



KANDIDATSPECIALE
GRY WORRE HALLBERG

I Need My Shot of Fiction!

*En undersøgelse af det teatrales attraktionsværdi i SIGNAs interaktive performanceinstallationer
- og som attraktionsgenererende og paradigmeskiftende virksomhedsstrategi*



Engelsk titel:

*“I Need My Shot of Fiction! The attraction of theatricality in the interactive performance installations of SIGNA
- And as attraction-creator and paradigm-redefining organizational strategy”*

Hovedvejleder: Michael Eigtved / Bi-vejleder: Solveig Gade
V/ Teatervidenskab, Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet

Afleveret den 16. februar 2009

Antal tegn: 265.433 svarende til 110.5 normalsider

Fotograf på forsidebillederne: Arthur Köstler og Erich Goldmann

ABSTRACT

*"I need my shot of fiction!", "It's like a drug, you get totally hooked ... I'm a Junkie!", "Give me my doses two times a year ... I am a SIGNA-addict!"*¹. SIGNA is an international performing art group rooted in Denmark who arranges interactive performance installations that usually play nonstop for several days. Their installations are very detailed and inhabited by performers, who love, fight, eat, sleep – live in the magical parallel universes that are created. The quotations above are from SIGNA performers, and the addiction they indicate is their participation in SIGNA'S performance installations. Why do they find this participation so attractive? And can the potential of the participation in SIGNA's performance installations be open to more people than the relatively small group that find their way to perform or participate as interactive audience? For example through a professional organizational context, where a larger number of people can be reached? These questions form the basis of the thesis, in which two of my general interests intertwine: Firstly, the interest in the performance installations of SIGNA, and secondly the interest in the potential that art, and more particularly theatre, and the participation in theatre processes, can have in a professional organizational context.

In the empirical material of the thesis, consisting primarily of 15 interviews with SIGNA performers, it is documented how being part of a fiction is attractive to them. The concept of fiction though is absorbed into the concept of theatricality due to the theatre scientific basis of this thesis, the current studies in theatricality and SIGNA's adaption into the performing arts. Under the title *"I Need My Shot of Fiction! The attraction of theatricality in the interactive performance installations of SIGNA - And as attraction-creator and paradigm-redefining organizational strategy"* the thesis attempts to answer a problem composed of 4 parts: How is theatricality constructed in SIGNA's interactive performance installations? Why is it attractive? How can the professional organization create similar attraction? And what challenges and potential is there in doing so?

The thesis is structured in 4 chapters. Chapter I introduces and explains the concept of theatricality. Furthermore I construct an analysis oriented definition of theatricality: Throughout the thesis theatricality is understood as: A frame within which a parallel reality that is staged in a specific manner becomes the operational reality - and following this premise – which effects the being and interaction of and between people that take place within the frame. In Chapter II the first part of the problem will be examined, through an analysis of how theatricality is constructed in SIGNA's performance installations. In Chapter III the second part of the problem is examined using theatre science and aesthetic philosophy. In Chapter IV the last two parts of the problem are discussed: Firstly a rough a model for creating attraction in an organizational context is presented. Secondly both practical and value oriented problems in doing so are discussed.

¹ Quoted SIGNA performers. Interviews done by me.

Gry Worre Hallberg:

*"I Need My Shot of Fiction!": En undersøgelse af det teatralles attraktionsværdi i SIGNAs interaktive performanceinstallationer -
Og som attraktionsgenererende og paradigmeskiftende virksomhedsstrategi*

As a result of these chapters I suggest that the access to a theatrical space such as SIGNA's has been exclusive and exclusionary since the establishment of the modern art system, mainly due to the establishment of the autonomy of the arts and the art-genius. The theory put forth in the thesis argues that western society is primarily based on economical motives such as: self-discipline, optimization and reason. In opposition to that the theatrical space is primarily based on the motives of the aesthetic system; sense, delight, and feeling. With SIGNAs performers being amateurs and with the involvement of the audience as interactive, 'ordinary people', as opposed to art-genius', receive the possibility of experiencing the aesthetic enrichment. In addition this experience creates a feeling of liberation from the motives of the economical system that according to the presented theory works repressively. Currently a relatively small number of people find their way to SIGNA. Therefore an implementation of a theatrical space in a professional organizational context is suggested. A project like this can be understood under the term: Arts-in-Business, where arts facilitate change in organizations. After discussing the practical and value orientated challenges of Arts-in-Business, the potential of Arts-in-Business is accentuated. Furthermore it is finally asked if Arts-in-Business have the power to redefine the paradigms within which both Capital and Art operate.

INDHOLDSFORTEGNELSE

1. INDLEDNING	3
1.1. Attraktionsgenerator - "I Need My Shot of Fiction!"	4
1.2. Attraktionsefterspørgsel	5
1.3. Arts-in-Business	7
1.4. Problemspørgsmål	9
1.5. Specialets struktur	10
2. FREMGANGSMÅDE	11
2.1. Præsentation af empiri og empiri- og metodeovervejelser	11
2.2. Teori- og metodeovervejelser	15
3. KAPITEL I: TEATRALITET	20
3.1. SIGNAs fiktion	20
3.2. Teatralitet I: Fiktionsbegrebet i teatralitetsbegrebet	24
3.3. Teatralitet II: Performativitetsbegrebet i teatralitetsbegrebet	32
3.4. Teatralitet: Opsummerende	36
4. KAPITEL II: ANALYSEAFSNIT I: SIGNAs KUNSTNERISKE STRATEGIER - KONSTRUKTIONEN AF DET TEATRALE	37
4.1. Installationsstrategien	37
4.1.1. Immersion	38
4.1.2. Det installatoriske billede af Seven Tales of Misery	39
4.1.3. Installationsstrategiens bidrag til konstruktionen af det teatrale	43
4.2. Performancestrategien	44
4.2.1. Performativ æstetik	44
4.2.1.1. Ko-præsens	45
4.2.1.2. Repræsentationsbrud	47
4.2.1.3. Ko-præsensens og repræsentationsbruddets bidrag til konstruktionen af det teatrale	49
4.2.2. Performererne	49
4.2.3. Performancestrategiens bidrag til konstruktionen af det teatrale	51
4.3. Stilkoncept-strategien	52
4.3.1. Den bleak andethed	52
4.3.2. Stilkoncept-strategiens bidrag til konstruktionen af det teatrale	53
4.4. Stedsspecificitetsstrategien	54
4.4.1. Stedet og narrativet	55
4.4.2. 'Space and place'	56
4.4.3. Stedsspecificitetsstrategiens bidrag til konstruktionen af det teatrale	57
4.5. Narrativitetsstrategien	58
4.5.1. Den narrative konstruktion i Seven Tales of Misery	59
4.5.2. Narrativet og performernes performance	61
4.5.3. Narrativitetsstrategiens bidrag til konstruktionen af det teatrale	61
4.6. Interaktivitetsstrategien	62
4.6.1. Performanceinstallationen som en mødetilstand	63
4.6.2. Mødetilstandens karakter – Intensitet og involvering	64
4.6.3. Interaktivitet og immersion	66
4.6.4. Interaktivitetsstrategiens bidrag til konstruktionen af det teatrale	66
4.7. SIGNAs kunstneriske strategiers bidrag til konstruktionen af det teatrale: Opsummerende	67

5. KAPITEL III: ANALYSEAFSNIT II: ATTRAKTIONEN VED DET TEATRALE	69
5.1. Attraktionen ved teatralitetens alternativitet	69
5.1.1. Frigørelsespotentiale	70
5.2. Den æstetiske filosofi – frigørelse gennem den æstetiske dimension	72
5.2.1. Æstetik og kunst	72
5.2.1.1. Æstetikbegrebet	72
5.2.1.2. Kunstbegrebet	74
5.2.2. Den æstetiske filosofis frigørelsesperspektiv	75
5.2.2.1. Theodor W. Adorno	76
5.2.2.2. Herbert Marcuse	77
5.2.3. Det æstetiske rums eksklusivitet	78
5.2.3.1. Etableringen af det moderne kunsts system	78
5.2.3.2. Eksklusiviteten	80
5.2.4. SIGNAs demokratisering af det æstetiske rum	82
6. SAMMENFATNING	84
7. KAPITEL IV: KUNST OG ERHVERVSLIV	85
7.1. Det teatral rum som attraktionsgenerator - <i>Det teaterinstallatoriske rum</i>	87
7.2. Arts' på den ene side og 'business' på den anden	90
7.2.1. Praktiske og værdimæssige udfordringer og potentialer i Arts-in-Business	91
8. OPSUMMERENDE, KONKLUDERENDE OG PERSPEKTIVERENDE	96
8.1. Et nyt kapitalsystem?	98
8.2. Et nyt kunsts system?	100
LITTERATUR	103
BILAG – se vedlagte Bilagsmappe	

1. INDLEDNING

Midt i rummet står en kvinde overhældt med vin – eller er det blod? Hendes ansigt er smukt og sørgmodigt, hendes make-up kraftig og delikat på én og samme tid. Hendes læber er optegnet af rød læbestift, kinderne blusser og den sorte mascara løber en smule. Hun bærer en hvid, perlebroderet kjole – er det en brudekjole? Rundt om hende står en halvcirkel af mennesker i hvide kåber. Hver har de et vinglas fyldt med en kraftig rød væske – det er vel vin? De spytter på hende hver især. Én ad gangen. Nogle aggressivt, andre tøvende. Stemningen er på én gang trykket, opstemt og højtidelig. En smuk kvinde i sort kjole og sort slør styrer med stor autoritet begivenhedernes gang. Uden at hæve stemmen, men snarere dikteret ved et insisterende blik, inviterer hun de kåbeklædte til at udføre deres handling. Tårene bryder frem hos kvinden i den hvide kjole, men det er ikke tårer, der beordrer til at stoppe begivenhederne nærmere det modsatte. En nydelse ved den ekstatiske og æstetiske lidelse.

Scenen er fra kunstnergruppen SIGNAs *Seven Tales of Misery*¹. De kåbeklædte mennesker er publikum, der i garderoben er blevet bedt om at lægge deres overtøj og påføre sig en hvid kåbe for ikke at forstyrre den magnetiske balance i huset, hvor ritualerne udføres. Ritualer, der producerer og samler lidelse for ultimativt at redde den lidende verden fra det samme.

SIGNA foretager med egne ord interaktive performanceinstallationer², der ofte spiller nonstop over flere dage. Den længste forestillingsperiode har indtil videre været forestillingen *The Black Rose Tricks* ti dages spilleperiode, dvs. der blev spillet og improviseret 240 timer nonstop. SIGNAs kunstneriske ledelse tegnes af tre personer; Signa Sørensen, som debuterede i 2001 med *Precious Fallen*, Arthur Köstler, som Signa Sørensen har dannet par med privat og professionelt siden 2005, og Thomas Bo Nilsson, der siden *Seven Tales of Misery* har fungeret som ledelsens tredje ben. Signa Sørensen beskriver i øvrigt SIGNA som en gruppe af løst tilknyttede folk med en kerne af mere eller mindre faste performere. Hun har endvidere sammenlignet SIGNAs arbejdsfællesskab med et omrejsende cirkus: En trup, der flytter sig fysisk rundt på kontinentet, og sammen bygger spillepladsen op, spiller en vis periode, og sammen pakker den ned igen og rejser videre³.

En trup hvis performere for en stor dels vedkommende finder stor attraktion, grænsende til afhængighed, ved deltagelse i performanceinstallationerne.

¹ Der spillede på Plex Musikteater, september 2006. Se i øvrigt Bilag I: SIGNA: Forestillingsoversigt.

² Disse vil dog flere steder blot blive omtalt 'performanceinstallationer' (uden 'interaktive' foran). Da det er en benævnelse der optræder adskillige gange, og dermed søges forkortet af hensyn til plads og læsevenlighed.

³ Se: Bilag V: Noter fra *Artist-talk: SIGNA - PSI-konferencen*; Interregnum, 2008, Bilag IV: Interview med Signa Sørensen og Arthur Köstler, og; www.signa.dk.

1.1. Attraktionsgenerator - "I Need My Shot of Fiction!" ...

... Svarede SIGNA-performer Emil Groth Larsen mig, imens han ivrigt og desperat gestikulerede, at han doped sig med en nål, da der blev spurgt til, om han også skulle være med i SIGNAs næste forestilling⁴. Emil har været med i alt, hvad SIGNA har præsenteret, siden han debuterede som performer i *Seven Tales of Misery* - det vil sige otte forestillinger af et forløb på én til to (eller flere måneder) pr. gang. I disse tidsrum sætter han studie, kæreste, familie, faste rutiner og hverdagens andre forpligtelser og fornøjelser på standby. Han arbejder med selvfølge ulønnet og i døgn drift, i den periode forestillingsforløbet varer, ja betaler endog gerne eventuelle udgifter, der måtte knytte sig til hans deltagelse – fx transport til og fra spillestedet⁵. Han arbejder på at bygge den totalinstallatoriske scenografi op uger inden forestillingen starter, lægger sig til at sove i scenografiens tarvelige senge, på madrasser, der mestendels er fundet i storskrald, containere eller forladte huse. Han står op, drikker en kop sort kaffe fyldt med grums, fordi den er lavet på en gammel nylonstrømpe i en bulen bliktermokande, spiser hvidt toastbrød, der også udgør en væsentlig del af den næringsfattige mad, der indtages i det tidsrum forestillingen spiller⁶, arbejder videre, går ikke i bad i dagevis, lever i de ofte meget beskidte, mørke, støvede og kolde rum. Han får fysiske skrammer og skavanker, er underlagt søvnmangel, psykisk stress og fejlnæring både før og under spilleperioden - men er aldrig i tvivl om, at det mindst er det hele værd! Selv om han hver gang tænker; "det her er sidste gang!", fordi presset synes for stort, gør han det med glæde igen og igen – han kan ikke lade være...

Emil er ikke den eneste, der er blevet afhængig af SIGNAs fiktive universer. Der findes masser eksempler af lignende art. Over de sidste tre år har jeg, gennem min status som SIGNA-performer, SIGNA-fundraiser og gennem min teoretiske interesse herfor⁷, været vidne til den attraktionsværdi som deltagelse i SIGNAs inter-

⁴ Som i dette tilfælde var *The 11th Knife*. Se Bilag I: SIGNA: Forestillingsoversigt.

⁵ SIGNA spiller ofte i udlandet og flere af de mere eller mindre faste performere er bosat i København. Selvfinansieringen af transport gør sig dog i reglen ikke gældende længere, hvor SIGNA har opnået succes på et niveau så hun kan dække sine performerers rejseudgifter. Endvidere er der i dag ofte en mindre (og i visse særtilfælde større) løn og forplejning. Dette er imidlertid en forholdsvis ny konstellation, og på ingen måde det grundlag SIGNA startede ud på, og dermed er det ikke en forventning hendes performere har. Dækning af transportudgifter, forplejning og løn er forsat et sekundært, glædeligt ekstra gode, der måske gør sig gældende på de enkelte forestillingsprojekter.

⁶ Idet maden i SIGNAs performanceinstallationer også er en del af den detaljerede og gennemførte scenografi. Det scenografiske stil-koncept hedder *bleak*, og er opfundet af SIGNA. En yderligere introduktion hertil følger i specialets SIGNA-afsnit. Derudover svarede Signa Sørensen på spørgsmålet; "Why do you eat bad/poorly?" til *Artist-talk: SIGNA* på PSI-konferencen; Interregnum, 2008; "... (red. the performanceinstallation of SIGNA) always exists in poor, compared to our standards, environment... Every survey shows that when you are poor you eat bad... you go for food that gives you a kick of energy... It is important that we - the performers and the audience - who eats in the installations eats according to that.". Hun sagde også; "It is interesting to address poverty in a different kind of way, to understand through an internalized experience what struggling - physically or psychological - can mean." (se Bilag V: noter fra *Artist-talk: SIGNA*, PSI-konferencen; Interregnum, 2008). Så det er både vigtigt for Signa Sørensen at spise 'bleak' mad fordi der gennem performanceinstallationerne skabes et totalt parallelunivers der kræver en gennemført scenografi der også inkluderer mad der er i overensstemmelse med det scenografiske koncept og det univers der skabes, men der er også en politisk undertone idet SIGNA konsistent portrætterer fattige samfund/kulturelle kontekster.

⁷ Jeg har været performer i: *Seven Tales of Misery*, på Plex Musikteater (september, 2006), *Nights at the Hospital*, Turbinehallerne/Det Kongelige Teater (februar, 2007), *The Circle Camp*, Københavns Internationale Teater (KIT)/Metropolis Festival (august, 2007), *Die Erscheinungen der Martha Rubin*, Köln Schauspiel/Halle Kalk (okto-

aktive performanceinstallationer udøver på sine performere, og på hvordan denne kobler sig til det, der forstås som forestillingernes fiktion, og den har undret mig. Som fx Maria Pia Bertoldi. Hun mødte Signa Sørensen og Arthur Köstler i 2005 i den argentinske by Cordoba, hvor SIGNA skulle sætte *The Ultra Wedding Game* op, blev castet til forestillingen og har siden fulgt SIGNA rundt i hele verden – som Emil, ofte selvfinansieret, og med installationens byggeplads som hjemlig base. Hun er ikke under nogen fagforening, der er ikke nogle overvejelser omkring sikkerheden på arbejdspladsen, hun gør det 'con amor', og som for så mange andre, drejer hendes liv sig nu primært om SIGNA. I samme 'afhængighedsmetaforik' som ovenfor udtaler hun: *"I started doing SIGNA because I wanted to challenge myself ... And then it became like a magnet, it's like a drug, you get totally hooked... I'm a Junkie! ... the fiction gives you a freedom to do whatever you want within this huge field of possibility."*⁸. Der er Momir; *"Jeg er afhængig af det. Jeg er SIGNA-narkoman, giv mig to gange om året min dose af fiktion, så kan jeg være fri igen"*⁹. Og som det fremgår af performer-interviewene er der Sol, Frank, Stig, Peter, m.fl.¹⁰. De følger for egen regning SIGNA rundt i verden, og higer efter mere – higer efter mere af SIGNAs fiktion! Hvorfor? Hvori består attraktionen? Og hvis man kan indkredse den, kan den attraktive substans så komme andre mennesker til gavn end den forholdsvist snævre gruppe, der finder frem til SIGNA?

