i en forvirrende og ulogisk tilstand, der desuden befordrer en skærpet reception. Følgelig sker der en begyndende taktile tilegnelse af rummet gennem fodsålernes haptiske møde med tekturen i gulvets røde tæppe. At bevæge sig i et rum uden sko, vil samtidig formidle en fornemmelse af at være *inde*. En del af værkets formelle strategi er altså at gestalte en *udenfor* i rekonfigureringen af formerne helt ned i den måde, vi i øvrigt føler et rum på.

Den eksplicite og hermetiske afskæring af værket fra omverdenen udgør her formen for en komplet immersion. Den immersive strategi bliver evident, idet hovedrummet i *57 Beds* repræsenterer en totalitet, der med sine sorte vægge og sine interiøre konstruktioner afskærmer og adskiller sig fra virkeligheden. Gennem den efterfølgende redegørelse for immersionens indre forhold vil dets væsen uddybes. At konstruktionen rækker ind i virkeligheden, gør den ikke mindre immersiv. Blot er det et moment, der forstærker strukturen, idet overgangen intensiveres i den processuelle bevægelse ind.

Billede 2

I sin færden i hovedrummet bliver gæsten eksempelvis mødt af en figur, der spørger vedkommende, om han har set hendes tvillingsøster, som hun mistede kontakten med efter et biluheld.

Forespørgslen udvikler sig til en dialog over figurens afsavn og fortsætter, mens de bevæger sig til

hendes domicil, en seng på hospitalet. Hospitalet udgøres her af en åben række af hospitalssenge med patienter og deres ejendele. Figurens mismod leder til træthed, og hun opfordrer gæsten til at synge *Solen er så rød, mor*, hvilket han gør. Scenariet udvikler sig til, at gæst og figur begge sidder i sengen og i fællesskab synger børnesangen, mens øvrige gæster iagttager dem på afstand.

Kommentar 2

Billedet her er et specifikt eksempel på en relation, der opstår i en intersubjektiv udveksling mellem performer og gæst. Relationen får desuden et tredje led ved tilstedeværelsen af de øvrige betragtere. Relationerne mellem værk og betragtere bliver her værkets vitale substans, hvilket reflekterer Bourriauds tanker om den relationelle æstetik.

I mødet med den *anden* i et værk, hvor gæsten indgår i en social kontekst, der fungerer på helt andre præmisser end i hverdagen, vil denne blive bragt ud af fatning, ud af sin rutine⁸, og må altså gentænke sin egen *performance*. I den henseende bliver selve spørgsmålet om mellemmenneskelige forhold således et formelt tema for værkets måde at fungere på.

Situationen er altså et eksempel på, at interaktionen er det fundamentale princip. Samtidig udspiller der sig mere teatraliske former, idet også gæsten sættes i scene foran en gruppe som et tredje led i relationen. Interaktionen bliver ligeledes instrument i en søgen efter en større helhedsforståelse af både rum og figurer. På den måde opstår der en form for proportion i gæstens udbytte mod en mere indholdsorienteret betydning, eftersom interaktivt engagement vil afføde reaktioner og *svar*.

Med den karakterfokuserede form adskiller *57 Beds* sig i høj grad fra den historiske performancegenres overvejende beskæftigelse med det kropslige udtryk. Men da karakteren her er af fri konstruktion i konstant udvikling og udveksling med beskueren, som den gøres relationelt afhængig af, kan den ikke sammenlignes med det traditionelle teaters gennemkomponerede aktører. Fordi langt størstedelen af karaktererne i praksis spilles af amatører uden skuespilleruddannelse, vil deres figurer ikke være bundet i en streng rolleforståelse, der er fæstnet i et manuskript eller et fastlagt plot, men i stedet have tendens til at betjene sig af interaktionens materiale og dermed involvere performative elementer af performerens egen umiddelbare fantasi og intuition. Dette repeterer forestillingen om værket som en konstruktion, der i stedet for at være en autonom og repræsentativ tekst, der skal afkodes, snarere arbejder med omstændighederne og friktionen i modtagerens møde med værket, og dermed praktiserer en relationel form.

⁸ Erving Goffman bruger termerne "part" eller "routine" til at betegne subjektets præetablerede handlingsmønstre. Se Goffman, s. 27.