1.2. Attraktionsefterspørgsel

I vores del af verden, dvs. den vestlige, er ikke bare en bredere gruppe af mennesker end dem der finder frem til SIGNA, men størstedelen af os, placeret i et arbejdsliv¹¹. Ikke mindst fordi det fylder en stor del af vores tid, i reglen 37 timer eller mere, ønsker vi, at dette arbejdsliv opleves som meningsfyldt, motiverende, inspirerende og attraktivt. Dette er imidlertid ikke altid tilfældet:

Forleden var jeg i selskab med to nyuddannede kvinder, der havde fået job i to store velrenommerede virksomheder: en dansk bankvirksomhed og et internationalt revisionsfirma. Begge var overordnet tilfredse og opgaverne var gode, men uden at kunne sige hvorfor, syntes de egentlig også, at det hele var lidt tungt og kedeligt, og de savnede noget. Ifølge professor og dr. Phil. Kirsten Drotner er arbejdslivet det sted hvor vi gør vores pligt, tænker rationelt, udskyder vores behov og undertrykker lysterne¹². Endvidere er arbejdslivet forankret i et økonomisk system, der står i modsætningsforhold til det æstetiske, som er det sted,

ber, 2007), *The Dorine Chaikin Institute*, Berlin/Ballhaus OST/Nordwind Festival (november 2007), genopsætning af *Der Erscheinungen der Martha Rubin* til Berlin Theatertreffen (maj, 2008), *The Black Sea Oracle Games*, SEAS Festival/Odessa/Varna (maj – juni 2008). Jeg har fungeret som fundraiser i to år, og min teoretiske interesse for SIGNAs arbejde har udmøntet sig i en række eksamensopgaver v/ hhv. Teatervidenskab og CBS. Se litteraturliste.

⁸ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

⁹ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

¹⁰ Som det vil fremlægges i metodeafsnittet, er den vigtigste del af dette speciales empiri, 15 interviews med SIGNA-performere. Her tales de tendenser der er citeret og fremlagt her generelt tydeligt frem. Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

¹¹ Tallene fra Danmarks Statistik viser at der var 2.291.667 mænd og kvinder der arbejdede heltid, mens 369.579 mænd og kvinder arbejdede deltid i 2007. <http://www.statistikbanken.dk/RASOFF>, d. 30. 01.09.

¹² Ved Inst. for Litteratur, kultur og medier, Syddansk Universitet. In: *At skabe sig – selv*, Gyldendal, 2001.

hvor vi oplever og erfarer gennem sanserne, følelserne og lysterne. Dette æstetiske system er imidlertid isoleret fra arbejds- og hverdagslivet hos 'almindelige mennesker', idet det er placeret i et kunstsystém, hvor 'særlige mennesker' – kunstnere - kan gøre særlige erkendelser¹³. En præmis jeg tilslutter mig, hvilket jeg vender tilbage til i metodeovervejelserne. Er det sanselige, følelses- og lystbetonede således det ubestemmelige, som de to arbejdende kvinder ovenfor savner?

Ifølge filosof, professor ved CBS og leder af Center for Kunst og Lederskab Ole Fogh Kirkeby er det. I *Den frie organisation - balance mellem passion og storsind*¹⁴, peger han på, at det at skabe sanse- og lystorienterede passion i arbejdslivet er et af erhvervsorganisationens vigtigste kort i forhold til rekruttering og fastholdelse af medarbejderne¹⁵. Generelt er fokuset på medarbejderen eskaleret indenfor det seneste årti. Med deres kåringer af verdens bedste virksomheder at være på for medarbejderne, har *A Great Place to Work*¹⁶ eksempelvis skabt opmærksomhed omkring sig selv. Med base i USA siden 1991, og med udvidelsen til Latinamerika og Asien i 1990'erne og til Europa i 2001, har de undersøgt og offentliggjort de bedste arbejdspladser ud fra medarbejdertilfredshedsundersøgelser. At komme på deres liste over de bedste arbejdspladser er særdeles lukrativt og skaber stor positiv opmærksomhed omkring en virksomhed. Som følge heraf kan en arbejdsplads, hvor medarbejderne synes, at det er 'great' at være, opnå væsentlige konkurrence- og økonomiske fordele¹⁷. Det er en central fordel for en virksomhed at være attraktiv.

De to velkvalificerede unge kvinder ovenfor gav udtryk for, at de ville finde et andet job, hvis der ikke snart skete noget. Det lyder ikke som om, at deres arbejdsgivende erhvervsorganisationer formår at skabe attraktion¹⁸. At skabe lignende attraktion som SIGNA, der repræsenterer et æstetisk rum, kan således vise sig, ikke blot at gavne medarbejderne, men også at være et stærkt kort for en erhvervsorganisation, ikke mindst i forhold til parameteret; fastholdelse og rekruttering.

Med fare for at lyde kynisk, og være eksponent for et ønske om en total udnyttelse af medarbejderen, som eksempelvis organisationsteoretikeren Richard Sennett¹⁹ og psykologen Richard I. Evans²⁰ har peget på er en fare med nutidens arbejdstagere som hhv. 'fleksible mennesker' og 'workaholics', kunne man overfor

¹³ Drotner (2001), s. 119ff.

¹⁴ Endnu upubliceret, udgives af Gyldendal, 2009.

¹⁵ Dette er perspektiv indskræver sig i hans, og den generelle, interesse for koblingen mellem kunst og erhvervsliv, der går under betegnelsen Arts-in-Business og præsenteres nedenfor.

¹⁶ Se www.greatplacetowork.dk og www.greatplacetowork.com.

¹⁷ Se hhv.: www.greatplacetowork.dk/great/resultater.php og www.greatplacetowork.dk/great/grafik.php, d. 09.01.09.

¹⁸ Man kunne forestille sig, at dette forhold har forrykket sig med finanskrisen, således at arbejdstageren generelt ikke længere kan være så selektiv som det er tilfældet i dette eksempel. En række parter eksempelvis Fogh Kirkeby, Børsen og Institutet for Fremtidsforskning (IFF) har imidlertid peget på, at det netop er i sådanne tider, at man ikke bør opgive de ting der gør virksomheden attraktiv. Gør man det, risikerer man at miste gode ansøgere og medarbejdere – de vil søge andre steder hen, hvor deres behov kan tilfredsstilles, og så starter derouten først.

¹⁹ In: *Det fleksible menneske*, Hovedland, 1999

²⁰ Introducerede termen 'workaholic', i et interview til Essos (nu ExxonMobil), firmablad i 1965.

eksemplet med de to kvinder, forestille sig en virksomhed, hvor medarbejderne lig SIGNA-performerne er afhængige af at arbejde, hvor det er deres 'drug,' fordi attraktionen er så stor. Imidlertid er formålet med denne vision ikke at udnytte medarbejderen, men tværtimod at styrke denne. Hermed anerkendes det, at arbejdspladsen, uanset om man finder dette konstruktivt eller destruktivt, er et sted, hvor en stor del mennesker bruger en stor del tid. Dermed kan dette sted forstås som et 'socialt selskab'²¹, inden for hvilket det gælder om at kvalitetsoptimere vilkårene og gøre det så attraktivt så muligt at fungere, hvilket, som antydning, indskriver sig i en vision om at gøre det, der med Drotner er defineret som det æstetiske oplevelses- og erfaringsparametre tilgængelige for så mange mennesker som muligt.

Denne vision har vundet udbredelse efter årtusindeskiftet, og er som vist bl.a. repræsenteret ved Center for Kunst og Lederskab ved CBS, men også en række andre steder, fx på Teatervidenskab, hvor det har været omdrejningspunktet for projektgruppen *Theatre-in-Business*' (T-in-B²²) arbejde. Gruppens titel er inspireret af feltets samlebetegnelse: 'Arts-in-Business'.

1.3. Arts-in-Business

Arts-in-Business-terminen konstrueredes i 2002, og manifesteres i 2004 med udgivelsen af innovationsforsker og forskningsleder for Learning Lab Denmark, DPU, Lotte Darsøs *Learning-Tales of Arts-in-Business*. Darsø skriver, at bogen påbegyndes i 2002: "in order to 'map' this new emerging field of Arts-in-Business.". Man kan endvidere læse følgende på DPUs hjemmeside: "I et internationalt forskningsprojekt har Learning Lab Denmark i løbet af 2002 og 2003 kortlagt feltet 'Arts-in-Business'". Begrebet opstår og udfoldes altså omkring forskningsenheden *Den Kreative Alliance* fra 2002. *Den Kreative Alliance* blev oprettet i 2001 i kølvandet på redegørelsen *Danmarks kreative potentiale* (udgivet af Erhvervsministeriet og Kulturministeriet, 2000), der markerer den danske regerings satsning på området for mødet mellem kunst og erhvervsliv. I en mail til mig d. 3. august 2008 uddyber Darsø nogle af tankerne bag begrebet:

²¹ Term introduceret af IFF i deres seneste udgivelse: *All Dressed Up – but nowhere to go*, Gyldendal, 2007.

²² Denne forkortelse (T-in-B) anvendes fremover når der henvises til gruppen, idet 'Theatre-in-Business' har manifesteret sig som begreb, hvorfor dette vil benævnes som i anførelsesteegnene. T-in-B blev oprettet af fem teatervidenskabsstuderende, herunder undertegnede, i april 2006. I den forbindelse vil jeg allerede nu rette min tak til projektgruppens øvrige medlemmer for sparring på og udveksling af idéer indenfor dette felt. T-in-B består, foruden undertegnede, af Bethina Louise Røge, Lara Lindinger Löwy og Maja Topsøe-Jensen. Anna Lawaetz var med til at oprette T-in-B i 2006 men fungerer ikke længere som en del af gruppen. Gruppen har desuden udviklet et tæt samarbejde med Michael Eigtved, lektor ved Teatervidenskab.

"Begrebet Arts-in-Business har jeg faktisk opfundet i samarbejde med Michael Dawids²³. Tidligere var der begreber som Arts & Business, eksemplificeret af Miha Pogacnik's²⁴ arbejde samt hans årlige sommerkonferencer i Borl, Slovenien, og selvfølgelig af A&B i London. Men det var netop i forbindelse med projektet, at vi blev enige om at begrebet skulle ændres og hedde Arts-in-Business, fordi det drejede sig om at gå ind i business med kunstneriske processer."²⁵

Som nævnt fungerer Arts-in-Business i forlængelse af en vision, der ovenfor blev identificeret som: Det æstetiske oplevelses- og erfaringsparametre tilgængelighed for så mange mennesker som muligt. Darsø redegør således i overensstemmelse med Drotner for, hvordan kunst blev løsrevet fra folks liv som led i industrialiseringen, hvor: "... with ... the industrial revolution ... **only** pure objective reasoning (the True) was appreciated, and the Good and the Beautiful were neglected ... An epoch of productivity, efficiency and profit was underway with the organization symbolized as a machine."²⁶ Dette forhold er imidlertid ved at ændre sig, og om end erhvervsorganisationerne forsat har dybe rødder i industrialiseringen, søges andre værdier, der kan forstås som æstetiske, bragt i spil i organisationen, så medarbejderne på den baggrund kan forstå "... art as an integrated part of life."²⁷, og dermed også få integreret 'the Good' og 'the Beautiful' eller det sanse-, lyst-, og følelsesorienterede i arbejdslivet. Igennem denne 'heling' af medarbejderen, søges erhvervsorganisationen at gøres 'hel', hvilket ultimativt kan 'hele' samfundet²⁸:

*"The message of this book ... is an attempt to define the contours of 'artful creation', a new paradigm that draws on our full human potential ... Arts-in-Business is one of the signposts of this new paradigm of 'artful creation' and could have an important positive impact on future business and society."*²⁹

At anvende kunst i erhvervsøkonomisk øjemed synes imidlertid ikke nødvendigvis at være helt uproblematisk. Idet de to størrelser fungerer indenfor vidt forskellige rammer, åbnes umiddelbart for en række praktiske og værdimæssige udfordringer. Eksempelvis kan man praktisk spørge, om det er realistisk, at medarbejderne i en erhvervsorganisation kan udfolde sig som performere involveret i et kunstnerisk projekt, og værdimæssigt, om der ikke er tale om en potensering af virksomhedens eventuelle udnyttelse af medarbejderne, nu hvor de også tænkes at skulle indgå i deres arbejdssammenhæng med deres sanser og følelser?

²³ Michael Dawids takkes i Acknowledgements i Learning Tales of Arts-in-Business som "... the core people from The Creative Alliance: Michael Dawids, who conceived the project and has contributed with dialogue and great vision...". Min fodnote.

²⁴ Miha Pogacnik præsenteres som en af Darsøs interviewede og som 'Arts-in-Business-case'. Han introduceres således; "... virtuoso violinist, cultural ambassador of Slovenia and business consultant. We will describe how Miha Pogacnik work with his violin and great classical masterpieces in order to help the audience sharpen their senses. The key words are deep reflection, transformation and new capabilities ... Pogacnik has started the initiative IDRIART and his mission is to create "practical utopi" ". Darsø (2004), s. 20. Min fodnote.

²⁵ Citat; Lotte Darsø, i mail pr. 3. august 2008.

²⁶ Darsø (2004), s. 26 – 27.

²⁷ Ibid., s. 26.

²⁸ Ibid., s. 31 – 35.

²⁹ Ibid., s. 18.

1.4. Problemspørgsmål

På baggrund af ovenstående formuleres problemspørgsmålet:

Hvorfor virker deltagelse i SIGNAs interaktive performanceinstallationer attraktivt på dens performere? Og hvordan kan erhvervsorganisationen skabe lignende attraktion med SIGNAs interaktive performanceinstallationer som attraktionsgenererende inspiration? Og hvilke udfordringer og potentialer er der ved at gøre det?

Dette spørgsmål specificeres imidlertid, idet fiktionen indledningsvist taltes frem som særligt attraktiv. Senere 'landes' fiktionsbegrebet endvidere i teatralitetsbegrebet i forlængelse af teatralitetsforskningen, idet SIGNAs performanceinstallationer, om end de befinder sig i et kunstgenremæssigt krydsfelt, primært regnes under det scenekunstneriske område, og idet denne afhandlings tilgang er teatervidenskabeligt. Dermed danner teatralitet og det teatrales attraktionsværdi afsæt for det specificerede arbejdsproblem:

Hvordan konstrueres det teatrale i SIGNAs interaktive performanceinstallationer og hvorfor skaber det teatrale attraktion ved deltagelse for performerne?

Først vil jeg således afdække og redegøre for de mest fremtrædende kunstneriske strategier i SIGNAs interaktive performanceinstallationer og endvidere analysere, hvordan disse strategier bidrager til konstruktionen af det teatrale. Derefter vil jeg undersøge, hvorfor deltagelse i det teatrale rum forekommer attraktiv for performerne. Endelig spørges der som ovenfor: *Og hvordan kan erhvervsorganisationen skabe lignende attraktion med SIGNAs interaktive performanceinstallationer som attraktionsgenererende inspiration? Og hvilke udfordringer og potentialer er der ved at gøre det?*

Som det fremgår af problemspørgsmålet falder dette speciale overordnet i to dele: en del, der tager udgangspunkt i SIGNA, og en del, der tager udgangspunkt i forholdet mellem kunst og erhvervsliv. Der er dog tale om tydelig vægtning mellem det man kunne kalde 'SIGNA-delen', og det man kunne kalde 'Kunst og erhvervslivsdelen', idet førstnævnte er udgangs- og omdrejningspunktet, og derfor udgør størstedelen af specialets omfang. I forbindelse med denne vægtning, fungerer specialets kunst- og erhvervslivs del i højere grad som et reflekteret fundament for en senere konkret oversættelses- og implementeringsstrategi af 'det SIGNA kan' i erhvervsorganisatorisk kontekst, frem for som en udfoldet fremstilling af en egentlig strategi. SIGNA er blevet prioriteret som specialets primære analytiske genstandsfelt. 'Primære' idet denne analyse under alle omstændigheder ville skulle forelægge forud for koblingen til en konkret erhvervsorganisation. Med dette speciale forelægger 'den første analyse', og et reflekteret fundament for denne kobling, hvormed specialet kan tjene som afsæt for den eventuelle videre forskning – oversættelse og implementering i konkret erhvervskontekst, evt. udfoldet i en erhvervs-ph.d.

1.5. Specialets struktur

Først fremlægges fremgangsmåden, dvs. præsentation af empiri, samt overvejelser omkring empiri, metode og teori. Dernæst følger første kapitel, som omhandler det for specialet centrale begreb; teatralitet. Dette centrale begreb forfølges i næste kapitel, hvor SIGNAs kunstneriske strategier afdækkes med henblik på en analyse af, hvordan det teatrale konstrueres i SIGNAs interaktive performanceinstallationer og videre i det tredje kapitel, hvor det undersøges, hvorfor det teatrale virker attraktivt på performerne. Efter en sammenfatning trækkes resultaterne fra de foregående kapitler over i det sidste kapitel om kunst og erhvervsliv. Her træder undersøgelsen af hvordan erhvervsorganisationen kan skabe lignende attraktion med SIGNAs interaktive performanceinstallationer som attraktionsgenererende inspiration imidlertid tilbage for en udfoldelse af de udfordringer og potentialer, der opstår, når to størrelser som SIGNA og erhvervsorganisationen – 'arts' og 'business', der fungerer indenfor væsensforskellige rammer, sammentænkes. Endelig besvares problemspørgsmålet i en samlet og konkluderende opsummering af resultaterne, hvormed specialet afslutningsvis når sin perspektiverende udgang.

2. FREMGANGSMÅDE

2.1. Præsentation af empiri og empiri- og metodeovervejelser

I dette afsnit præsenteres specialets empiri, og endvidere redegøres for en række overvejelser, der vedrører valg og fravalg i forhold til denne.

I dette speciale sætter jeg fokus på SIGNA-performernes attraktion mod deltagelse i performanceinstallationerne. For det interaktive publikums vedkommende gælder den samme attraktion imidlertid i flere tilfælde³⁰; "... *I was in touch with my most intimate feelings.*", "*This art work has made me a little different. Thank you!*", "*I can't leave – I'm drawn.*", "*I'm totally in love, I have to do this!*"³¹, var blot nogle af de kommentarer man kunne snappe op under og efter *Artist-talk: SIGNA* på PSI-konferencen; Interregnum³². Til samme konferences blok med SIGNA-indlæg var rummet fyldt til randen med gamle og nye entusiaster, og som performer har jeg set publikummer blive i installationerne i dagevis, komme tilbage før og efter arbejde, forelske sig i de fiktive karakterer og følge SIGNA rundt i verden. Fokus er imidlertid lagt på performerne, ud fra denne betragtning; det er alment anerkendt indenfor teatervidenskaben, at teater ikke længere kan defineres ud fra teaterforskeren Eric Bentleys grundsætning; A spiller B mens C ser på³³. Tilskueren forstås heroverfor som aktiv, idet publikums perception af værket er med til at forme værket³⁴. Denne medskabende påvirkning radikaliseres imidlertid i interaktivt teater,³⁵ som SIGNA repræsenterer, idet positionerne kunstfremstillere og – betragtere til en vis grad smelter sammen, hvormed begge parter fungerer som co-deltagere i selve den kunstneriske skabelsesproces. Fremstiller præsenterer således ikke værket som en afsluttet enhed, men som en åben form, hvis endelige udtryk afhænger af alle de deltagende – fremstillere såvel som betragtere. Det til trods er der forsat tale om en kommunikativ situation, hvor fremstiller netop 'fremstiller' situationen og betragter forholder sig til eller i det fremstillede, og dermed tager en mere eller mindre aktiv position. I modsætning til publikum, hvor aktivt det end måtte være, er performerne altså 'tvunget' til at være til stede i og fastholde og fremstille den fiktive ramme. Således kan man tale om en art 'deltagelsesparameter,' hvor performerne qua deres position i reglen vil være placeret højest, og det er netop attraktionen ved deltagelse, der er interessefeltet her. Fokusset på potentialet ved deltagelse, frem for eksempelvis en værkanalyse,

³⁰ Om end der også findes publikummer der keder sig, provokeres, frastødes, eller på andre måder tager afstand til performanceinstallationerne.

³¹ Se Bilag V: noter fra *Artist-talk: SIGNA* PSI-konferencen; Interregnum, 2008.

³² Se Bilag V: noter fra *Artist-talk: SIGNA* PSI-konferencen; Interregnum, 2008.

³³ Se præsentation af Eric Bentley og denne grundsætning i Gyldendals Teaterleksikon, Scavenius (2007), s. 95. Formuleret ved Jørn Langsted. Se også Bentley; *The Life of the Drama*, 1964.

³⁴ Se fx teaterforskerne Erika Fischer-Lichte, Willmar Sauter, Josette Féral og Michael Eigtved der alle opererer med et bredere teatralitetsbegreb. Teaterforsker Solveig Gade forstår i en sammenkobling af de her nævnte teaterteoretikere teatralitet som: "... *en rammesat begivenhed, der udspiller sig over et vist tidsrum i mødet mellem samtidigt og fysisk tilstedeværende aktører.*", Gade (2008), s. 11, fodnote 13. En grundigere gennemgang af teatralitet finder sted i specialets kapitel: *Teatralitet*.

³⁵ Se fx Kim Skjoldager-Nielsens speciale; *Interaktivitet*, 2008, for en udredning af interaktivt teater og publikums medskabende påvirkning i dette.

åbner endvidere for et anvendelsesperspektiv, der knytter an til interessen for hvilket potentiale teatret, og især udøvelsen af teater, har i sammenhænge udenfor kunstsyste­met - til en almen operationaliserbarhed, hvor operationaliseringen i erhvervsorganisatorisk kontekst er i fokus her.

I forbindelse med SIGNA kunne man både tale om de udøvende som skuespillere og performere. Jeg har imidlertid valgt at tale om performere, om end 'performeren' ifølge Gyldendals Teaterleksikon ofte ikke opererer indenfor en fiktiv kontekst, idet der er tale om en insisteren på anti-repræsentation. Det er imidlertid ikke tilfældet hos SIGNA, hvor man opererer inden for en tydelig konstrueret dramatisk og fiktiv dimension. Det skyldes, at en performers handling ikke i sig selv er kunst, men bliver det i forbindelse med konteksten eller iscenesættelsen, hvilket stemmer overens med mange af de ikke-repræsentative handlinger hos SIGNA, og med anvendelsen af utrænede performere, der mere castes som typer, end med henblik på en særlig evne til at påtage sig en anden karakter³⁶.

På den baggrund, er min primære empiri 15 interviews med SIGNA-performere. SIGNA har lavet forestillinger mange steder i verden, og som oftest består disse forestillingers 'cast' af en blanding af gamle performere – performere, der har prøvet det før og såkaldte 'lokale' performere - nye performere fra det lokale spillested. Af de nye er der altid nogle, der får en meget stor oplevelse ud af at være medvirkende i SIGNAs interaktive performanceinstallationer og fortsætter med det. Ligesom der findes performere, der af forskellige grunde ikke er med i mere end én SIGNA-forestilling. Som det fremgår af interviewene, kan det være, at de er forpligtet andetsteds, har fundet det for krævende tidsmæssigt, psykisk eller fysisk, eller andre grunde. Men som det også fremgår af interviewene er alle de interviewede performere under spilleperioden blevet tiltrukket af, og suget ind i deltagelsen i SIGNAs performanceinstallation i en grad, så det at have været med, markerer en oplevelsesmæssig milepæl i deres liv. Med de performere, der 'hænger ved' er der opstået en art SIGNA-gruppe, der består af en række performere med forskellige nationaliteter. Om end SIGNA ikke opererer med et fast ensemble, har de alligevel et udvalg af mere eller mindre faste performere at vælge mellem til hver ny opsætning. Således starter SIGNA i reglen også sin casting med at vælge nogle fra den 'faste' gruppe af performere til specifikke roller, og med at sende en 'casting-mail' ud til alle de tidligere performere. Jeg har valgt at interviewe performere på en skala fra dem, der kun har været med én gang, til dedikerede performere, der har været med i stort set alt, siden de performede med SIGNA første gang. Idéen er at skabe en variation, og således få forskellige refleksioner over de forskellige interviewspørgsmål, der alle relaterer til oplevelsen som SIGNA-performer. De er alle blevet stillet de samme fire spørgsmål ved et mundtligt interview, på nær én, der har besvaret spørgsmålene skriftligt.

³⁶ Jeg vender tilbage til repræsentationsbegrebet i kapitlet om teatralitet. Se også Gyldendals Teaterleksikon, Scavenius (2007), s. 683: 'Performer' formuleret ved Erik Exe Christoffersen, og s. 811 – 812: 'skuespiller', formuleret ved Bent Holm.

Endvidere består min empiri af materiale om SIGNA. Dette inkluderer: et interview med Signa Sørensen og Arthur Köstler jeg selv har foretaget, interviews, omtale og anmeldelser bragt i diverse danske og internationale tidsskrifter og SIGNAs hjemmeside. Derudover inddrages de observationer af optakter til performanceinstallationerne og selve performanceinstallationerne, som jeg opnået qua min status som performer. Disse inddrages især i afdækningen og beskrivelsen af SIGNAs kunstneriske strategier. Herigennem har jeg opnået en 'insider-viden,' som gør en detaljeret beskrivelse, og dermed en grundigere analyse af SIGNAs strategier, mulig. Jeg trækker ikke på egne erfaringer i analysen og fortolkningen af attraktionen ved deltagelsen som SIGNA-performer, da denne udelukkende er baseret på de 15 performer-interviews.

Om end jeg har skrevet mig selv ud af analysen og fortolkningen af attraktionsværdien, kan empirien forsat synes snæver og subjektiv, idet det er tidligere medperformere, jeg har interviewet. Disse medperformere er imidlertid valgt ud af et bredt udsnit med henblik på at opnå variation. Og interviewspørgsmålene er konstrueret så neutralt som muligt med henblik på neutrale svar.

Interviewspørgsmålene er: *Hvorfor laver du SIGNA? Hvordan var din første oplevelse som performer? Hvad har været din største/vigtigste oplevelse som performer? Har det ændret dit liv på nogen måde? Hvordan?*

Hensigten med disse spørgsmål har været at se, om attraktionen mod deltagelse i SIGNAs interaktive performanceinstallationer er en generel tendens for SIGNA-performerne, og endvidere at forstå, hvorfor denne attraktion finder sted. Hvilket er en væsentlig del af dette speciales problemspørgsmål.

Et andet parameter, der kunne tænkes at influere på troværdigheden, er at de interviewede ikke er blevet sikret anonymitet, og noget andet ville eventuelt være blevet talt frem, havde det været tilfældet. Jeg vil imidlertid mene, at det at fremstille de interviewede performere med navn, personificerer de interviewede på en hensigtsmæssig måde og sikrer, at de svarer velovervejet. Endvidere tydeliggøres gruppens mangfoldighed og nuancer eksempelvis gennem de forskellige internationale navne. Kønnen fremgår også via navnet, og endelig tænkes læserens indlevelse og oplevelse at styrkes, ved at få et navn, og dermed en person, som afsender af det citerede frem for eksempelvis et anonymt 'x'.

Interviewene med SIGNA-performerne og interviewet med Signa Sørensen og Arthur Köstler forelægger i den til specialet tilhørende bilagsmappe. Derudover indeholder bilagsmappen en oversigt over SIGNAs performanceinstallationer, SIGNAs egen præsentation af deres arbejde i en ansøgning rettet mod scenekunststudvalget i 2007 og 2008, noter fra *Artist-talk: SIGNA* ved PSI-konferencen; Interregnum, 2008³⁷, billedmate-

³⁷ PSI står for 'Performance Studies International'. Konferencen, som var den 14. i rækken, foregik i år ved Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Humaniora, KU. Se i øvrigt: www.interregnum.dk og <http://psi-web.org/>.

riale fra diverse af SIGNAs performanceinstallationer, en illustration af SIGNAs kunstneriske strategier, opstillet i et tidsligt perspektiv, der markerer hvornår i SIGNAs kunstneriske skabelsesproces de træder i kraft. Denne illustration tjener som overblik i analysen af hvordan SIGNAs kunstneriske strategier bidrager til konstruktionen af det teatral. Endvidere indeholdes en illustration af den russiske installationskunstner og én af Signa Sørensens proklamerede inspirationskilder Ilya Kabakovs *The Man Who Flew Into Space From His Apartment*, en illustration af forholdet mellem æstetik, teatralitet og performativitet i dette speciales optik. Dette forhold introduceres med æstetikbegrebet i analysen af, hvorfor det teatral forekommer attraktivt. Endelig indeholder bilagsmappen en illustration af T-in-Bs; *Teaterlandskabet*, for at vise hvad T-in-B bl.a. har arbejdet med. Bilagene er opstillet i den rækkefølge, hvormed de optræder i specialet. Således er bilagsmappens første bilag, det første, der henvises til i specialet.

Som det fremgår af forestillingsoversigten i bilagsmappen, kan SIGNAs forestillinger overordnet opdeles i tre koncepttyper³⁸, og blandt specialets interviewede performere findes der repræsentanter fra hver type. Blandt specialets interviewede performere findes repræsentanter fra hver koncepttype. Eksempelmaterialet tager således udgangspunkt i et bredt udsnit af koncepter, men der refereres primært til *Seven Tales of Misery* (Plex Musikteater, Kbh.), *Nights at the Hospital* (Turbinehallerne, Det Kgl. Teater, Kbh.), *Circle Camp* (KIT, Metropolis, Kbh.), *Die Erscheinungen der Martha Rubin* (Schauspiel Köln, Köln og genopsættelse ved Theatertreffen, Berlin), *The Dorine Chaikin Institute* (Nordwind Festival, Berlin), *The Black Sea Oracle Game Tour* (SEAS, Odessa og Varna), idet jeg selv har medvirket som performer i dem alle, og derfor har oplevet performanceinstallationerne indefra. I afdækningen og analysen af SIGNAs kunstneriske strategiers bidrag til konstruktionen af det teatral, har jeg imidlertid valgt at anvende et hovedeksempel; *Seven Tales of Misery*, ud fra en vurdering af, at det vil skabe en struktureret fortløbende beskrivelse af de forskellige strategier, hvormed der i sidste ende konstrueres et overskueligt billede af, hvordan disse arbejder sammen, om end der også eksemplificeres med de øvrige her optegnede performanceinstallationer.

³⁸ Se Bilag I: SIGNA: Forestillingsoversigt.

2.2. Teori- og metodeovervejelser

Dette afsnit indeholder en præsentation af specialets teoretiske hovedlinjer og overvejelser omkring forholdet mellem dem, samt metodiske refleksioner, der bl.a. forholder sig til valg og dermed også fravalg i forbindelse med specialets afgrænsning.

Den anvendte teori falder overordnet i fire blokke: teatralitetsteori, kunstteori, den æstetiske filosofis frigørelsesteori og Arts-in-Business-teori. Disse teoriblokke applikeres i hvert sit kapitel, hvor forskellige led af problemspørgsmålet undersøges. I første kapitel indkredser jeg således teatralitetsbegrebet ved hjælp af teatralitetsteori. I andet kapitel undersøger jeg bl.a. gennem kunstteoridannelser, hvordan det teatrale konstrueres i SIGNAs performanceinstallationer. I tredje kapitel inddrager jeg den æstetiske filosofis frigørelsesteori i undersøgelsen af, hvorfor det teatrale virker attraktivt og i fjerde og sidste kapitel inddrages Arts-in-Business-teori i en undersøgelse og diskussion af, hvordan erhvervsorganisationen kan lade sig inspirere af SIGNA til at skabe lignende attraktion, og af hvilke udfordringer og potentialer der er ved at gøre det.

I første kapitels indkredsning af teatralitetsbegrebet inddrages teaterforskerne Josette Féral og Erika Fischer-Lichtes teatralitetsforståelser primært. På baggrund af disse fremkommer jeg med en teatralitetsdefinition, som giver mening, i forhold til den kontekst den anvendes i her. Endvidere introduceres performativitetsbegrebet for at indfange det jeg forstår som SIGNAs forhold til det repræsentative³⁹.

I andet kapitels undersøgelse af hvordan det teatrale konstrueres i SIGNAs interaktive performanceinstallationer inddrages kunstteori, der mønter sig på det jeg gennem min empiri har kortlagt som SIGNAs seks vigtigste kunstneriske strategier: installations-, performance-, stilkoncept-, stedsspecificitets-, narrativitets-, og interaktivitetsstrategien⁴⁰.

I tredje kapitels undersøgelse af hvorfor det teatrale virker attraktivt på performerne inddrages den del af den æstetiske filosofi, der kobler den æstetiske dimension med frigørelsespotentiale. Den æstetiske filosofi er en kompleks og forgrenet størrelse, og som fundament for en redegørelse af denne introduceres æstetik- og kunstbegrebet. De to begreber er endvidere centrale for dette speciale, og derfor tjener redegørelsen også som en afklaring af, hvordan disse begreber forstås i denne sammenhæng. På baggrund af den danske filosof

³⁹ Begrebet udredes i forlængelse af sprogfilosoffen John L. Austin, filosofen Jacques Derrida og kønsforskeren Judith Butler. Igen inddrages Féral, idet hun sammenholder teatralitets- og performativitetsbegrebet, hvormed performativitetsbegrebet ligesom fiktionsbegrebet afslutningsvis 'landes' i teatralitetsbegrebet.

⁴⁰ Af den kunstteori der inddrages i analysen af disse strategier indgår bl.a.: arkitekt og kunstteoretiker Nicolas De Oliveira og medie og litteraturforskeren Marie-Laure Ryan under installationsstrategien, Erika Fischer-Lichte under performancestrategien, performanceteoretikerne Richard Schechner og Nick Kaye under stedsspecificitetsstrategien, teaterforskerne Kjetil Sandvik og Anne Marit Waade under narrativitetsstrategien, og endelig kuratoren og kunsthistorikeren Nicholas Bourriaud teaterforskerne Gary Izzo, og Kim Skjoldager-Nielsen under interaktivitetsstrategien.

og æstetikteoretiker Søren Kjørup tager jeg udgangspunkt i den tyske filosof Alexander Gottlieb Baumgartens forståelse af æstetik som sanselig erfaring, hvilket står i opposition til den på Baumgartens tid (1700-tallet - oplysningstiden) dominerende logisk-begrebslige forståelse og erfaring af verden. Redegørelsen af kunstbegrebet, og dermed forståelsen af det i denne sammenhæng, tager udgangspunkt i den danske filosof og æstetikteoretiker Ole Thyssen. Med dem forstås æstetik som oplevelse, erfaring og erkendelse gennem sanserne, og kunst som en rendyrkelse af det æstetiske. Æstetisk erfaring kan imidlertid også, stik modsat sådan som jeg vælger at forstå og anvende begrebet her, forstås som en proces, hvor et kunstværk eksempelvis forstås og nydes gennem en intellektuel og refleksiv erfaring.

Forståelsen af æstetik som sanselig erfaring knytter imidlertid an til den udvalgte æstetiske filosofi. Her fremdrages Frankfurterskolens; Theodor W. Adorno og Herbert Marcuse⁴¹, som på baggrund af en kultur- og civilisationskritik, forstår den æstetiske dimension som frigørende, idet de tager udgangspunkt i kulturen og civilisationens, der igen er forankret i det økonomiske systems, repressive kræfter, og anser den æstetiske dimension, der netop dyrker den sanselige erfaring af verden som et frirum fra disse repressive kræfters dominerende effektivisering, disciplinering og fornuft. Hvilket forbinder sig til allerede introducerede dr. Phil Kirsten Drottners æstetik- og samfundsforståelse, som jeg indledningsvist har tilsluttet mig.

I lighed med 'frigørelsesfilosofferne' foretager hun en art civilisationskritik, der udspringer af en analyse af konsekvenserne af det moderne økonomiske system, og mener, som dem, at frigørelsen fra det økonomiske system findes indenfor kunstens rum. I modsætning til frigørelsesfilosofferne mener hun imidlertid, at dette rum har fungeret eksklusivt siden etableringen af det moderne kunssystem, med den konsekvens, at dem der ikke er privilegerede kunstgenier må opvokses og opdrages ud fra kulturen og civilisationens repressive præmisser. Det Arts-in-Business-tiltag, der lægges op til her, med SIGNAs performanceinstallationer som attraktionsgenerende inspirator, indskriver sig således i en potentiel demokratisering af dette eksklusive rum, idet 'demokratisering' forstås som åbningen af adgangen til det eksklusive kunstneriske rum – et definitionsspørgsmål, der tages op igen i forbindelse med forståelsen af SIGNAs performanceinstallationer som demokratiserende gennem anvendelsen af amatører som performere, og publikums interaktive muligheder.