Billede 3

En gæst bevæger sig i rummets cirkulære bane. Langs langsiden modsat hospitalet gentages princippet med rækken af senge, der her tager form som et motel. Hver motelseng er komplet med det samme maleri, sin egen belysning og et sengebord med beboerens ejendele. På grund af kultrådspærens sparsomme lys over hver seng, adskilles de af mørkere felter, fremstår de som enheder. Gæsten bevæger sig her hen til en seng, sætter sig på den, og giver sig til at undersøge natbordets genstande, indånder duftene fra kosmetikken, læser et brev og berører en porcelænsfigur eller et glansbilledes tekstur.

Kommentar 3

Den cirkulære bevægelse i installationen udgør en generel figur for den kropslige tilegnelse af et rumligt overblik, der altså lader sig afbryde af ekskursorer ind i de konstruerede, indrettede *handlingsrum*. Den betyder desuden, at beskueren gennem sin omgangsbevægelse vil have muligheden for at zappe mellem forskellige scenarier, som det, der udspillede sig i *billede 2*. Relationen til rummet vil altså udfolde sig gennem en motorisk indtagelse af rummets struktur, der foregår i en tidlig og processuel udstrækning. Altså vil erfaringen af rummet udvikle sig i en overordnet visuel sansning, der mimer perceptionen af eksempelvis et minimalistisk kunstværk. Altså *er* kunstværket først, når dets substantielle relationen til beskueren etableres ved dennes tilstedeværelse.

Hvor den skabende kunst traditionelt arbejder med en fundamental vedtægt om, at ”man ikke rører ved kunstværket”, lægges der i *57 Beds* op til en aktivering af modtagerens sanseapparat, der foregår på *alle* fronter. Derfor lader hele det interiøre rum sig opfatte med en totalitet af menneskets sanser, hvilket intensiverer de mulige forhold mellem gæst, genstand og rum.

Spørgsmålet om den nonrepræsentativitet, der altså betegner installationskunsten, kompliceres i *57 Beds*, idet de værende genstande er velkendte, repræsenterer omverdenen og kan udsættes for regulær berøringssansning. Altså er værket her demonteret det sakrale værks aura. Men fordi genstandene blot *er*, som de fremstår i umiddelbar genkendelighed, repræsenterer de ikke nogen betydning, der immanent ligger uden for dem selv. Fordi de ikke virker fremmede på os, har effekterne et særligt anlæg for at afføde helt spontane relationer til gæsten selv, idet de uvægerligt placerer sig inden for dennes personlige kontekst. Dermed formår de eksempelvis at vække nostalgi, væmmelse eller virke forførende. Altså kommer værkets interiør først til at repræsentere noget i

subjektet selv ved dennes taktile tilegnelse. Derfor er værket nonrepræsentativt, idet dets materie konstitueres i de spirende relationer.

Fordi værket udfolder sig processuelt og betjener sig af en umiddelbar sansning og relationel interaktion, der foregår præsentisk og omslutter sin beskuer, er *57 Beds* et eksempel på den nedsmeltning af skellet mellem værkets tid og realtid. Værkets tid overlapper beskuerens egen, da det kun eksisterer i dennes tilstedeværelse. Med Féral's formulering formes i konstruktionen et nutidigt *flow of desire*, der opstår i gæstens impulsive perceptiv adfærd, eller performance. Fordi værket strækker sig ud i en pågående nutid, *fordi* det interiør antager familiære former, og *fordi* de intersubjektive relationer mellem figurer og besøgende mimer hverdagens, opstår der en regulær tvivl hos beskueren om, hvordan værket skal mødes. Grænsen mellem virkelighed og fiktion bliver tilsløret, hvilket bevirker, at der automatisk rejses spørgsmålstejn ved gæstens egen adfærd. Applikation af en adfærd fra omverdenen til en hermetisk konstruktion vil her kompliceres, fordi velkendte pejlemærker til virkeligheden undviger sig. Derfor ligger det i formen, at gæsten tvinges til at udfordre sin standardiserede måde at begå sig på.