Inden tredje kapitels frigørelsesteoretiske perspektiv forbindes til specialets fjerde og sidste kapitels teorblok: Arts-in-Business, vil jeg bemærke, at der er flere⁴², der mener, at vores samtid er mere æstetiseret end nogen sinde før, og at 'frigørelsesfilosoffernes' kultur- og civilisationskritik derfor ikke længere er holdbar.

⁴¹ Der kunne også have været inddraget andre som Friedrich Nietzsche, hvis civilisationskritik ser den sokratiske moral og kristendommen som den repressive mekanisme, der dominerer det dionysiske, rusen, kaoset, der imidlertid finder et frirum i den æstetiske dimension. For den generelle afgrænsnings skyld, har jeg imidlertid valgt Adorno og Marcuse, idet dette speciale forbinder sig til en Kunst og erhvervslivsdimension, hvor de to grundet deres marxistiske afsæt er særligt interessante at diskutere videre.

⁴² Se bl.a. Friberg (2005), s. 111ff, Gade (2008), s. 56ff, Nielsen, Henrik Kaare (1996), s. 114.

Således er der her tale om to standpunkter, der diskuterer med hinanden. Det er imidlertid ikke hensigten at indskrive denne diskussion i nærværende speciale, men at komme med et bud på attraktionen ud fra den foreliggende empiri, hvor frigørelsesmuligheden fra det etablerede i det teatral rum tales særligt tydeligt frem af SIGNA-performerne, hvilket er afsættet for valget af den æstetiske filosofis frigørelsesteori m.fl.

I fjerde og sidste kapitels undersøgelse og diskussionen af hvordan erhvervsorganisationen kan lade sig inspirere af SIGNA til at skabe lignende attraktion, og hvilke udfordringer og potentialer der er ved at gøre det, kobles frigørelsesteorien på Arts-in-Business-teorien, primært repræsenteret ved innovationsforsker og Arts-in-Business-foregangskvinde Lotte Darsø, men med inddragelse af en række erhvervskonsulenter, organisationsteoretiker, filosoffer og samfundsdebattører⁴³.

Det kan umiddelbart synes selvmodsigende at koble Frankfurterskolens marxistiske frigørelsesfilosoffer Adorno og Marcuse på Arts-in-Business-teori. At lægge op til et samarbejde mellem kunst og erhvervsliv vil hos Adorno og Marcuse være at understøtte økonomiens repressive mekanismer. Som vist er det imidlertid ikke Arts-in-Business vision. Tvært imod ønskes det æstetiske oplevelses- og erfaringsparametre at gøres tilgængeligt for så mange mennesker som muligt. Således er det som hos Adorno og Marcuse forsat kunsten - 'arts', og her mere eksplicit teatraliteten, der fungerer som en mulighed for redefinering af det økonomiske system - 'business'. Her konkret gennem SIGNAs performanceinstallationer som attraktionsgenererende inspiration.

Men vil medarbejdere overhovedet finde samme attraktion ved SIGNAs performanceinstallationer, som SIGNA-performerne? Har attraktionen ved deltagelse i SIGNAs performanceinstallationers overhovedet generel værdi. Kunne man ikke forestille sig, at det er en bestemt type af mennesker, der finder attraktion herved? De interviewede performere udgør imidlertid en gruppe med meget forskellig national, etnisk, faglig og personlig baggrund, og har ikke nødvendigvis forudsætninger som skuespillere⁴⁴. Endvidere foretog jeg i 2007 sammen med Anna Lawaetz en dramapædagogisk eksamen, hvor vi omformulerede SIGNAs arbejdsmetode til en dramapædagogisk strategi. Her applikerede vi den intentionelt først på en gruppe teater elever, og siden på en bred målgruppe strækkende sig fra en italiensk forretningsmand til en ung kemiker, rollespilere, og en tandlægestuderende. Alle dem vi arbejdede med fandt processen attraktiv, hvilket fremgik af de mundtlige og skriftlige evalueringer vi foretog⁴⁵. På baggrund heraf vil jeg mene, at der findes belæg for en forholdsvis bred appel.

⁴³ Eksempelvis erhvervskonsulenterne Russel Ackoff, Joel Barker og Margrethe Wheatley, innovationsforskerne og Francis og Bessant, økonomi- og kulturfilosofferne Søren Buhl og Alexander Carnera, filosoffer og neo-marxisterne Michael Hardt, Antonio Negri, Mauricio Lazzarato, Luc Boltanski og Éve Chiapello, Institutet for Fremtidsforskning, samt filosof, professor ved CBS og leder af Center for Kunst og Lederskab Ole Fogh Kirkeby.

⁴⁴ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

⁴⁵ De skriftlige evalueringer kan fremlægges ved anmodning herom. Se Hallberg og Lawaetz (2007).

I forlængelse af mit fokus på attraktionen ved deltagelse accentueres *potentialet* ved denne deltagelse endvidere, om end jeg er mig bevidst, at denne deltagelse også indeholder forskellige *risici*, fx de magtspil som de deltagende kan underlægges⁴⁶. Disse risici forfølges for afgrænsningens skyld ikke her, men er en væsentlig faktor at medtænke, hvis en konkret implementeringsstrategi i erhvervsorganisatorisk kontekst skulle komme på tale.

Det *potentiale*, der fremhæves i specialet, er frigørelsespotentialet. Om end dette parameter qua empirien bliver vurderet som det mest fremtrædende attraktionsparameter ved deltagelsen i SIGNAs teatral rum, har jeg i samme bevægelse fravalgt at behandle alle de parametre, der gør det attraktivt. Selvom de ikke tales frem ligeså gennemgående som 'frigørelse' nævnes eksempelvis: fællesskabsfølelsen – at opnå den særlig tætte relation til de mennesker man indgår i mange forskellige og udfordrende situationer med gennem et intenst forløb. Følelsen af magt ved at styre en fortælling og ens omgivelser ind i den fortælling man konstruerer. At 'være på' – at have spotlightet på sig, mens man udfolder sig på en scene. At have succes idet man er en del af et succesfuldt kunstprojekt. At udtrykke sig kreativt, og stilkonceptets gennemførte tryk⁴⁷. Mange af disse parametre bliver imidlertid belyst implicit gennem analyserne, og der kan argumenteres for, at de alle på hver sin måde bidrager til at deltagelse i SIGNAs teatral rum virker frigørende, hvorved de viser tilbage til 'frigørelsesparameteret', forstået på den måde, at både følelsen af magt, af at 'være på', at være i et stærkt fællesskab, at udtrykke sig kreativt, at have succes og at bevæge sig i et gennemført univers, kan bidrage til en oplevelse af frigørelse. En mere udførlig analyse af hvordan de øvrige parametre fungerer, hvordan de eventuelt bidrager til frigørelsesparameteret, og hvordan de ellers skaber attraktion, kan være gavnlig, ikke mindst fordi de andre parametre kan medtænkes, idet man begynder at arbejde med den konkrete oversættelse og implementering til erhvervskontekst.

Der findes endvidere en række parametre i erhvervsorganisationen, der kunne tænkes at gavne fra et tiltag som det der foreslås her, hvor SIGNA tænkes at kunne inspirere erhvervsorganisationen, og fra Arts-in-Business-tiltag generelt. Disse parametre er eksempelvis: innovation og kreativitet, mangfoldighedsledelse, forandringsledelse, PR, markedsføring og branding, engagement og commitment og teambuling. Jeg har som nævnt imidlertid valgt at fokusere på rekruttering og fastholdelse, ud fra den betragtning, at det står i overensstemmelse med det fokus på attraktion, som er udgangspunktet for dette speciale, idet rekruttering handler om at tiltrække, og fastholdelse om at bevare tiltrækningen – om forsat at være attraktiv.

Som det er fremstillet nu, fremstår SIGNA endvidere som udgangs- og omdrejningspunktet, der repræsenterer et teatral rum. Det er imidlertid vigtigt, at pointere, at der findes mange forskellige eksempler på teatral

⁴⁶ Hvilket fx var Cecilie Ullerups Schmidts fokus til hendes indlæg om SIGNA; *Creator, consumer, obedient: framed roles of the performative spectatorship*, på PSI-konferencen; Interregnum, 2008. SIGNAs tematiske kredsen om magt er et parameter der nævnes forskellige steder i forbindelse med beskrivelsen af SIGNAs fiktion og analysen af konstruktionen af det teatral i SIGNAs performanceinstallationer.

⁴⁷ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

rum, eksempelvis peger teaterforsker Michael Eigtved på åbningen af Øresundsbroen som en kulturel iscenesættelse⁴⁸, der kan forstås som teatral. Denne forståelse knytter an til et bredt teatralitetsbegreb, hvor teatralitet ikke afgrænses til teatersalens scene⁴⁹, men forefindes i mange forskellige kontekster, hvilket uddybes under udredningen af teatralitetsbegrebet. I forlængelse af det brede teatralitetsbegreb kunne man eksempelvis forstå Roskilde festivalen, en fodboldkamp eller udførelsen af et ritual som teatrale rum. Jeg undersøger imidlertid det teatrale rum som SIGNA repræsenterer, og kun det. Havde man analyseret et andet teatralt rum ville resultaterne af hvordan det teatrale er konstrueret, og hvorfor det er attraktivt have været anderledes, ligesom oversættelsesperspektivet til erhvervskontekst ville have været det. I forlængelse heraf kunne det være interessant at analysere andre teatrale rum, med henblik på at forstå hvordan disse er konstrueret og hvori attraktionen ved dem består. Således kunne man forestille sig et helt galleri af teatralitetsstrategier og attraktionsparametre herved, der igen kunne placeres i forhold til forskellige af erhvervsorganisationens parametre.

Således er der potentielt mange parametre, på mange forskellige niveauer, der kunne tænkes sammen, men her er fokus lagt på frigørelsesparameteret ved SIGNA i forhold til rekruttering og fastholdelsesparameteret i erhvervsorganisationen.

Inden jeg afslutter disse metode og teoriovervejelser, vil jeg knytte en bemærkning til den ideologiske understrøm som ligger i specialet. Denne fremgår ikke eksplicit, om end specialets projekt er et potentielt bidrag til at ændre nogle grundlæggende samfundsmæssige forhold. Disse grundlæggende samfundsmæssige forhold forstås bl.a. i forlængelse af Frankfurterskolens Adorno og Marcuse hvis ideologiske ståsted som marxister er markant eksplicit. Ved at anvende disse teorier, tager mine analyser uundgåeligt nogle drejninger, der knytter an til samme standpunkt. Eksempelvis er tiltroen til Arts-in-Business forankret i en vision om et bedre og mere bæredygtigt liv for den enkelte medarbejder, og ultimativt om en bedre verden, frem for en vision om profitmaksimering for erhvervsorganisationen, selvom dette uanset tænkes at være en konsekvens af Arts-in-Business. Fravalget af en eksplicit markering af et ideologisk afsæt er imidlertid sket for at mindske den risiko, der allerede forelægger for at fremstå som præskriptiv og indforstået. Om end der her præsenteres nogle standpunkter, står de til diskussion og eventuel 'afmontering'. Denne åbenhed tænkes at ville være blevet svækket, var dette speciale blevet gjort til et eksplicit ideologisk projekt. Med denne fremstilling og redegørelse for overvejelser omkring empiri, metode og teori, går jeg videre til specialets første kapitel, der introducerer det for dette speciale centrale begreb; teatralitet.

⁴⁸ Se Eigtved (2003).

⁴⁹ Se eksempelvis Féral (2002) og Eigtved (2003).

3. KAPITEL I: TEATRALITET

"I need my shot of fiction!" ... Med dette kan vi nu vende tilbage til SIGNA, og genoptage spørgsmålet; hvorfor denne higen efter SIGNAs fiktion? Forud for fiktionsbegrebets 'landing' i teatralitetsbegrebet, og dermed redegørelsen herfor, indkredsnes hvad der menes med SIGNAs fiktion, idet det er denne, performerne udgangspunktligt taler frem som særligt attraktiv.

3.1. SIGNAs fiktion

"45% theater, 55% parallelunivers" sådan beskrives SIGNA i Steirischer Herbst⁵⁰ katalog over kunstprojekter på sidste års festival, 2008, hvor SIGNA var inviteret til at deltage og satte forestillingen *Die Komplex Nord-Methode* op. Denne korte beskrivelse giver et forsimplet men illustrerende billede af, hvordan SIGNAs forestillinger tager sig ud. Med egne ord foretager SIGNA interaktive performanceinstallationer, og det første man møder, når man klikker ind på hjemmesiden er denne tekst:

*"SIGNA is an artistic partnership formed by Danish performance-installation artist Signa Sørensen and Austrian performer and media artist Arthur Köstler. The basis of SIGNA's performance work is installation art. The duo mostly works site-specific, redefining and staging abandoned buildings and camp sites creating enigmatic timeless environments for the audience to explore and to live in"*⁵¹

Med betegnelsen 'parallelunivers' og beskrivelsen 'enigmatic timeless environments for the audience to explore and live in' som hovedlinjer har SIGNA indtil videre skabt 23 performanceinstallationer siden debuten i 2001⁵². SIGNA indskrives sig åbenlyst i forskellige kunstneriske fagtraditioner, og som det forstås ud fra benævnelsen af SIGNAs værker trækkes i særdeleshed på hhv. performance-, installations-, og interaktionsstrategier, der kan forstås som overvejende billed- eller teaterkunstneriske. Om end SIGNAs baggrund er billedkunsten, idet Signa Sørensen har en BA i kunsthistorie og Arthur Köstler er uddannet fra Det Kongelige Danske Kunstakademi, er det teaterkunsten, der har indoptaget SIGNA, hvorfor jeg har valgt at tale om forestillinger og ikke værker, da sidstnævnte mestendels bærer billedkunstneriske konnotationer, og førstnævnte teaterkunstneriske. Det til trods, er der forsat tale om en hybrid mellem kunstgenre, der fx resulterede i uenighed blandt juryen til sidste års *Theatertreffen* 2008⁵³ vedrørende hvorvidt SIGNAs nominerede *Die*

⁵⁰ Internationalt anerkendt, årlig kunsthøjtid i Graz, Østrig.

⁵¹ www.signa.dk, d. 4. september 2008. Til *Artist-talk: SIGNA*, PSI-konferencen; Interregnum, 2008, rettede Signa Sørensen imidlertid moderator Kim Skjoldager-Nielsen, da han præsenterede SIGNAs kunstneriske ledelse som en duo, idet hun konstaterede at denne nu udgjordes af en trio, inkluderende set-designer med arkitektbaggrund; Thomas Bo Nielsson.

⁵² Eksklusiv debutværket *Precious Fallen* idet det ikke inkluderede performere, men fungerede som traditionel installation. Se Bilag I: SIGNA: Forestillingsoversigt.

⁵³ En stor og prominent festival, der hvert år udvælger de ti bedste forestillinger fra den tyske teaterscene. Se i øvrigt: www.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2008/03_theatertreffen08/tt_08_auswahl/tt_08_auswahl.php, 10.09.08.

Erscheinungen der Martha Rubin overhovedet kunne kategoriseres som teaterkunst⁵⁴: her var ikke nogen scene eller publikumssal, intet manuskript, skuespillerne var ikke professionelle, forestillingen foregik som en lang improvisation, der strakte sig over flere dage⁵⁵, hvor performerne levede som deres fiktive karakterer i en forfalden samling af huse i grænselandet; Ruby Town. Det kunne man som publikum også komme til, hvis man kunne charme sig ind på en ruby towner i en grad så de vil låne én sin seng, eller måske endda dele den. Instruktørens arbejde var ikke slut når prøveperioden var overstået, tvært i mod bar hun titelrollen; oraklet Martha Rubin og var handlingens omdrejningspunkt i spilleperioden, hvor hun også indtog en position, hvor fra hun løbende kunne instruere. Fysisk var hun placeret i byens højeste bygning, hvorfra hun havde komplet udsyn, og narrativt var det bygget ind i historien, at ruby townerne bekendte sig til deres orakel, hvormed hun kunne følge med i hændelsernes gang, og give formanende orakelsvar tilbage – en art usynlig instruktion, idet den er bygget ind i fiktionen. Hvad prøveperioden angik, bestod den mest af samtaler omkring historierne, der dannede rammen om det fiktive univers og af praktisk arbejde med at opbygge scenografien der udgjorde totalinstallationen – Ruby Town, en *chanty town* i grænselandet mellem verdens to stater; den civiliserede North State - mestendels placeret på den nordlige halvkugle, og det uciviliserede South State – mestendels placeret på den sydlige halvkugle. Scenografien var fuldt funktionsdygtig; her var ingen vægge, der brasede sammen, hvis man bankede for hårdt på dem, ingen vask uden vand i, intet afløb, der ikke kunne bruges, ingen telefon der ikke virkede, ingen saftvand i vinglassene osv. Er det scenekunst, installationskunst, rollespil, live reality-tv, eller...? *Die Erscheinungen der Martha Rubin* fik imidlertid sin nominering, hvortil denne følgetekst fulgte:

"This is about immersing yourself in a new world, not only intellectually and spiritually, but also with your whole body. The audience moves around in a derelict city made of freight containers. They take part in life in this no-man's land, drinking and dancing with the inhabitants, getting a massage or visiting a peepshow. Soldiers go on patrol, arrest visitors and interrogate them. The underlying themes are power, proximity and deception, a strange young woman who

⁵⁴ Om end de kategoriseringer af forskellige kunstgenrer der manifesterede sig sammen med det moderne kunsts system generelt begynder at blande sig. Som Solveig Gade påpeger i hendes Ph.d.-afhandling; *Rammen om værket i verden - Relationelle og intervenserende strategier i samtidskunsten* mødes teater- og billedkunst fx i den relationelle og intervenserende samtidskunst, der danner det analytiske genstandsfelt for hendes afhandling. Gade interesserer sig dog ikke for mødet mellem teater- og billedkunst i det hele taget – som hun skriver, har eksempelvis Robert Wilson og Hotel pro Forma opereret i dette felt siden 1970'erne, hvad hun derimod interesserer sig for er: "... det møde mellem de strømninger inden for billedkunsten, som knytter an til Joseph Beuys' sociale plastik, installationskunst og stedspecifik kunst, og til teaterkunstens særlige medialitet, defineret som den er ved en række menneskers samtidige tilstedeværelse i eller foran et iscenesat forløb, der strækker sig over et vist tidsrum.". Gade (2008), s. 13, fodnote 18. Det til trods tænker flere kunstinstitutioner som i dette tilfælde Theatertreffen, hvis progressivitet i øvrigt er alment anerkendt, i snævrere kategorier. Det gælder også Danmarks Kunststyreelse. Når SIGNA søger om penge til sine projekter fra denne front søger hun på scenekunstmrådet, men skulle hun hellere søge på billedkunstmrådet? Mao. der findes ikke et organ der fanger de værker der ligger mellem de traditionelle/konventionelle kategorier, hvilket har været en af begrundelserne for de beskudte fondsmidler (sammen med det faktum at SIGNA arbejder med uprofessionelle skuespillere, hvilket i øvrigt er almindeligt indenfor andre kunstgenre; fx performance og den relationelle billedkunst). Dette forhold er imidlertid tilsyneladende ved at ændre sig, idet SIGNA netop har modtaget driftsstøtte.

⁵⁵ *Die Erscheinungen der Martha Rubin* strakte sig eksempelvis over hhv. tre og fire dage i Köln, og sidenhen over ni dage i Berlin.

sleeps for days and weeks on end in a shrine above the container city and then suddenly awakes. Her name is Martha Rubin. You can visit her, make sacrifices to her, and hope that she opens her eyes for a few moments. "Die Erscheinungen der Martha Rubin" is a highly unusual form of theatre. The performers improvise for up to 84 hours, yet most of them are not professional actors. The audience can influence and decide what they experience. They research the background and are like ethnologists – or just observers and tourists, if they prefer. The Danish-Austrian performance duo SIGNA reproduces the fascination of computer games in real life and brings remarkable immediacy and warmth to the theatre, as well as a strong element of unsettling energy."⁵⁶

For at holde os til indkredsningen af hvad der menes med SIGNAs fiktion, og påminde om, betegnelsen 'parallelunivers' og beskrivelsen 'enigmatic timeless environments for the audience to explore and live in', entreterer man som publikum en miniverden, hvis fiktion er den gældende virkelighed, så længe du befinder dig indenfor forestillingsrammen. At entrere en SIGNA-forestilling giver således en mulighed for at træde gennem den fjerde væg eller lærredet og være til stede i det fiktive univers, der ellers befinder sig på den anden side af disse. I denne verden bor performerne. Det er her de sover, spiser, elsker, danser, raser, flirter, tjener penge, bliver ulykkelige, forsøger at få deres vilje igennem, keder sig, udfører deres daglige pligter og gøremål, osv. Performererne lever således med hinanden og det interaktive publikum i fiktionen, i højere grad end de spiller for et eksternt publikum.

Publikums tilstedeværelse er i forlængelse af denne konceptuelle ramme altid bygget ind i fiktionen. Således skal performerne ikke lade som om, at publikum er usynligt, men forholde sig 'naturligt' til dem i forlængelse af den funktion og rolle, de er blevet tildelt i fiktionen. I *Seven Tales of Misery* blev publikum fx behandlet som gæster, der kom for at se, hvordan en kulten havde organiseret sig, i *The Black Rose Trick* var de hotelgæster, i *Nights at the Hospital* patienter, i *Der Erscheinungen die Martha Rubin* 'northstatere' der skulle passere grænsen eller var nysgerrige, efter at se hvordan man levede i en grænselandsby som Ruby Town, osv. Alt er 'virkeligt' i dette parallelunivers, og den virtuelle virkelighed, fiktionen, står over den 'virkelige' virkelighed, hvilket betyder, at det er fiktionens logik, der følges. Det betyder, at man som deltager i performanceinstallationens vil blive betragtet som mærkelig og asocial, hvis man ikke opererer i overensstemmelse med den performative ramme og fiktionens præmis – præcis som man i den 'virkelige' verden vil blive betragtet som mærkelig og asocial, hvis man satte spørgsmålstejn ved de givne omstændigheder⁵⁷.

Da SIGNA ved, at overgivelsen til fiktionen kan være svær for publikum, er deres eventuelle mistro overfor universets præmis altid bygget ind i selve fiktionsrammen. I *Nights at the Hospital* led patienterne fx af amnesi og identitetsforstyrrelser, hvilket betød at spørgsmål som "Who are you when you are not Nurse Silver-

⁵⁶ www.berlinerfestspiele.de/en/archiv/festivals2008/03_theatertreffen08/tt_08_programm/tt_08_programm_gastspiele/tt_08_ProgrammlisteDetailSeite_gast_9629.php, d. 03.09.08.

Se Bilag VII: SIGNA: Billedmateriale, for fotodokumentation fra *Die Erscheinungen der Martha Rubin*.

⁵⁷ Hvilket fx er plottet i filmene *The Truman Show* (1998) og *Pleasantville* (1998).

stein?"⁵⁸ blev mødt med Nurse Silversteins bekymring for patientens ve og vel; *"Dear Iwanka, you know questions like that is a symptom of your illness, poor thing, I will ask Doctor Chaikin if she can find room for you in the next primal therapy session"*. Endvidere er scenografien som allerede antydte et ultravigtigt element i skabelsen af paralleluniverset. Således er basen i SIGNAs arbejde i tråd med det billedkunstneriske udgangspunkt da også installationskunsten, og ikke teaterkunsten, om end det som nævnt, er denne SIGNA er blevet optaget i og dermed tænkes at 'tilhører' i dag.

Installatorisk arbejder SIGNA med et stilkoncept der kaldes 'bleak'. Konceptet er opfundet af Signa Sørensen, men tager udgangspunkt i den stemning, der er indeholdt i ordets bogstavelige betydning: cheerless, triste, melancholy, gloomy, dark og dreadful⁵⁹. I SIGNAs univers betyder bleak, at alle installationens objekter er trøstesløse, forfaldne eller dekadente med referencer til Østeuropa eller vestens marginaliserede rum, fra lysthuler til kultisk-religiøse aktiviteter, der konnoterer til tiden ml. 1940erne og 1980erne, og at en stor del af performerens rolle er at skabe smukke billeder gennem sin form i rummet og ved sin attitude og sit sprog, der bør rumme en hvis tristesse⁶⁰. Qua deres udseende, påklædning, sprog og ageren, der alt sammen er bleak kan performerne betragtes som 'installerede'. Der er altså ikke tale om en fuldstændig fri leg, hvor udklædning består af mere eller mindre tilfældige eller gennemtænkte artefakter som i fx LARP⁶¹, til hvilket der ellers med rette kan associeres. Der er tvært i mod tale om en stilistisk og detaljegenomtænkt installation, som bringes til live gennem de 'installerede performere'.

Den uigennemtrængelige, fiktive ramme udgør således hjørnesteinen i skabelsen af SIGNAs paralleluniverser. Det betyder, at alt er tilladt - undtagen at bryde fiktionen! Med andre ord; som performer og interaktiv gæst må man elske, slås, bagtale, skabe intriger, tilbede, blive døv og stum og blind, være i ekstase, spille puslespil i fire dage, osv. indenfor den fiktive ramme, men aldrig bryde den. Denne 'regel nummer et' understreges af Signa Sørensen i et interview i Politiken i forlængelse af *Theatertreffen*-nomineringen; *"Taget skal ramle ned over hovederne på os før vi går ud af karakter."*⁶².

⁵⁸ Hovedsproget i SIGNAs forestillinger er engelsk, da der ofte er udenlandske performere og publikum med. Endvidere er der udviklet en særlig SIGNA-accent, som understreger fornemmelsen af at befinde sig på et 'ikke-sted', hvor der er en helt anden dagsorden end i det omgivende samfund.

⁵⁹ Gyldendals røde ordbøger. Elektronisk opslagsværk, 2003.

⁶⁰ Se Bilag VII: Billedmateriale. Se i øvrigt: www.signa.dk og www.seventalesofmisery.com

⁶¹ LARP er en forkortelse af Live Action Role Play, som ellers kan minde om SIGNA-konceptet gennem sin fiktive rammesætning og dennes gældende logik, og muligheden for 'fysisk' deltagelse (vs. fx 'virtuel' deltagelse i virtuelle universer som eksempelvis Second Life eller SIMs).

⁶² Politiken, d. 20. maj, 2008. Interview foretaget af Monna Dithmer.

3.2. Teatralitet I: Fiktionsbegrebet i teatralitetsbegrebet

Med denne indkredsning af hvad der menes med SIGNAs fiktion, vil vi nu overgå til selve fiktionsbegrebet. Slår man op i Abrams' *A glossary of literary terms* defineres fiktion som;

*"Fiction is a term used inclusively for any literary narrative, whether in prose or verse, which is feigned or invented, and does not purport to be historical truth."*⁶³

I Gyldendals Teaterleksikon understreges fiktionens 'fingererede' eller 'opfundne' natur;

*"Fiktion, afledt af 'fingere', 'foregive'. F på teatret angiver selve det forhold, at kunstarten gengiver eller fremstiller – fingerer – virkeligheden på mere eller mindre troværdig vis, og er altså knyttet til dens mimetiske karakter."*⁶⁴

Det er også det teaterforskeren Josette Féral opererer med, når hun anvender fiktionsbegrebet som definerende for teatralitet, idet hun understreger dets mimetiske eller repræsenterende karakter. Denne 'operation' sker i den betydningsfulde artikel *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*⁶⁵, hvor fiktionen indkredses som et af teatralitetens vigtigste elementer. Féral opstiller hhv. et generelt og et scene-specifikt teatralitetsbegreb. Hvor sidstnævnte er forbundet med teater, der udspiller sig på en eller anden scene for et publikum, er det generelle teatralitetsbegreb møntet på alle teatralle sammenhænge både inden- og udenfor en scenisk virkelighed.

Féral starter med at opstille tre scenarier, der peger på hver sit kriterium for, at den generelle teatralitet, kan opstå: for det første; et rum der markerer, at vi ikke længere befinder os i vores normale dagligdagsrum, og hvor indenfor en anden betydningsramme dermed gør sig gældende, for det andet; en aktørs intention om at skabe en teatral situation koblet med tilskuerens bevidsthed om denne, og for det tredje; en betragters skabelse af et inden- og udenfor, der fungerer uafhængigt af aktørens intention om at ville teatralisere. Således kan fx en cafébesøgende gennem sin måde, at betragte på, skabe en teatral situation ved at indskrive en tilfældig forbigående i en sådan⁶⁶. I dette teatral rum, der oprinder i betragterens blik opstår fiktionen: *"Theatricality seems to be a process that has to do with a "gaze" that postulates and creates a distinct, virtual space belonging to the other, from which fiction can emerge."*⁶⁷

Da Féral senere giver sig i kast med definitionen af den sceniske teatralitet, opsummerer hun endvidere det generelle teatralitetsbegreb, ved at understrege det fiktive rum som en kilde til teatralitet: "... the sine qua

⁶³ Abrams (1981), s. 61.

⁶⁴ Scavenius (2007), s. 270, formuleret af Bent Holm.

⁶⁵ In: *Substance*, 98/99, Vol.31, 2002.

⁶⁶ Féral (2002), s. 95 - 98, og Gade (2008), s. 41.

⁶⁷ Ibid., s. 97.

non condition for the emergence of theatricality as defined above is the creation of a distinct, fictional space ..."⁶⁸. Dette distinkte fiktive rum, der enten kan initieres af den betragtede eller betragteren gennem en "... *almost fantastical cognitive operation...*"⁶⁹ definerer altså for en stor del teatralitet, og teatralitet bliver i sig selv et "... *transitional space ... It clears a passage, allowing both the performing subject as well as the spectator to pass from "here" to "elsewhere".*"⁷⁰. Det generelle teatralitetsbegreb kan som følge af Férals definition opstå alle steder, hvor en betragter teatraliserer rummet omkring sig, og læser en intention om at teatraliserer ind i en tilfældig given, person, situation eller handling, og i forlængelse af ovenstående forsætter hun således med at spørge; *"What then are the signs of theatricality that are specifically characteristic of the stage?"*⁷¹ *What characteristics of theatricality can the theater alone produce?"*⁷².

De tre kriterier for det generelle teatralitetsbegrebet er også grundlæggende i hendes sceniske teatralitetsbegreb, som imidlertid er langt smallere, idet scenisk teatralitet skal være gentagelig eller mere præcist; reversibel. Det indebærer bl.a. at skuespillerens følelser ikke kan være private følelser og, at fx kropstatovering, som performativ akt, bryder med scenisk teatralitet – eller mao.; at handlinger skal være repræsentative. Med dette kriterium udelukkes visse performanceteater-forestillinger, fx SIGNAs, idet der både foregår kropstatoveringer, og idet at der kan føles virkelig sult og træthed, som SIGNA-performer Hans Peter Tommila siger:

*"... så er der jo rigtigt nøgne kroppe, og rigtige følelser, og når man er træt og sulten er det jo ikke fordi instruktøren har sagt at nu skal du være og se sulten ud, og være og se træt ud. Man er virkelig sulten og træt fordi man ikke har spist og sovet ordentligt i fire dage"*⁷³.

Det til trods kan Férals sceniske teatralitetsbegreb anvendes i forhold til at forstå den ramme- og iscenesatte natur af SIGNAs performanceinstallationer – og til at forstå hvordan fiktionen er en væsentlig kunstnerisk strategi i forhold til den ramme- og iscenesættelse. Som der står i Gyldendals Teaterleksikon om Signa Sørensens arbejde, fungerer det; *"I krydsfeltet mellem installationskunst og teater og sammenholdt af et overordnet fiktionskoncept..."*⁷⁴. Féral definerer sit sceniske teatralitetsbegreb i forhold til hhv. skuespilleren, skuespillet og fiktionen.

⁶⁸ Ibid., s. 99.

⁶⁹ Ibid., s. 98.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ J.M. Piemme writes that theatricality is that which the theater alone is able to produce; that which other arts can not produce (Cf. *Le souffleur inquiet*, special edition of *Alternatives théâtrales*, nos. 20-21; December 1984).

⁷² Féral (2002), s. 99.

⁷³ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

⁷⁴ Scavenius (2007), s. 863 (formuleret af Solveig Gade).

Skuespilleren - det første af disse tre scene-teatralitetsdefinerende elementer - er defineret ved sin dobbelthed. Denne repræsenterer en fiktiv karakter, der lever i et fiktivt rum, men er samtidig til stede med sin private krop og følelsesmæssige impulser som kanaliseres over i karakterens. Denne dobbelthed som aktøren og alle de scenisk-repræsenterende elementer illustrerer, viser sig i betragteren, som en tro på og indlevelse i den fiktive karakter kombineret med en samtidig ufuldstændig tro og indlevelse – man er aldrig forvisset om, at det hele i den scenisk-teatrale situation er virkelighed, eller mao.; man er hele tiden bevidst om, at det er en fiktion, om end skuespilleren repræsenterer med sin virkelige krop og virkelige impulser⁷⁵. For teaterforskeren Michael Eigtved er denne dobbelthed essensen af teatralitet:

*"Det der binder optrædende og tilskuer sammen, er en fælles interesse i at forandre betydningen af de elementer, der er involveret i forløbet. Mest tydeligt i den sammenhæng er det, at en skuepiller i en teaterforestilling ikke bare er sig selv – et menneske – men også er den, der udfører en rolle ... På samme måde bliver de materielle elementer af iscenesættelsen forandrede i processen. For eksempel kan en stol på scenen blive til en trone, når publikum accepterer ideen om, at spilleren er en konge. Men den er også stadig en stol. Det er denne flertydighed, dvs. at de involverede elementer får dobbelt betydning, der er essensen af teatralitet."*⁷⁶.

Denne dobbelttydighed er umiddelbart kun klart manifesteret hos SIGNA, når det er 'ekstra-teatralt', hvormed jeg mener, når der er fiktion i fiktionen, hvilket fx sker i runderne i 'The Game'⁷⁷ eller ved andre optrædener indenfor fiktionen⁷⁸. Ellers er der fuld funktionsdygtighed. En væg er virkelig en væg, en vask virkelig en vask, og en stol virkelig en stol og ingen trone. Det er dette greb, der medvirker at fiktionen fornemmes så virkelig, og at de to størrelser - fiktion og virkelighed – ophører med at give mening som adskilte begreber. Men på trods af denne reelle funktionsdygtighed, er det hele på sin side indskrevet i et konstrueret og iscenesat univers, der gør stærkt brug af fiktive virkemidler og dermed repræsenterer og bliver dobbelttydigt.

Efter skuespilleren og dennes dobbelthed følger skuespillet og fiktionen som scene-teatralitetsdefinerende parametre. Féral peger på, hvordan det at spille skuespil, "... *to become involved in activity outside of daily life*."⁷⁹, og at det at være til stede i en fiktion, frigør os fra det dagligdagsrum, vi normalt befinder os i, herunder de normer som dette underlægger os – med et Evreinov-citat fremhæver hun; *"Doesn't the essence of the theater consist, above all, in the capacity to violate norms established by nature, the state, and socie-*

⁷⁵ Féral (2002), s. 101.

⁷⁶ Eigtved (2007), s. 14.

⁷⁷ Se Bilag I: SIGNA: Forestillingsoversigt eller empiriovervejelser for kort præsentation af 'Game-konceptet'.

⁷⁸ Næsten alle SIGNAs performanceinstallationer har optrædener indeni fiktionen. Eksempelvis kan nævnes underholdningsorkestret i *The Black Rose Trick*, Danse- og syngetruppen i *Seven Tales of Misery*, Ruby Towns sceneshow i *Die Erscheinungen der Martha Rubin*, Julekabaraten i *The Dorine Chaikin Institute*.

⁷⁹ Féral (2002), s. 101.

ty?"⁸⁰. Denne frihed til trods er der nogle begrænsninger indenfor rummet, bestående af de regler som alle deltagerne deler, og som igen er forankret i tidens æstetiske normer og konventioner. Féral gør opmærksom på vigtigheden af, at følge disse regler idet den sceniske og teatral ramme og autoritet ville falde fra hinanden hvis scenens liv skulle blande sig for meget med virkelighedens liv. Til denne bemærkning knytter hun en fodnote til Winnicotts bemærkning om, at skuespillerens følelsesmæssige investering, må distancere sig fra "... *subjectively felt desires*."⁸¹, fordi; "*When this distance is not maintained, the actor leaves the realm of stage-play, entering that of reality*."⁸², hvilket som vi har set også krænker den vigtige regel om reversibilitet. Krænkelse af scenes begrænsninger medfører således ifølge Féral, at teatret ophører med at være teater, og i stedet bliver til en cirkusarena, hvor direkte chokeffekter og kropslige 'one-timers', bryder kontrakten mellem tilskuer og aktør om, at det man er vidne til er repræsentation⁸³.