Tvivlen vil eventuelt manifestere sig som spørgsmålet om, hvordan man gebærder sig i en konstellation af rum, der bygger på en vægløs *Dogville*-æstetik. Eller den vil rejse spørgsmål om, hvorvidt det er acceptabelt at læse andres breve, eller om man "er sig selv" i det fiktive rum. Tilegnelsen af rummet vil efterhånden gestalte fornemmelsen af rumlige sociale konventioner. Dermed opstår der i *57 Beds* gradvist en gensidig konsensus om en frame, hvor en uhverdagsagtig adfærd legaliseres og udspiller sig. Som følge heraf bliver værket til en relationel struktur, hvor eksperimenterende leg med de involveredes performance kan finde sted og altså sætte hverdagens omgangsformer i perspektiv.

Interstice

Den fremstillede formelle idé om et relationelt mellemrum, der på flere fronter korresponderer med omverdenens socialitet, er kompatibel med Bourriauds' begreb om et *interstice*, som han ser som en generel strategi i halvfemsernes kunst. Dette opstilles imidlertid således:

"This [the interstice] is the precise nature of the contemporary art exhibition in the arena of representational commerce: it creates free areas, and time spans whose rhythm contrasts with those structuring everyday life, and it encourages an inter-human commerce that differs from

the 'communication zones' that are imposed upon us"⁹

I etableringen af alternative omgangsformer, der modsætter sig, hvad Bourriaud kalder mekanisering af sociale former i omverdenen, opnår *57 Beds* i form at et *interstice* et overordnet politisk og kritisk potentiale. Bourriauds tænkning af et sådant kritisk mellemrum favner altså både forestillingerne om immersion og *frame*. Dermed opnås en generel forståelse af *57 Beds*' formelle måde at virke på, der i arbejdet med en relationel æstetik inkarnere både installationskunstens og performancens virkemidler opnår en tæt korrespondance med virkeligheden *udenfor*.

IV. Fænomenologi og betydningstilblivelse

Efter afsluttede betragtninger over formelle omstændigheder i *57 Beds* vil igangværende tekst foretage en fænomenologisk drejning. Med nedslag i Merleau-Pontys fænomenologi vil spørgsmålet om betydningstilblivelse sættes i scene og udgøre et tematisk fokus for det efterfølgende. Inddragelsen af Merleau-Ponty vil kort beskæftige sig med to punkter: *Forholdet mellem krop og rum* samt *forholdet mellem kroppen og "den anden"*. Efter behandling af betydningsdannelsens væsen i forhold til disse punkter vil fremstillingen præsentere eksempler på mere værkspecifikke og indholdsorienterede forståelser af værket.

Krop og rum

Produktion af betydning i *57 Beds* må i anerkendelse af værkkonstruktionens lighed med omverdenens struktur og kroppens præsentation tilstedeværelse i denne betjene sig af en overordnet erkendelsesmodel, der udspringer i den virkelige verden af fænomener. I sin hævde af at mennesket er kropsligt knyttet til den eksisterende verden gennem perceptionen, siger Merleau-Ponty: "Alt hvad jeg ved om verden, [...] ved jeg i kraft af et syn, som er mit"¹⁰. Synet er altså fundamentet i enhver forståelse af verden og betydningsdannelse i denne. Dette *syn* er hos Merleau-Ponty dog ikke begrænset til blot en visuelle aflæsning, men udgøres af hele sansefladens totalitet i egenkroppen, hvor enkelte sanser ikke lader sig isolere. Eksempelvis siger han, at vi *føler* med blikket, så det ligeledes gælder, at "alt synligt er skåret ind i det følelige, at al taktil væren på sin vis

⁹ Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, Dijon, 2002, s. 16.

¹⁰ Merleau-Ponty, Maurice: *Hvad er fænomenologi?* in: *Om sprogets fænomenolog - Udvalgte tekster*, Gyldendal, København, 1999, s. 18.

måde allerede foregriber synligheden”¹¹. Dermed er spørgsmålet om betydning i *57 Beds* fæstnet i en taktil, fænomenologisk væren i rummet.

At befinde sig i *57 Beds*, eller et hvilket som helst andet rum, vil hos Merleau-Ponty ikke betyde, at kroppen blot er et objekt, der befinder sig i en samling af andre objekter. I stedet taler han om en organisk, kropslig relation mellem subjektet og rummet. Rummet opstår hos individet i de situationer, der bringer sig selv. Ulla Thøgersen redegør for denne relation således: ”Kroppen handler på bestemte måder, den fuldfører opgaver. Derigennem udkaster den et rum omkring sig som det ’sted’, hvor situationen foregår, hvor handlingerne finder sted.”¹² Det vil altså sige, at subjektet gennem situerede handlinger skaber en relationel forståelse af rummet. Dermed er det ikke en statisk størrelse, men noget der opstår taktilt og relationelt i beskueren.

Med sin insisteren på det individuelle perspektiv i udveksling med rummet opstår der altså ligheder med eksempelvis Frieds tanker om minimalismen og Krogh Jensens rumeksistens.

Betydningsdannelsen er altså subjektiv og i forhold til rummet funderet i kropslig tilegnelse, der opstår gennem handling i situationen. Dermed vil enhver forståelse af *57 Beds* tage sit udgangspunkt med en handlende adfærd, der udsætter egenkroppen for relationsskabende sanseerfaring.

Kroppen og *den anden*

Merleau-Pontys verdensbillede konstitueres af idéen om en fælles social verden, hvor vi optræder for hinanden ved vores kropslige eksistenser. I forkastelsen af den solipsistiske tankegang udgøres verden af et sameksistentielt værensfællesskab mellem kroppen og *den anden*. Dette har imidlertid konsekvenser for subjektets måde at opleve sine omgivelser på, idet *den anden* ligeledes anerkendes som sansende. Om dette forhold siger Merleau-Ponty: ”Jeg nøjes nu ikke længere med at sanse: jeg sanser, at jeg selv bliver sanset, og at jeg bliver sanset i færd med at sanse, og i færd med at sanse netop dette, at jeg bliver sanset...”¹³ Sansningen er altså ikke blot rettet fra subjektet mod en perceptibel omverden, men består i mødet med den anden af et komplekst net af sansninger. Der opstår en reversibel opmærksomhed på subjektet selv i bevidstheden om den andens blik. I *Synligt – usynligt* siger Merleau-Ponty videre om *den andens* blik, at ”vi er fuldt synlige for os selv gennem

¹¹ Merleau-Ponty, Maurice: *Synligt – usynligt* in: *Om sprogets fænomenolog - Udvalgte tekster*, Gyldendal, København, 1999, s. 224.

¹² Thøgersen, Ulla: *Krop og fænomenologi – En introduktion til Maurice Merleau-Pontys filosofi*, Systime, Århus, 2004, s. 130.

¹³ *Hvad er fænomenologi?*, s. 39.

andre øjne”¹⁴. Dermed opnår subjektet altså en forestilling af sig selv, når det underlægges *den andens* øje, som ellers er utilgængelig. Den relationelle udveksling med et andet menneske giver os altså evnen til at begribe os selv fra en anden vinkel.

At den sensoriske udveksling med *den anden* rummer en potentiel formidlingen af en idé om subjektet selv, *til* subjektet selv, bliver altså en betydningsproducerende faktor i *57 Beds*. Værket opnår altså, paradoksalt nok, ved dets mange partcipanter en markant evne til at dreje beskuerens fokus mod sig selv i spejlingen i *den andens* blik.

Overvågning

At befinde sig i *57 Beds*' komplekse rum, hvor de opdelende vægge er ikkeeksisterende, gestalter en øjeblikkelig fornemmelse af uoverskuelighed og tilstandsforvirring. *Er der vægge? Kan jeg se igennem?* Idet rummet er åbent, ærligt og intet skjuler foreligger konstant muligheden for at etablere relationer til ethvert hjørne. Samtidig er det problematisk at bestemme rummets grænser, da de sorte rumafgrænsende vægge ikke er belyste. Derfor opstår der en udefineret fornemmelse af ikke-stedlig uendelighed. Fordi ens tilvante rumfornemmelse normalt arbejder i rum, der er lette at orientere sig i og tilpasse sin adfærd efter, diskvalificeres ens standardiserede forhold til rummet, så bevidstheden om ens egen faktiske tilstedeværelse i konstruktionen forøges og bestandig må revurderes.