SIGNA leger som vist med dette forhold mellem den repræsenterende fiktion og virkelighed, og vi har allerede været inde på, hvordan der findes mange eksempler på det Féral i forlængelse af ovenstående ville kalde krænkelse af det scene-teatral rum. Der forekommer nemlig, for det første, ikke-repræsenterende objekter, og om end objekterne tillægges en særlig symbolsk tegneværdi, kan man argumentere for, at der er tale om objekter uden dobbelthet idet en stol altid er en stol og aldrig en trone, ud fra den logik, at alle og enhver jo kan se at den ikke er det. Som SIGNA-performer Louise Bagger refererer en udtalelse af Arthur Köstler⁸⁴:

*"Det der med, at Arthur sagde, at det ikke var teater. Det var ikke noget man spillede, det var ikke noget man lod som om, det var virkeligt, fx står man ikke med plastikpistoler, eller har telefoner der ikke kan ringe i virkeligheden. Der er ikke noget man finder på – man lader ikke som om at tingene er på en anden måde end sådan som man kan se, at de er inden i performancen. Man foregiver ikke noget, eller snyder publikum."*⁸⁵.

I forlængelse af en sådan kunstnerisk strategi og scenisk logik forekommer der for det andet en stor del ikke-reversible følelser og handlinger. Der føles, som jeg tidligere har været inde på, virkelig sult, søvnmangel, begær og endda kærlighed - mangen et par har mødt hinanden i fiktionen, og SIGNA-performer Stig Eivind Vatne henviser ligefrem til, hvordan det er lettere at forelske sig i fiktionen end i virkeligheden:

"Det er nemmere at møde nogle og forelske sig i fiktionen end i virkeligheden tror jeg, for her har man netop denne her åbenhed ... Det der med at møde en kvinde, og skabe kærlighed, det handler meget om romance, hvilket måske er meget

⁸⁰ Citeret i Carnicke, Sharon; L'instinct théâtral: Evreinov et la théâtralité, Revue des études slaves, No. 53, 1981, 97 – 108, og igen i Féral (2002), s. 104.

⁸¹ Féral (2002), s. 108, fodnote 25.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid., s. 104 – 105.

⁸⁴ Der refereres fra seminaret Publikumspositioner som Louise Bagger var med til at arrangere i 2006, hvor Signa Sørensens var inviteret med i panelet, og Arthur var tilstedeværende blandt tilhørerne.

⁸⁵ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

svært at opleve i hverdagen, men her skaber man jo et rum, der er et legerum for denne her romance ... På den måde rummer fiktionen nogle muligheder som virkeligheden ikke gør."⁸⁶

... og en Nika-tatoveringsakt eller et brændemærke er ikke gentagelig⁸⁷. Dette understreges af Thomas Rosendal Nielsen, der som led i sin anmeldelse og analyse af *Nights at the Hospital* i tidsskriftet Peripetis nummer om teatralitet⁸⁸, henviser til hvordan man oplevede:

*"... en reel følelse af generthed, når man skulle klæde sig af foran fremmede mennesker; en reel bekymring for, hvad det er for en pille, man bliver bedt om at spise; et reelt begær efter sygeplejersken eller en reel venskabsfølelse overfor stuekammeraten, som man går så grueligt meget igennem med."*⁸⁹

Det til trods kan man argumentere for, at aktionerne hos SIGNA er repræsentative, fordi de ophører, når det fiktive rum ophæves, og fordi de gennem deres placering i et scenekunstnerisk rum uundgåeligt har symbolværdi, og fordi de foretages af markant fiktive karakterer med fiktive biografier. Signa Sørensen har imidlertid selv udtalt, at hun finder hele diskussionen om, hvad der er fiktion og hvad der er virkelighed lidt ligeegyldig, idet hun sætter situationstegn om 'virkeligheden', og mener, at møder i fiktionen kan være mere virkelige end nogle man nogensinde får i sit 'virkelige' liv, og idet man i 'virkeligheden' kan forekomme længere væk fra sig selv, end i nogen fiktion, for man kan konstruere sin identitet og virkelighed på hvilken som helst måde inden- eller udenfor fiktionen:

*"Det er paradoksalt, at man kan udforske virkelighedens vilkår indenfor nogle stærkt opstillede, iscenesatte rammer. Man glemmer hvor iscenesat virkeligheden er. Forskellen mellem det iscenesatte rum og virkeligheden er, at virkelighedens iscenesættelse er uden refleksion. Man kunne lige så godt udforske rammerne og sig selv i det virkelige liv, frem for indeni det stærkt opstillede og iscenesatte rum vi tilbyder. Spørgsmålet er, om man tør og ... bør?"*⁹⁰

Om end SIGNA i visse henseender krænker reglen om reversibilitet og finder hele diskussionen om fiktions- og virkelighedsdefinitioner uinteressant, skabes der forsat markant et rum der adskiller sig fra dagligdagens qua det fiktionslag eller den iscenesættelse der ligger over eller rundt om de reelle begivenheder, følelser, og handlinger. Hvad mere er - dette fiktionslags eller denne iscenesættelses ukrænkelighed er SIGNAs vigtigste

⁸⁶ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

⁸⁷ Her henvises for det første til da Signa Sørensen som Nika-karakteren i Twin Life-projektet tatoverede sin fiktive karakters navn 'Nika' i sin arm og da hun som Miss Black Rose i *The Black Rose Trick* blev brændt med en ildtang af Arthur Köstlers karakter, Miss Black Roses elsker, General Adler, i et intenst skænderi. Signa Sørensen vil bære denne tatovering og dette brændemærke for altid, med mindre hun vælger at få den fjernet. På den måde er Signa Sørensen endvidere nu bogstavelig talt 'brandet' og bærer dermed sig selv rundt som levende 'brand' for de ekstremiteter hun tilbyder i sine performanceinstallationer.

⁸⁸ Nr. 7, 2007; Teatralitet.

⁸⁹ Nielsen (2007), s. 115.

⁹⁰ Interview til byenkalder.dk, september 2006, Se også Bilag V: Noter fra *Artist-Talk: SIGNA - PSI-konferencen*; Interregnum, 2008.

'regel'. Som SIGNA-performer bliver man som vist grundigt 'uddannet' til at opretholde fiktionen eller iscenesættelsen, og "Taget skal ..." som nævnt "... brase ned over hovedet på os før vi går ud af karakter"⁹¹. Med disse overvejelser kan vi gå til Féral's afsluttende og konkluderende bemærkning, hvor hun igen indskriver fiktionsbegrebet i teatralitetsbegrebet:

*"Theatricality ... establishes a relationship that differs from the quotidian. It is an act of representation, the construction of a fiction. As such, theatricality is the imbrication of fiction and representation in an "other" space in which the observer and the observed are brought face to face."*⁹²

SIGNAs interaktive performanceinstallationer har et afslappet forhold til repræsentation, forstået som reproduktionsmulighedsprincip, men præsenterer en insisterende og ukrænkelig fiktion, som fungerer som en særligt iscenesættende ramme, der er initieret og afsendt af en specifik kunstnerisk fremstillere. Rammen lader dagligdagens regler og normer træde ud af kraft, idet der markeres et særligt lukket område, hvori det er fiktionens præmisser, der gør sig gældende. Som vi har set, opererer SIGNA både med et afslappet forhold til repræsentation på den ene side og en tydeligt iscenesat og konstrueret ramme skabt af fiktive virkemidler på den anden. Hvilket peger i retning af, at det scenekunstneriske nybrud, som SIGNA er blevet tilskrevet, kan hænge sammen med performanceinstallationernes samtidige brud med det repræsentative og reversible på den ene side og deres markante fiktive rammekonstruktion på den anden side.

Den tyske teaterforsker Erika Fischer-Lichtes betoner ramme- og iscenesættelsesaspektet i sit teatralitetsbegreb, og forstår iscenesættelse som; "... en intentionel proces karakteriseret ved planlægning og forberedelse ... dvs. begivenhedens nøje planlagte og kunstige karakter"⁹³. Iscenesættelsen foregår forud for opførelsen som imidlertid også er definerende for teatraliteten⁹⁴. Her opstår det uforudsigelige grundet den interagerende natur mellem fremstillere og betragtere der ikke er mulig at planlægge på forhånd. Både fremstillers og betragters 'ko-præsens' og den feedback der veksles mellem dem⁹⁵, er således essentiel for, at en

⁹¹ Politiken, 20. maj, 2008. Interview foretaget af Monna Dithmer.

⁹² Féral (2002), s. 105.

⁹³ Gade (2008), s. 43. Refererer til Fischer-Lichtes; *Grenzgänge und Tauschhandel*, in; *Performance*, Suhrkamp, 2002.

⁹⁴ Fischer-Lichte opererer med fire teatralitetsdefinerende parametre; iscenesættelse, kropslighed, perception og opførelse. Gade (2008), s. 43. Refererer til Fischer-Lichtes; *Grenzgänge und Tauschhandel*, in; *Performance*, Suhrkamp, 2002.

⁹⁵ Jf. Fischer-Lichtes berømte teori om den autopoietiske feedback-sløjfe i opførelsessammenhænge. "Det er udvekslingen mellem, hvad skuespillere, performere eller aktører udsender og publikums reaktion, som virker tilbage på dem, der står på scenen – uanset om reaktionen er kedsomhed, at smække med døren eller at falde i søvn. Udvekslingen mellem aktører og tilskuere er et helt centralt punkt. Der er aldrig et autonomt subjekt under en performance. Aktørerne har handlinger at udføre, men de er ikke alene i rummet. Alle, der deltager i en performance, er medbestemmende og bliver samtidig bestemt af hinanden. De er hverken fuldstændig autonome eller fuldstændig bestemt udefra. De er begge dele samtidig.". Citat fra interview med Erika Fischer-Lichte i Afart # 23, oktober 2008. Se også Fischer-Lichte (2006). Den autopoietiske feedback-sløjfe behandles yderligere gennem introduktionen af den performative æstetik i analysen af SIGNAs performancestrategi.

performance kan finde sted, men det er fremstiller, der sætter de forudsætninger eller "preconditions"⁹⁶ som der opleves under, og som styrer begivenhedens gang i større eller mindre grad, og derfor understreger Fischer-Lichte også instruktørens betydning; "It was obvious that the unfolding of the performance needed a surveyor who organized and controlled its course. It was ... the director ..."⁹⁷

I forlængelse af dette fokus på iscenesættelsens planlagte karakter skelner Fischer-Lichte mellem forskellige typer performances i forhold til hvor stramt rammen er sat på forhånd – i hvor høj grad der er tale om en mise-en-scene. For Fischer-Lichte er mise-en-scenen ligesom Férals sceniske teatralitetsbegreb karakteriseret ved dens genopsættelige karakter. Alt skal kunne gentages. Således er der tale om det hun kalder 'planlagt materialitet'. På den anden ende af skalaen står visse performances, som er mere fleksible og udflydende. De er unikke, forstået som ugentagelige, og således er der her tale om 'uplanlagt materialitet', forstået på den måde, at "All materiality is taken into consideration."⁹⁸, herunder alle typer af tilfældige objekter, der måtte 'ramme' performance mens den udspiller sig; blade der svæver over spilleområdet, børn der løber igennem det, et højlydt skænderi ved siden af, regnvand, solskinsvejr, lugten af kattepis etc., hvilket igen afspejler, at denne type performances ofte ikke udspiller sig på en traditionel teaterscene. Jo strammere en mise-en-scene - des mere 'planlagt materialitet' – des mere iscenesættelse, des mere er vi ovre i teatralitetsbegrebet, med performativitetsbegrebet og den uplanlagte materialitet på den anden ende af skalaen.

Fischer-Lichte betoner således i højere grad end Féral aktøren i sin teatralitetsdefinition, idet det er denne, der initierer den teatral begivenhed, gennem ramme- og iscenesættelsen. Hvor Féral mener, at betragteren i højere grad initierer denne ved at percipere sine omgivelser på en særlig måde – ved fx at tillægge en helt tilfældig forbipasserende teatral værdi, og dermed gøre denne til en (uvidende) aktør, som der skabes en teatral begivenhed omkring. Begge betoner altså, at både en aktør og betragter skal være til stede, men hos Fischer-Lichte initieres teatraliteten overvejende af aktøren, hos Féral af betragteren. Fischer-Lichte interesserer sig således ikke eksplicit for fiktionsbegrebet, men betoner iscenesættelsen som præmis for det teatral. Hertil ville Féral mene, at det at sætte noget i scene netop er, at markere et rum der adskiller sig fra det omkringliggende, hvormed der uundgåeligt opereres med et sted, hvor fiktion fremkommer, uanset om denne fiktion er udtalt eller ej. Således er fiktionen fx udtalt når statsministeren holder tale, eller når Marina Abramović skærer en femstjerne i sin mave⁹⁹, men den ville forsat være der ifølge Féral, idet den opstår i

⁹⁶ Term anvendt i det upublicerede indlæg *Culture as Performance*, d. 20.oktober 2008, til ph-d.-kurset Samtidsteater, afholdt af Georg Brandes Skolen d. 20.- 22. oktober 2008.

⁹⁷ Fischer-Lichte (2005), s. 117 – 118.

⁹⁸ Udsigelse i det upublicerede indlæg *Culture as Performance*, d. 20.oktober 2008, til ph-d.-kurset Samtidsteater, afholdt af Georg Brandes Skolen d. 20.- 22. oktober 2008.

⁹⁹ Se Fischer-Lichte *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, 2004, oversættelse af det indledende kapitel; *Begründung für eine Ästhetik des Performativen*, i Peripeti: Performativitet, nr. 6, 2006. Det er sidstnævnte der refereres til i nærværende speciale. Fischer-Lichte (2006), s. 5. Eksemplet med Abramović er en af hendes aktioner i performance

den sprække, der adskiller det ene rum fra det andet – fiktionen opstår i selve den sprække der markerer et rum der er anderledes end det dagligdagsrum vi normalt befinder os i, og hvor alternative betydningsmodeller således bringes i spil. 'Nedprioriteringen' af fiktionen hos Fischer-Lichte i forhold til Féral kan således forklares i lyset af Fischer-Lichtes fiktionsforståelse.

Da vi initierende har interesseret os for fiktionsbegrebet, idet det er attraktionen ved, at være i en fiktion de interviewede SIGNA-performere har talt frem, og da det er Féral der taler om fiktion i forbindelse med sin teatralitetsdefinition, har denne, som nævnt, tjent som udgangspunkt. Men med accentueringen af ramme- og iscenesættelsesaspektet hos Fischer-Lichte er spørgsmålet om det overhovedet er meningsfuldt at tale om fiktion, eller om det i stedet giver mere mening at tale om en iscenesat situation, der er rammesat på en særlig måde. En situation, der ikke er ikke-virkelig og foregivet, om end den anvender fiktive virkemidler som konstruerende ramme omkring 'et stykke virkelighed' der adskiller sig fra det hverdagslige. Der er tale om virkelige kroppe i et rum med virkelige vægge, en virkelig lugt, lyd og atmosfære, osv. I stedet for at tale om fiktion, vil jeg således tale om teatralitet, der sætter rammen om en parallelvirkelighed, der iscenesættes på en særlig måde og derved delvis konstrueres af og gør brug af fiktive virkemidler. Således er der ikke længere tale om fiktionens men teatralitetens attraktionsværdi for performerne ved deltagelse i SIGNAs interaktive performanceinstallationer.

Med udgangspunkt i disse overvejelser er specialets teatralitetsdefinition: *En ramme indenfor hvilken en parallelvirkelighed der er iscenesat på en særlig måde gør sig gældende. Og som følge af denne præmis; Hvilket påvirker den væren og mellemmenneskelige udveksling der finder sted indenfor denne ramme, således at denne adskiller sig fra den væren og mellemmenneskelige udveksling der finder sted herudenfor.*

Denne til lejligheden konstruerede teatralitetsdefinition har endvidere en anvendelsesdimension, i forhold til specialets SIGNA-orienterede analysespørgsmål. Der spørges til hvordan det teatrale konstrueres hos SIGNA og derefter hvorfor det virker attraktivt - for at kunne besvare disse spørgsmål, må man have en specifik og stram definition af teatralitet. Det sidste led af teatralitetsdefinitionen er en følgevirkning af det første ledes præmis. Derfor vil det være det første led der konstruerer teatralitet. Er det andet led tilstede, henviser det til, at teatralitet er tilstedeværende.

Inden vi når til disse analysespørgsmål introduceres performativitetsbegrebet imidlertid med henblik på at indfange SIGNAs førortalt 'dobbelte forhold' til det repræsentative; at der på den ene side brydes med kravet om reversibilitet qua ikke-repræsenterende sindsstemninger, behov og handlinger, men at alt på den anden side foregår indenfor en stærkt repræsenterende ramme.

Lips of Thomas. Denne performance tjener som Fischer-Lichtes hovedeksempel på en række performative handlinger indenfor en scene og billedkunstnerisk praksis.