At befinde sig i et overdimensioneret rum, der i sin åbne form konstant muliggør øjenkontakt med enhver anden tilstedeværende, virker stressende. Ikke bare mangler væggene, der kan afskærme *den andens* blik, men rummet indbyder direkte til udveksling af blikke. I baren. I kafeteriet. Overalt på kryds og tværs i den transparente struktur. Alene det at løfte telefonrøret, når telefonen ringer, medfører en øjeblikkeligt lammende og intimiderende følelse af, at den ukendte person i den anden ende iagttager dig. At bevæge sig i *57 Beds* fostrer en intensiv vedvarende fornemmelse af andre blikke på sig. Altså indtræffer en paranoid følelse af at være overvåget; at *den andens* blik ikke kan afværges. Denne følelse vil forstærkes af den usikkerhed, som rummet påtvinger, og forlene en skærpet opmærksomhed på ens egen performance.

Overvågningstemaet bliver derfor et eksempel på en betydningsdannelse i *57 Beds*, der opstår alene i mødet med rummet og de andre deltagere. I relation til omverdenens overvågningssamfund bringer *57 Beds* altså et forhold i fokus, der spejler overvågningsbevidstheden fra eksempelvis det

¹⁴ *Synligt – usynligt*, s. 235.

offentlige rum, Echelon-monstret eller TV'ets sendeflade med frivillig overvågningsekshibitionisme. Overvågningen er altså et grundvilkår, der her iscenesættes. Men den er tveægget og repræsenterer krydsningen mellem den ufri og stressende paranoia overfor selviscenesættelsen og den narcissistiske refleksionen af jeget i den andens blik. At forestillingen finder sted i et *teater* er heller ikke uvæsentlig for den transmitterede følelse af iscenesættelse, der altså gennemsyrrer rummet.

Fra et sociologisk perspektiv er det imidlertid interessant at iagttage, hvorledes forskellige mennesker handler i dette iscenesatte overvågningsrum. Det viser sig nemlig, at der er en tendens til at publikum deler sig efter overvågningens to sider; henholdsvis dem, der tynges og føler sig hæmmet under den andens blik, og dem, der trives med opmærksomhed. Hvilket gestalter sig på flere fronter, hvoraf hengivelse til konstruktionen kun er en enkelt.

57 Beds konstituerer altså en undersøgelse af overvågningens væsen. Dermed udspiller værket et tema, der korresponderer tematisk med omverdenen fra et hermetisk afgrænset *udenfor*.

Dantes Limbo

Mens overvågningstemaet er et eksempel på en betydningstilblivelse, der opstår på et prærefleksivt plan i den umiddelbare sansning af den andens blik, vil følgende ekstrahere betydning på et andet plan, der indebærer elementer af subjektiv aflæsning. Altså en frembringelse af betydning, der beskæftiger sig mere specifikt med rummet udformning og inddrager interaktion med figurerne. Dette skal ingenlunde forstås som et forsøg på at nå ind til en værkets essentielle betydningskerne, men i stedet ses som placering af en reference, der kan udvide og nuancere forståelsen af rummet på et mere indholdsorienteret plan.

Fremkaldes på ny beskrivelsen af overgangslokalet fra *billede 1* fra foregående kapitel, vækker selve *oplevelsen* af dette rum en genkendelse. Den rektangulære form, de brede døre, det dunkle lys og baggrundsstøjen påkalder sig nemlig idéen om en elevator. Dette motiv forstærkes ved kvinden i rollen som gammeldags elevatorfører og i særlig grad af den intime og unægtelig akavede *fornemmelse* af at være i en elevator i et afgrænset tidsrum med fremmede mennesker. Med genkendelsen af elevatoren i rummet opstår altså forestillingen om en overgang i form af en nedsænkingsbevægelse. Denne genkendelse kan imidlertid betragtes som et udtalt billede af installationskunstens immersion. Ligesom et dybereliggende narrativt lag i en litterær tekst, udgør

nedsænkningens motivet her en overskridelse af jordoverfladens vedtagne konventioner til en alternativ rumlig tilstand¹⁵.

Den styrede nedstigning vækker imidlertid en ny genkendelse. *Dantes Guddommelige Komedie* griber den afdøde Vergil ind i virkeligheden, henvender sig til Dante og leder ham ned gennem jorden mod dødsrigerne. Ligeledes fører den bureaukratiske grænsevagt én ned på andet virkelighedsplan. Den første destination i Dantes rejse er det subterrane Limbo, hvor de døde og udømte er hensat i en evig venten. Disse agtværdige afdødes eneste synd var imidlertid, at de uheldigvis levede før Kristus og derfor dårligt kunne være kristne.

Forfølges motivet med den evige venten vil det vise sig, at mange af karaktererne¹⁶ er fastlåste i en permanent transit mellem en tragisk hændelse, der eksempelvis kunne være forbundet med biluheldet, og et ønske om at bevæge sig videre. Motivet med den bestandige transition er desuden evident i forståelsen af motellet og hospitalet som rum, hvor man er *undervejs*.

I *Dantes Guddommelige Komedie* er formen den, at Dante i dødsrigerne repræsenterer et *udenfor*, der er den levende verden. Samme tilegnelse af forskellige karakterbundne diskurser gør sig gældende i *57 Beds*.

Dante-sporet er skal er altså ikke et bud på en autonom fortolkning, men blot en individuel reference, der opstår i genkendelsen. En genkendelse af rumlige konstruktioner, af måden at kommunikere på, af karakterer i især af en grundstemning. I komediens *Sang IV* hedder det således: ”Her var der, efter hvad man kunne høre, slet ingen gråd, men desto flere sukke ved hvilke luften omkring os skælvede”¹⁷. Denne fortvivlede stemning rammer ret præcist oplevelsen af *57 Beds*.

Eksemplet her viser, hvordan subjektet selv bibringer forskellige referencer til værket. Det rum, som det sansende subjekt *udkaster* omkring sig gennem perception og handlen, er altså betinget af dets egen ballast. Således er *57 Beds* et værk, der tillader modtageren at spille med, gøre sine egne erfaringer og danne sin egen betydning. Fordi værket er så åbent, rummer det et uendeligt reservoir af referencer og betydningsprodukter, der først opstår i dets møde med den deltagende beskuer. Overvågning og Limbo er blot to af disse.

¹⁵ Jævnfør i øvrigt Bourriauds *interstice* og Goffmans *framing*.

¹⁶ Det er her umuligt at tale om figurerne generelt, da deres spektrum af udtryk peger i mange forskellige retninger, hvorfor betragtninger kun betegner tendenser.

¹⁷ *Dantes Guddommelige Komedie*, Multivers, Frederiksberg, 2000, s. 55.

V. Konklusion

Efter de trinvis skridt gennem genre og betydningstilnærmelse hos *57 Beds* vil blikket her vendes bagud og tage bestik af de efterladte spor i udformningen af en konklusion.

På baggrund af de udvalgte teoretikere er det således muligt at opregne karakteristika for performanceinstallationens natur. Den er altså basalt kendetegnet ved den situation, der opstår i beskuerens møde med værket. Situationens temporale dimension gestalter en sammensmeltning af værkets tid og beskuerens realtid, hvorfor den vekselvirkende tilegnelse sker i en processuel præsens. I betydningen af situationen ligger der desuden, at den skabende oplevelse bygger på en interaktion mellem værk og beskuer, så betydningstilblivelsen er åben og fundamentalt nonrepræsentativ. Denne interaktion skal forstås som både beskuerens faktiske interaktion med performeren og beskuerens responsive betydningsproduktion. Begge har de medskabende funktioner. I den videre anerkendelse af den intersubjektive relation som værende selve værkets betydningsgenerende substans, bliver betragteren i situationen en konstitutiv komponent *i* værket. Overordnet set gestalter performanceinstallationen et homogent udtryk, idet perceptionsmodellerne for henholdsvis installationskunst og performance er kompatible med hinanden. I stedet for at forme et forvirret blandingsudtryk, skal deres overlap faktisk betragtes, som intensiverende forlængelser af de respektive områder i et forstærket hybrid. Væsensfællesskabet blev desuden gjort tydeligt ved Jones' greb, der viste et teoretisk metodisk overlap mellem de to kunstarter.

Alt i alt inkarnerer *57 Beds*, som defineret, den behandlede værkform. Det gør den eksempelvis ved at skabe en immersion, der fra sin ydre form og til den interiøre rumorganisation gestalter et *udenfor* i forhold til den øvrige verden. Derudover arbejder værket formelt med en tilstandsforvirring, der tvinger beskueren til at revurdere sin egen position i forhold til det favnende rum og dets sociale konventioner. Det *relationelle* kommer endvidere til syne i den frie karakterorienterede form, der eksplicit udspiller interaktion mellem beskuer og performer. Rummet lader sig altså først og fremmest forstå gennem bevægelse. Men i modsætning til den traditionelle udstillende kunst, arbejder *57 Beds* med aktivering af *hele* sanseapparatet, så fornemmelsen af rummet intensiveres helt ned i berøringen. Fordi værkkonstruktionen antager familiære former og umiddelbart genkendelige motiver, opstår spørgsmålet om, hvorvidt man skal mødet værket som en fiktion eller en del af virkeligheden, hvilket forstærker tilstandsforvirringen og opmærksomheden på betragteren selv i forhold til værket.