3.3. Teatralitet II: Performativitetsbegrebet i teatralitetsbegrebet

Indenfor performancekunsten er repræsentation et begreb, man gør op med for at tage afstand fra den kunstighed og distance, som teaterkunsten er blevet tillagt. Teaterforskerne Davis og Postlewait viser i deres introducerende historiske redegørelse af teatralitetsbegrebet i antologien *Theatricality*¹⁰⁰, hvordan teater og teatralitet ofte er blevet betragtet med negative konnotationer som uautentisk, kunstig, melodramatisk, forestillet og falsk¹⁰¹. Denne opfattelse føres tilbage til Platons hulelignelse, herunder idéen om mimesis, og dermed teatret som 'dobbeltfalsk' – en reproduktion af en reproduktion¹⁰². Én af dem der har bidraget til denne holdning i nyere tid, er kunsthistorikeren Michael Fried, der forstår teatralitet som "*dramatic illusion vitiated in the attempt to impress the beholder and solicit his applause.*"¹⁰³, hvormed begæret efter anerkendelse ved at stille sig til skue på en særlig dramatisk måde anses for at repræsentere en uægte fremstilling¹⁰⁴. Det samme gælder idéen om 'Theatrum Mundi', som er dominerende på Shakespeares tid, og som Shakespeare selv accentuerer i *As You Like It*, hvor han lader Jaques proklamere; "*all the world's a stage*"¹⁰⁵ - og menneskene er blot spillere på denne verdensscene. Med det er livet ikke andet end en række roller, som vi må forsøge at spille så godt vi kan¹⁰⁶. Teatret som metaforisk inspirationskilde breder sig med den generelle accept af dets eksistentielle symbolrelevans til andre akademiske felter som antropologi (Victor Turner, Milton Singer) og sociologi (Erwin Goffman, Guy Debord). Fælles for dem er, at de baserer sig på et traditionelt teaterkoncept; "*Det vil sige teater, hvor man spiller en rolle, siger replikker og følger er forholdsvist fastlagt manuskript*"¹⁰⁷. Indenfor poststrukturalismen¹⁰⁸ og i kølvandet heraf performativitetsteorien bliver teatralitet i forlængelse af sådanne opfattelser et billede på de diskurser som samfundet tvinger os ind i, og vil bilde os ind er essenser, men som man gennem den performative handling kan fravriste sig midlertidigt.

Performativitetsbegrebet gryer med sprogfilosoffen John L. Austin¹⁰⁹. Austins udgangspunkt er en kritik af den daværende sprogvidenskabelige forudsætning; når vi siger noget konstaterer vi noget, idet han peger på, hvordan vi også udfører noget - handler - gennem vores sprog. Således markerer han et banebrydende skift fra fokus på sprogsystemet, som havde domineret sprogforskningen siden Saussure, til sprogbrugen. Spro-

¹⁰⁰ I det indledende indlæg; *Theatricality: an introduction*, s. 1 – 39. Udgivet af Cambridge University Press, 2003.

¹⁰¹ Davis and Postlewait (2003), s. 16ff.

¹⁰² Ibid., s. 4. Se også Gade (2008), s. 38.

¹⁰³ Fried Michael in; *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press (1980). Citeret i Davis and Postlewait (2003), s. 20.

¹⁰⁴ Se også Gade (2008) s. 32 – 33.

¹⁰⁵ Citeret i Davis and Postlewait (2003), s. 9.

¹⁰⁶ Davis and Postlewait (2003), s. 9f.

¹⁰⁷ Gade (2008), s. 39.

¹⁰⁸ Og andre dertil knyttede teoretiske retninger såsom socialkonstruktivismen. Poststrukturalismen er en teoretisk retning indenfor samfundsfag og humaniora, og pstod med repræsentanter som Foucault og Derrida i Frankrig omkring 1960'erne. Den danner grundlaget for den senere postmodernisme, og har endvidere inspireret performativitetsforskningen.

¹⁰⁹ Gennem hans forelæsningsrække *The William James' lecture* om sprogets performative karakter i 1955, der siden samles af hans elever og udgives som *How to do Things with Words*, 1962.

gets handlende ytringer og udsagn benævner han performative. Som berømt eksempel gives det 'Ja' der udsiges under giftermål i kirken. Her bliver dette 'Ja' handlende og konstituerende, idet det har direkte og ændrende indflydelse på de i begivenheden implicerede. Her konstaterer sproget altså ikke bare, men udfører en handling. Endvidere er betydningen af dette 'Ja' kontekstafhængig, og ville således ikke give samme mening eller have samme betydning og medvirke samme ændringer udenfor den kirkelige begivenhed som brylluppet er. Således bliver kriteriet for et performativt udsagn ikke, om det er sandt eller falsk, men om hvor vidt det lykkes eller mislykkes, og talehandlingen er indlejret i en række konventioner og normer der skal overholdes for at lykkes. I den forbindelse skelner Austin mellem 'normal' og 'parasitær' sprogbrug. Førstnævnte refererer til normaldaglig sprogbrug, sidstnævnte til sprog fremsat i repræsenterende sammenhænge, fx på teaterscenen eller i skønlitterære værker. Sidstnævnte kan ifølge Austin ikke lykkes, idet de afkobler det udtalte fra den reelle virkelighed og således ophører med at have virkelig konsekvens – fx betyder et 'Ja' på scenen ikke at de gifte skuespillere er gift i virkeligheden. På den måde er scenens ytringer tomme. Austins forhold til den sceniske fremstilling ligner i denne henseende Platons, hvor denne rangerer som laverestående, da den er hele to skridt væk fra idealet – en sølle repræsentation af en repræsentation.

I denne optik er Austin gammeldags i forhold til de poststrukturalister, der kommer lige efter ham, og som filosof Jacques Derrida tilhører, idet de stiller spørgsmålstejn ved, om man overhovedet kan tale om nogen som helst fast virkelighed. Med det undergraves essenstankegangen og i stedet sættes en konstruktivistisk tilgang til det bestående – tilværelsen bliver diskursiv om man vil. Dermed dekonstruerer Derrida Austin, idet han nedbryder hans skel mellem det fiktive og det reelle ved at pege på, at vi også i vores normalsprogbrug anvender såkaldt fiktion, fx når vi citerer og bruger metaforer. Og dermed når Derrida frem til den poststrukturalistiske pointe, at man ikke kan tale om en 'virkelig' måde at være til stede i verden på, idet vi altid indskrives i en lang række af diskurser¹¹⁰. Så 'virkeligheden' er blot en art rammesætning, 'fiktionen' er en anden art rammesætning – der bryder med den dagligdags rammesætning. Med det når vi tilbage til opgøret med fiktionsbegrebet, til fordel for en af teatraliteten skabt parallelvirkelighed - blot en alternativ måde at rammesætte virkeligheden på. Vi kan endvidere i samme åndedrag forstå 'virkelighed' som det hverdagslige – den virkelighedskonstruktion som performerne i deres hverdag er forankret i.

Kønsforskeren Judith Butler knytter an til Derrida, idet hun forstår subjektet og hele dennes tilværelse som indlejret i diskursiv citationspraksis, hvormed der menes, at subjektet ikke undslipper gentagelsen af de etablerede normer og praksisser dennes dagligdag er forankret i. Som kønsforsker peger hun således på, hvordan vi potentielt har et uendeligt antal køn men, at vi ligger under for den heteronormative matrix, hvor vi kun lærer at skelne mellem to. Både det kulturelle og det biologiske køn er konstrueret. Vi gør vores køn - vi performer vores køn; *"There is no gender identity behind the expressions of gender; ... identity is performa-*

¹¹⁰ I Signatur – Tildragelse – Kontekst, in; Sprog Materialitet Bevidsthed, Vinten, 1976. Gade (2008), s. 29.

tively constituted by the very "expressions" that are said to be its results."¹¹¹. Således illustrerer Butler sin pointe omkring subjektets tilblivelse, gennem diskursive, regulerende gentagelsesprocesser, ved at tage udgangspunkt i et fænomen som man forstår som naturligt (køn) og påvise, at det er en konstruktion og ikke en essens. Butler er tydeligt inspireret af poststrukturalisten Michel Foucault, men til forskel fra ham mener hun, at subjektet har en vis mulighed for at indvirke på de subjektformende processer. Således ser hun visse mulighedsrum i vores kultur, hvor subjektet har mulighed for 'agency', dvs. en potentiel forskydning og variation over de eksisterende og determinerende normer gennem performative handlinger. Dette mulighedsrum kunne fx være det parodifyldte 'dragqueen-optog,' hvor en bevidst forskydning af normer finder sted gennem en performancepraksis¹¹².

Poststrukturalismen pointerer således, at der altid uanset hvad, er repræsentation på færre – alt er konstruktioner, essenser findes ikke. Performativt sker bruddet med essens-tankegangen med idéen om, at vi 'performer os selv' – konstruerer os selv - at virkelighed og identitet er foranderlige størrelser. Performancekunstneriske strategier forsøger bl.a. at illustrere dette forhold konkret, og SIGNA selv er meget eksplicit omkring sit konstruktivistiske afsæt:

"Vi mener ikke, der er et endegyldigt svar på, hvad en "performance" egentligt er. Dog mener vi at en performance har en indforstået ramme for en laden-som-om. Denne indforståethed kan give en frugtbar indgang til erkendelsen af identitetens og virkelighedens foranderlighed. For hvad rummer disse begreber: virkelighed og identitet? Dækker begreberne ikke blot over de kulturskabte rammer, som værner os mod eksistentielt kaos og gør os i stand til at fortrænge det uforklarlige, uforståelige og uudgrundelige, som falder udenfor? Kan man ikke selv definere og omdefinere disse størrelser i en uendelighed? Vi mener, at en performance kan give rum til at aktivere en mangfoldighed af mulige væremåder, og lade dem være ufærdige som eksperimenter af kød og blod".¹¹³

Her tale Signa Sørensen om en performance for en ramme for en 'laden-som-om' - en repræsentation. En ramme om et stykke hverdagsvirkelighed, der er iscenesat, så det bliver parallelvirkeligt. Indenfor denne parallelvirkelige ramme påvirkes væren og mellemmenneskelig udveksling sådan, at denne adskiller sig fra væren og mellemmenneskelig udveksling udenfor denne ramme. Mao. der er teatralitet på færre, og denne iscenesættende teatralitet viser, hvordan vi konstruerer os selv indenfor nogle forholdsvis snævre rammer til daglig, men i virkeligheden har et langt større udfoldelsesrum.

Hos Butler accentueres de negative konnotationer teatralitet bærer i performativitets- og performanceteoretisk sammenhæng imidlertid. Hun anvender nemlig teatralitetsbegrebet på præcis den negativt ladede måde

¹¹¹ Butler, (1999), s. 33.

¹¹² I Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, Routledge, 1999 (1990). Gade (2008), s. 29 – 30.

¹¹³ Citat: Signa Sørensen i artiklen: Vores kunstneriske arbejde. Skolematerialet til *Seven Tales of Misery*

som Davis og Postlewait redegør for; til at få hånd om, hvordan vi som subjekter indskrives i et manuskript, der findes inden vi entrere scenen. Hun peger imidlertid også på, hvordan vores 'agency' – handlefrihed til forskydning og udfordring af 'manuskriptet' - ligger i den performative mulighed for individuel fortolkning af det givne¹¹⁴. Butler fokuserer således på det repressive aspekt ved det teatral, forstået som den ureflekterede og gentagende bevægelse af de diskurser man indskrives i gennem samfundsmanuskriptet. Performancen, med drag-optoget som illustration, ses heroverfor som en frigørende 'agency'-mulighed.

På baggrund af SIGNAs anvendelse af teatralitet som redskab til erkendelse af et fuldere udfoldelsesrum end til daglig, frem for som et begrænsende samfundsmanuskript, der dikterer hverdagen, er det interessant at sammenholde Butlers idé om det teatral og performancen med den allerede introducerede Féral's skelnen mellem teatralitet og performativitet. I hendes forord til tidsskriftet *Substance's* specialudgave om teatralitet (2001) indkredser hun forholdet mellem teatralitet og performativitet i forlængelse af de bidrag fra teaterteoretikere, der forekommer i tidsskriftet. Hun peger på, at performativitet ikke er teatralitets modsætning, men er indlejret i teatralitet, som det netværk af impulser og unikhed, der altid er til stede inden i eller ovenpå den faste iscenesatte ramme der definerer teatralitet; *"In integrating performativity within itself, theatricality sees it, as one of its fundamental modalities..."*¹¹⁵. Ved at integrere performativitet inde i sig selv, ser teatralitet performativitet som en af sine fundamentale forudsætninger – performativitet giver teatralitet sin kraft og betydning. Dette gør os bedre i stand til at forstå enhver 'forestilling', som et samspil mellem teatralitet og performativitet. Performativitet er det, der gør, at det er unikt hver gang. Teatralitet er det, der gør, at det er genkendeligt indenfor et bestemt sæt af referencer og koder¹¹⁶. Féral definerer således teatralitet som den faste struktur eller det foreskrevne manuskript lig Butler, og det performative som det netværk af impulser og 'frit spil,' der ligger ovenpå eller indeni lig Butlers performende agency. Hos Féral er teatraliteten imidlertid en forudsætning for det performative, og ikke som hos Butler noget det performative bryder med. Den samme struktur, mener jeg, gør sig gældende i forhold til SIGNA.

Som illustreret i forhold til SIGNA skabes den teatral ramme af en repræsentativ narrativkonstruktion, der gør brug af fiktive virkemidler, inden for hvilken der finder et 'performativt' opgør med repræsentation sted. SIGNA lægger sig således mellem teatralitet og performativitet. Mellem teater- og performancekunst. Begge parametre er således vigtige for forståelsen af performanceinstallationerne, men de opererer ikke sidestillet. I forlængelse af Féral fungerer teatralitet som den overordnede ramme her, hvori de performancekunstneriske strategier befinder sig¹¹⁷. Således bringes det performative ikke i spil som et teoretisk eller analytisk grund-

¹¹⁴ Butler (2007), s. 193 – 194.

¹¹⁵ Féral (2002), s. 5.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Davis og Postlewait peger og bemærker således; *"... a number of theorists have attempted to distinguish theatre – the familiar narrative art form in its representational and presentational modes – from a relatively new art form, performance art, which often subverts, rearranges, or denies the register of theatrical codes, including those of*

begreb, men spiller til gengæld en vigtig rolle, ved at bidrage til konstruktionen af det teatrale, bl.a. qua sine repræsentationsbrud der medfører, at det der sker indenfor parallelvirkeligheden opleves som virkeligt, hvorved fornemmelsen af parallelvirkelighed, og dermed teatralitet, accentueres. Når SIGNA anvender performative eller performanceorienterede strategier, som brud med repræsentation, ses det således som et kunststrategisk træk blandt mange, der alle bidrager til konstruktionen af det teatrale. Det teatrale på sin side forstås ikke som repressivt, men tvært i mod, som en mulig ramme at erkende repressive strukturer indenfor¹¹⁸.

3.4. Teatralitet: Opsummerende

På baggrund Féral og Fischer-Lichtes teatralitetsforståelser og en analyse af SIGNAs forhold til repræsentation, indskrev jeg fiktionsbegrebet i teatralitetsbegrebet og fremkom med en definition, der forstår teatralitet som virkeligt, men alternativt, idet der sættes en ramme om et stykke virkelig, der iscenesættes på en særlig måde, hvormed det bliver parallelvirkeligt, og hvormed væren og mellem menneskelig udveksling her indenfor adskiller sig fra selvsamme i hverdagsvirkeligheden. SIGNAs afslappede forhold til repræsentation forstod jeg endvidere som performativt, og med Féral blev teatralitet forstået som fundamentet, som det performative opererer indenfor. Sammenfattende forstås teatralitet, der delvist er konstrueret gennem fiktive virkemidler, som den overordnede ramme både på et forestillings- samfundsmæssigt plan. Hvis den teatrale ramme er anderledes end i hverdagsvirkeligheden, konstrueres der en parallelvirkelighed, der åbner for nogle performative muligheder, der adskiller sig fra hverdagsvirkelighedens.

Efter denne introduktion af teatralitetsbegrebet påbegyndes første del af analysen.

narrative discourse, mimesis, and characterization (Auslander 1997; Banes 1999)... Instead of a theatre of a playwright, performance art tends to be a theatre of the performer/creator. Instead of a theatre of presence, illusion and reference, performance art conflates presence and simulacra, image and dissembling ...But if the performance art is defined in opposition to theatre, do they both share the trait of theatricality?" Davis and Postlewait (2003), s. 25-27.

¹¹⁸ Det er vigtigt at påpege, at hverken teatralitet eller performativitet af natur virker frigørende. Det afhænger helt af i hvilken kontekst de fungerer. De kan lige så vel virke fastsættende og konformerende. Hvilket jeg vender tilbage til i Kapitel III hvor det analyseres hvorfor det teatrale virker attraktivt på SIGNA-performerne.

4. KAPITEL II: ANALYSEAFSNIT I:

SIGNAs KUNSTNERISKE STRATEGIER - KONSTRUKTIONEN AF DET TEATRALE

Her besvares den del af problemspørgsmålet, der går på, hvordan det teatrale konstrueres i SIGNAs interaktive performanceinstallationer ved at afdække og redegøre for de mest fremtrædende kunstneriske strategier, og analysere hvordan disse strategier bidrager til konstruktionen af det teatrale.

På baggrund af de observationer jeg har gjort som SIGNA-performer, samt SIGNAs egne, akademiske og journalistiske udlægninger af SIGNAs arbejde,¹¹⁹ vælger jeg, som nævnt i metodeovervejelserne, at fokusere på følgende kunstneriske strategier: installations-, performance-, interaktivitets-, stedsspecificitets-, narrativitets-, og stilkoncept-strategien. I et tidsligt perspektiv optræder stilkonceptstrategien først, idet den applikeres på alle de øvrige strategier, herefter kommer stedsspecificitets-, narrativitets-, installations-, performance- og interaktivitetsstrategien¹²⁰. Gennem analysen fremskrives installationsstrategien imidlertid som dominerende, hvorfor den fremlægges først¹²¹. Den analytiske redegørelse af de enkelte strategier vil bestå af beskrivelser fra forskellige performanceinstallationer og teoridannelser vedrørende den pågældende strategi. Analysen sætter de forskellige beskrivelser i relation til, hvorledes konstruktionen af det teatrale sker hos SIGNA. Som det også fremgår af metodeovervejelserne vil beskrivelserne primært være hentet fra *Seven Tales of Misery*, om end der også refereres til seks af SIGNAs øvrige performanceinstallatoriske forestillinger¹²², ud fra en vurdering af, at det vil skabe en struktureret fortløbende beskrivelse af de forskellige strategier, hvormed der i sidste ende konstrueres et overskueligt billede af, hvordan disse arbejder sammen.

Nu til den første strategi - installationsstrategien.

4.1. Installationsstrategien

Gennem benævnelsen af forestillingerne, som interaktive performanceinstallationer, får man allerede en fornemmelse for hvordan installationsstrategien er den fremmeste – der er tale om installationer, der er performanceorienterede og interaktive. Det er imidlertid ikke kun qua 'benævnelsens hierarki', at denne fornem-

¹¹⁹ Se bl.a.: www.signa.dk, Bilag IV: Interview med Signa Sørensen og Arthur Köstler, Bilag V: PSI-konferencens *Artist-talk: SIGNA*, interviews, andet baggrundsstof og anmeldelser (se diverse tidsskrifter og www.signa.dk), og Skjoldager-Nielsen (2008).