Fordi *57 Beds* betjener sig af alternativ social interaktion, der modsvarer virkelighedens former, bliver der tale om etablering af en frame i værket. Forener man framebegrebet med immersionen og Bourriaud *interstice*, opstår en grundlæggende og bred forståelse af værkets væsen. Det skaber nemlig et fysisk rum, der i sin totalitet adskiller sig fra omverdenen, hvori der hersker en alternativ social vedtægt. Formelt set får dette mellemrum evnen til at kritisk at debattere omverdenen og sætte den i perspektiv, fordi det modsætter sig den mekaniserede kommunikation og skaber intersubjektive relationer på helt andre præmisser.

De fænomenologiske nedslag uddybede forholdet mellem henholdsvis kroppen overfor rummet og kroppen overfor *den anden*. Med forståelsen af rummets opståen i den organiske relation til subjektet, der *udkaster* det omkring sig, skaber han selv sin forståelse af rummet. Dermed legitimeres den subjektive betydningsdannelse i oplevelsen af rummet. Med ekskursen til spørgsmålet om medmenneskets blik blev sansningen af dette en alternativ måde for subjektet at sanse sig selv på.

På baggrund af de fænomenologiske pointer blev bud på betydningsdannelser søsat.

Overvågningstemaet opstod ud en umiddelbar sansning af *blikkene* i rummet, inddrog ligeledes dets struktur og pegede på, hvordan den påvirkede værkets deltagere. Og med udgangspunkt i en spontan genkendelse af en rumfornemmelse med følgende rumlige motiver og temaer blev sporet til Dantes Limbo foldet ud og repræsenterede altså en alternativ form for nuancerende betydningstilblivelse midt i tilstandsforvirringen.

VI. Perspektiver

Når Hal Foster siger, at installationskunsten som performativ kunstart har foretaget en bevægelse fra en beskæftigelse med spørgsmålet om det specifikke *medie* til et spørgsmål om den specifikke diskussion, kunstværket formulerer, er det oplagt at overveje, om arbejde med genrespørgsmål er relevante i dag. Svaret er, at genrespørgsmålet er af særlig relevans i dag. I den erkendelse, der ligger hos Foster om, at det er blevet problematisk at knytte særlige kunstneriske strategier til bestemte rubricerede genrer, må konsekvensen være, at undersøge det enkelte værks virkemåde. Og ikke blot stemple det som værende det ene eller det andet. Derfor skal en genreanalyse ikke tilstræbe at bestemme en label, men efterforske de præmisser, som kunstværket kommunikerer på. På grundlag af undersøgelse af et værks måde at kommunikere kan diskussion af en given

betydning efterfølgende affyres. Beskæftigelse med alene et værks *diskussion* uden blik for de formelle greb vil lede til forfladigelse.

Et markant indlæg i debatten om kunstkritikkens rolle er i den senere tid bragt til torvs af britiske Gavin Butt. Som redaktør af og bidragsyder til antologien *After Criticism: New Responses to Art and Performance*, siger han, at kritikeren for at bryde med eksempelvis de poststrukturalistiske eller dekonstruktive teories dominans, må forny sin metode. For dermed at gøre op med de den herskende kritiks evne til at reducere kunstværkets potentiale, må kritikeren i stedet bedrive en skrivning, der er subjektivt funderet, responsiv og performativ i sin form. I stedet for at læse værket teoretisk, skal kritikeren *jeg* praktisere en skriftlig form, der *performer* værket konstitutivt og fungerer på dets præmisser.

Idéen om en sådan kritik er i udgangspunktet interessant. Og der er ingen tvivl om, at kritikken af den performative samtidskunst vil forpasse relevante pointer, hvis den udelukkende benytter sig af en ensartet og akademisk diskurs. Omvendt vil en frigjort og subjektivt performativ form være direkte usaglig og være mindst lige så reducerende. Mange samtidskunstnere arbejder netop med et teoretisk eller filosofisk udgangspunkt, hvorfor en ren performativ og jeg-fokuseret kritik vil overse potentielle resultater.

Den ideelle kritik af en performativ kunst vil derfor arbejde på begge niveauer og betræde en gylden mellemvej. Således bliver kritikeren rolle ikke blot at afsige en teoretisk dom over et værk, men desuden at berige skrivningen, skrælle metafysiske lag af tilgangen til kunsten og skrive helt ind til det performative møde med kunstværket. Således har foregående fremstilling foretaget en bevægelse fra et perceptionsteoretisk fundament, over formelle, værkspecifikke betragtninger til eksempler på betydningstilblivelser, der er opstået ud af en subjektiv sansning af værket.

Litteratur:

Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, Dijon, 2002: 128 ns.

Butt, Gavin: *Introduction: The Paradoxes of Criticism* in: *After Criticism: New Responses to Art and Performance*, Blackwell Publishing, 2005: 25 ns.

Carlson, Marvin: *Performance – a critical introduction, second edition*, Routledge, London & New York, 2004, s. 9-81 og 110-148: 200 ns.

Dante: *Dantes Guddommelige Komædie*, Multivers, Frederiksberg, 2000, s. 55-59: 2 ns.

De Oliverira, Nicolas; Oxley, Nicola & Petry, Michael: *Installation Art in the New Millenium – the empire of the senses*, Thames & Hudson, London, 2003: 57 ns (billedtekster udeladt).

De Oliverira, Nicolas; Oxley, Nicola & Petry, Michael: *Installation Art*, Thames & Hudson, London, 1994: 37 ns (billedtekster udeladt).

Fried, Michael: *Art and Objecthood* in: *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, 1968, s. 114-147: 35 ns.

Gade, Solveig & Schultz, Laura Luise: *Fra Buddinge til verdensscenen – Claus Beck-Nielsen og det grænseløse demokrati* in: *Kritik 172*, Gyldendalske Boghandel, København, 2004, s. 40-48: 24 ns.

Gade, Solveig: *Playing the media keyboard. The political potential of performativity in Christoph Schlingensief's electioneering circus* in: *Performative Realism – Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Museum Tusulanum Press, København, 2005: 27 ns.

Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*, Penguin Group, London, 1990, s.11-83: 82 ns.

Jensen, Marianne Krogh: *I upåagtet fortrolighed* in: *Olafur Eliasson: Minding the world*, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Århus, 2005, s. 118-127: 13 ns.

Jones, Amelia: *Art History / Art Criticism – Performing meaning* in: *Performing the Body / Performing the text*, Routledge, London, 1999, s. 39-55: 24 ns.

Jones, Amelia & Stephenson, Andrew: *Introduction* in: *Performing the Body / Performing the Text*, Routledge, London, 1999, s. 1-10: 15 ns.

Merleau-Ponty, Maurice: *Hvad er fænomenologi?* in: *Om sprogets fænomenolog - Udvalgte tekster*, Gyldendal, København, 1999, s. 16-35: 19 ns.

Merleau-Ponty, Maurice: *Maleren og filosoffen*, J. Vintens Forlagsboghandel, København, 1970, s. 13-31: 18 ns.

Merleau-Ponty, Maurice: *Synligt – Usynligt* in: *Om sprogets fænomenolog - Udvalgte tekster*, Gyldendal, København, 1999, s. 220-249: 30 ns.

Petersen, Anne Ring: *Between image and stage – The theatricality and performativity of installation art* in: *Performative Realism – Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Museum Tusulanum Press, København, 2005: 23 ns.

Petersen, Anne Ring: *Rummet for det som skal komme – Betragtninger over installationens æstetik* in: *Kritik 151*, Gyldendalske Boghandel, København, 2001: 19 ns.

Thøgersen, Ulla: *Krop og fænomenologi – En introduktion til Maurice Merleau-Ponty*, Systime, Århus, 2004, s. 11-71 og 103-167: 200 ns.

Ørskou, Gitte: *I spektaklet* in: *Olafur Eliasson: Minding the world*, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Århus, 2005, s.17-31: 22 ns.

Pensum i alt: 1.000 ns.