¹²⁰ Se Bilag VI: SIGNAs kunstneriske strategier i tidsligt perspektiv.

¹²¹ Performance- og interaktivitetsstrategien foregår endvidere kun i opførelsesøjeblikket, hvor imod de andre strategier er iscenesættende, og forbereder og sætter rammerne med henblik på opførelsesøjeblikket. Jf. Fischer-Lichtes skelnen mellem iscenesættelse og opførelse i hendes teatralitetsdefinition. Se Fischer-Lichte (2002), s. 299. Dette aspekt behandles ikke i dette speciale, men kan tænkes at være et spændende perspektiv at udforske ved en anden lejlighed.

¹²² Hhv.: *Nights at the Hospital* (Turbinehallerne, Det Kgl. Teater, Kbh.), *Circle Camp* (KIT, Metropolis, Kbh.), *Die Erscheinungen der Martha Rubin* (Schauspiel Köln, Köln og genopsættelse ved Theatertreffen, Berlin), *The Dorine Chaikin Institute* (Nordwind Festival, Berlin), *The Black Sea Oracle Game Tour* (SEAS, Odessa og Varna). Valgt ud fra det kriterium, at jeg her har deltaget som performer, hvormed jeg har en givtig 'insider-viden' om disse.

melse manifesteres. Signa Sørensen peger selv på installationskunsten¹²³ som sit og dermed performanceinstallationernes udgangspunkt, og nævner bl.a. den russiske installationskunstner Ilya Kabakov¹²⁴, og etnografiske og historiske museumstableauer som inspiration for sit arbejde¹²⁵. SIGNAs installationer er ganske omfattende, og indbefatter ofte en hel bygning, eller bygger en mindre by - som fx *Ruby Town*¹²⁶, og yderst detaljerede. Man finder således ikke en kam, et par underbukser, en kaffekop, en duft, en madvare, en farve, en bog i skuffen, et menneske, en lyd, osv. der ikke er 'installeret' indenfor forestillingens ramme. Det medfører, at installationerne fremstår troværdige "... i deres brug af genkendeligt inventar ... detaljerigdom og funktionalitet, og indbyder i sig selv én til at tage ophold i dem og udforske dem."¹²⁷

4.1.1. Immersion

Installationskunst er en billedkunstnerisk retning, hvor værket er rummeligt - dvs. et givet rum eller område der er installeret på en særlig måde. Arkitekt og kunstteoretiker Nicolas De Oliveira undersøger genren¹²⁸, og indkredser i den forbindelse fem kategorier, indenfor hvilke overvejelser over værkernes forskellige kommunikative strategier og temaer præsenteres. De fem kategorier er: *escape*, *author and institution*, *exchange and interaction*, *time and narrative* og *the body of the audience*. Her vil jeg imidlertid indsnævre mit fokus og kun beskæftige mig med *escape*-kategorien, eftersom denne kategori interesserer sig for installationens immersion, der 'nedsænker' deltageren til et parallelt virkelighedsplan: "... et rum, der radikalt adskiller sig fra hverdagens virkelighed narrativt, begrebsligt, æstetisk etc...."¹²⁹. Dermed bidrager immersionen under *escape*-kategorien væsentligt til konstruktionen af det teatral, som det er vores formål at forstå her, idet det teatral netop forstås som en parallelvirkelighed, der er iscenesat på en særlig måde. Endvidere er der et sammenfald ml. hhv. interaktivitets-, narrativitets-, og performancestrategien og de øvrige af De Oliveiras kategorier, hvorfor gentagelser uundgåeligt ville opstå, hvis de også dannede udgangspunkt her.

I forlængelse af interessen for computerspillenes virtuelle verdener er immersionsbegrebet også centralt indenfor computerforskningen. Medie og litteraturforskeren Marie-Laure Ryan har således udviklet en teori om immersion i virtuelle verdener¹³⁰. Thomas Rosendal Nielsen bruger Ryan til at begribe sin oplevelse som

¹²³ Se fx Bilag V: Noter fra *Artist-talk: SIGNA*, PSI-konferencen; Interregnum, 2008 og Bilag IV: Interview med Signa Sørensen og Arthur Köstler.

¹²⁴ Se Bilag VIII: Ilya Kabakovs: *The Man Who Flew Into Space From His Apartment*, for illustration af værket, 1981-1988.

¹²⁵ Skjoldager-Nielsen (2008), s. 6.

¹²⁶ Se billede af *Ruby Town* i Bilag VII: Billedmateriale, SIGNA eller www.signa.dk

¹²⁷ Skjoldager-Nielsen (2008), s. 69.

¹²⁸ I *Installation Art in the New Millenium – the empire of the senses*, Thames & Hudson, 2003. Denne fremstilling af de Oliveiras er inspireret af Emil Groth Larsens præsentation i sin opgave *Nedsækning - Genrespørgsmålet og betydningstilblivelser i Signa Sørensens 57 Beds*, v/Litteraturvidenskab, IKK, KU, 2005.

¹²⁹ Larsen (2005), s. 6.

¹³⁰ I *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Elctronic Media*, The John Hopkins University Press, 2001.

gæst i SIGNAs *Nights at the Hospital*, som led i sin anmeldelse og analyse til tidsskriftet *Peripetis* nummer om teatralitet¹³¹. Her skriver han, i overensstemmelse med De Oliveiras immersionsforståelse, at immersion er; "... *perceptionens og bevidsthedens involvering i en ekstrahverdaglig 'verden'*."¹³² og kan opdeles i tre dimensioner; en spatial, der drejer sig om en fornemmelse for sted og rum, en temporal, der drejer sig om suspense, og en emotionel, der drejer sig om identifikation. Rosendals applikation af Ryan på *Nights at the Hospital* viser, at det i særdeleshed er den spatiale dimension, som udfoldes for deltageren og, at den temporale dimension i sidste ende bidrager til eller indoptages af den spatiale dimension, idet forsøg på at skabe konflikt eller afsløringer afvises konsekvent. Atmosfære - det at, være til stede i dette rum med lille mulighed for intervention i begivenhedsforløbet, vægtes således til fordel for suspense – narrative og plotorienterede forløb¹³³. Sammenholdes dette med De Oliveiras kategorier, fungerer det som en illustration af, hvordan escape-kategorien vægtes hos SIGNA, til fordel for eksempelvis *exchange and interaction* eller *time and narrative*, hvilket er endnu en grund til at fravælge disse strategier i analysen af SIGNAs installationsstrategi. Trykket på den spatiale dimension, understreger det rumligt-installatoriske som SIGNAs fundament. For at få en dybere fornemmelse for de omfattende rumlige installationer, fremmaler jeg det 'installatoriske billede' fra *Seven Tales of Misery* set fra gæstens¹³⁴ perspektiv nedenfor:

4.1.2. Det installatoriske billede af *Seven Tales of Misery*

Når du åbner døren ind i huset ude fra gaden bliver du mødt af den sødlige lugt af forskellige sæbeprodukter, pudder, parfume, småkager og jasminthe. Du træder ind i et sart og lyst hall-areal, der oplyses af en prægtig lysekrone i loftet, væggene er hvide og en bred lys vindeltrappe i træ snor sig videre op til næste sal. 'The Virgins of the Doorway', to englelignende jomfruer i brudekjoler med lyse, krøllede lokker og glat og sart hud byder dig velkommen¹³⁵, og foretager et rensningsritual, der ender med et kys på hver af dine kinder. De fortæller dig, at denne rensning er vigtig, fordi den magnetiske balance i huset skal opretholdes.

Efterfølgende imødekommes du af to 'Leaders' i brune uniformer, kvinderne i stramme, knælange tweed-nederdele, og kropsnære skjorter, højhælede sko, rød læbestift, bølget opsat hår og sort-markerede øjne, mændene i lange kakifarvede

¹³¹ Nr. 7, 2007; *Teatralitet*.

¹³² Nielsen (2007), s. 113. Denne definition af immersion er på mange måder overensstemmende med Férals teatralitetsdefinition; et rum der markerer, at vi ikke længere befinder os i vores normale dagligdagsrum, og hvor indenfor en anden betydningsramme dermed gør sig gældende, initieret gennem betragteren og dennes perception af det omgivende og dennes skabes af et rum der markerer et inden- og udenfor. Denne overensstemmelse kan ses som en accentuering det tætte forhold mellem teatralitet og immersion.

¹³³ Nielsen (2007), s. 115. Den sidste dimension er den emotionelle, men denne præsenteres under interaktivitetsstrategien, idet dens pointer i højere grad hører hjemme her.

¹³⁴ Hos SIGNA taler man altid om gæster og ikke publikum, idet deres tilstedeværelse altid er skrevet ind i rammehistorien, således var publikum i *Seven Tales of Misery* gæster der var kommet grundet deres nysgerrighed omkring hvordan kulten omkring Der Prinz vom Traunstein levede og gebærdede sig.

¹³⁵ Se billede af Virgins of the Doorway i Bilag VII: SIGNA: Billedmateriale eller www.seventalesofmisery.com

bukser med pressefold, kropsnære skjorter, sorte nypudsede sko, nybarberede og med bølget, velfriseret hår¹³⁶. De fører dig op af den brede vindeltrappe belagt med rødt tæppe, til den brune panelerede garderobe hvor to 'Shifters', der bærer den samme uniform som Leaders tager imod dit tøj og placerer det i de røde velour-gemmer som garderobens vægge er indhyllet i¹³⁷. Her bedes du aflægge dit overtøj og taske og påføres en hvid kittel for at beskytte den magnetiske balance. Du modtager også en lille brun bog med informationer om det ritual, der udføres i huset¹³⁸.

Du bliver ført videre op af vindeltrappen gennem cafeteriet. Cafeteriet er holdt i brune farver, med brunt, mønstret tapet, små borde med plastikoverflade, små sorte stole med plastikbetræk, guldindbefattede væglamper med gullige stofskærme og en tung luft af røg, kaffe, søde sager, parfume og suppe¹³⁹.

Du bliver ført ind i 'The Great Hall,' hvor prinsen troner for enden af en hævet aflang opsætning. Han bærer østrigske lederhosen, pudderparryk, og make-up fremhæver hans fine træk¹⁴⁰. Rummet er rødt fra top til tå. Et stort rødt gulvtæppe dækker hele gulvarealet, røde gardiner hænger ned fra de store vinduer, men det er aften og mørkt, så intet lys trænger igennem, tapetet er rødt, og loftet er dækket af rødt stof der hænger i snorlige bølgevævlinger. Det store rum, der dækker et område på ca. 100 m², er lyst op af to store lysekroner, der er placeret centralt og symmetrisk, samt fra guldindbefattede væglamper, der hænger under hver sin lille hylde, der hver er belagt med en broderet dug, og hvor på gamle men velfungerende og kørende spolebåndoptagere er placeret sirligt og majestætisk. Spolebåndoptagerne er forbundne gennem deres bånd. Fra dem strømmer en ubestemt lyd, som ligger en art ambient klangbund i rummet¹⁴¹. Du bliver samlet i en gruppe af en Leader og for som flok besked på at bevæge og placerer jer symmetrisk i forhold til hinanden og rummet på den forestående guidede tur, forud for den 'frie gang' rundt i huset.

Du føres ud af The Great Hall og ned af en smal vindeltrappe, videre ned, gennem en sigøjnerlejr og havner i det du får at vide er to kontinenter; 'Africa' og 'America'. Africa bebos som de andre kontinenter du senere møder af to 'Lady Continents'¹⁴². I Africa er det to sorte kvinder, der taler engelsk med kraftig accent. De bærer traditionelle afrikanske dragter og bor på et areal med jord på gulvet, en palmehytte dominerer sammen med et simpelt langbord, hvor der kan tilberedes mad i rummet. De spiser solsikkefrø med skaller på som de spytter ud på gulvet eller samler i en lille lerskål. America bebos også af to kvinder i kjoler med lange skorter og pufærmer, der hører nybyggernes Amerika til. Det gør det skur der er banket sammen af gamle brædder også, og jorden på gulvet, og hønsene der vandrer frit rundt¹⁴³.

¹³⁶ Se billede af Leaders i Bilag VII: SIGNA: Billedmateriale eller www.seventalesofmisery.com

¹³⁷ Se billede af garderoben i Bilag VII: SIGNA: Billedmateriale eller www.seventalesofmisery.com

¹³⁸ Se billede af kittelklædte gæster i interaktiv situation med Continent Lady; Arabia, Bilag VII: SIGNA: Billedmateriale.

¹³⁹ Se billede af caféen i Bilag VII: SIGNA: Billedmateriale eller www.seventalesofmisery.com

¹⁴⁰ Se billede af Der Prinz i Bilag VII: SIGNA: Billedmateriale eller www.seventalesofmisery.com

¹⁴¹ Se billede af The Great Hall i Bilag VII: SIGNA: Billedmateriale eller www.seventalesofmisery.com

¹⁴² Se billede af The Lady Continents i Bilag VII: SIGNA: Billedmateriale eller www.seventalesofmisery.com. I billedmaterialet er der valgt en 'Lady' fra hvert kontinent. Den situation man ser dem afspejlet i her, foran en dansestang beregnet for 'Pole Dancing' afspejler deres fortid som prostituerede og dansere på glædesbaren 'All the World' i Hamborg, hvilket vi vender tilbage til under narrativitetsstrategien.

¹⁴³ Se et billede af kontinenterne; Africa og America i Bilag VII: SIGNA: Billedmateriale.

Derefter når du til 'Russia', hvor tapetet, gulvet og loftet er brunt eller brunmønstret, hvor der spilles melankolske sørgesange på klaveret, spises borsch fra den store gryde på den simple gasplade rundt om det store træbord, belagt med en brunblomstret voksdug¹⁴⁴.

Derfra går turen tilbage op af den smalle vindeltrappe, hvis gelænder, trappetrin og vægge malingen er ved at skalle af fra, og videre op til etagen over The Great Hall. Her møder du en lang gang fyldt med små rum på hver side. Du er nu på loftsetagen. Først møder du et opbevaringsrum, hvor en ubestemmelig og kras lugt fylder luften. Du får måske mistanke om, at lugten kommer fra de mange flasker med forskelligt ubestemmeligt indhold i. Her ligger også bunker af undertøj til herrer og damer. På gangen er der også to 'Private Rooms' hvor de 64 mennesker som til sammen udgør 'The Followers of the Prince' kan reproducere i deres respektive ægteskabsgrupper af fire og fire. Alle dem vi møder i huset er 'followers'; The Virgin of the Doorway, Leaders, Shifters, The Continent Ladies, osv.

Foran de private rum hænger et blondegardin, som man tydeligt kan høre og se igennem, når man står ude på gangen. Inde i rummet står en smal seng op af hver væg. Der er en lille kommode i hvis skuffer, man bl.a. kan finde en fræk fiktionsbog fra 1950'erne og en videnskabelig bog om reproduktion fra samme periode. Det kan også være, at du finder en halvtom parfumeflakon eller tabte hårnåle, en kam eller et lommestørklæde. Lyset i rummet er dæmpet og et lille skråvindue i endevæggens skråvæg skaber et hul igennem til omverdenen. Der er også 'Arnie Zieglers', gruppens spirituelle faders¹⁴⁵, kontor, hvor han ofte sidder bag et brunt skrivebord, som fylder det meste af rummet med front mod døråbningen. Der er rummet for forskellige typer af social disciplinering, her står en briks midt i rummet, og forskellige afstraffelsesredskaber; en pisk, en stok, et ris mm.¹⁴⁶, så er der køkkenet, med remedier fra 1950-60'erne, herunder en ovn hvor i der ofte bages brød, et komfur, hvorpå der ofte koges suppe, diverse køkkenredskaber, et spisebord med en række skamler placeret symmetrisk rundt om. Og så hænger der et fuglebur med levende papegøjer i.

Lidt over halvvejs gennem den lange gang er en åbning ud til en altan. Her ligger forskellige af gruppens medlemmer ofte og beder. På pladsen foran åbningen ud til altanen står forskellige hellige remedier, alle gruppe-medlemmerne har hver især placeret et objekt der er helligt for dem der, og der ligger det hellige spolebånd, familie billeder, mad- og vinfinger mm. I væggen er der en lille låge, hvori der også er placeret hellige ting, og nogen gange sidder en af gruppens medlemmer her og angrer, straffer sig selv eller straffes af andre, beder, forsoner, mm. Der er også døre, der er aflåste, herinde sover gruppe-medlemmerne, fordi der arbejdes i skiftehold.

Efter dette hellige område forsætter gangen, og du når til teknikernes kontrolrum, hvorfra hele spolesystemet opererer, her hænger gamle spolebåndoptagere over det hele, og et komplekst netværk af spolebånd kører bl.a. ned til etagen nedenunder. endnu et fuldt funktionsdygtigt køkken, med et køleskab fyldt med grøntsager som kål, kartofler, løg og pølser på glas, tundåser og hvidt brød. Og ikke mindst møder du 'Arabia', 'Germania' og 'Asia'.

¹⁴⁴ Se et billede af kontinentet; Russia i Bilag VII: SIGNA: Billedmateriale.

¹⁴⁵ Se billede af Arnie Ziegler i Bilag VII: SIGNA: Billedmateriale eller www.seventalesofmisery.com.

¹⁴⁶ Se billede af 'Room for punishment among other things' i Bilag VII: SIGNA: Billedmateriale.

I Arabia dominerer farven rød; der er røde persiske tæpper på gulvet, marokkopuder, et pudehjørne hvor man henslængt kan nyde en kop stærk kaffe brygget i Arabia, eller få sig et puf på vandpiben. Arabias to Lady Continents er en kvinde der til tider er klædt i et eksotisk mavedanserkostume i rød og guld, eller i løse gevandter og snabelsko, og én hvor kun ansigt eller øjne er synlige bag den sorte burka. Det ansigt eller de øjne, der viser sig, ligner dog til forveksling en mands – det er en mand. Men manden kalder sig kvinde – en kvinde der blev transformeret til en mand¹⁴⁷.

Germanias endevæg prydes af et tapet med et lifligt bjerglandskab, og generelt er det de brune og grønne farver der dominerer. Der hænger malerier med naturportrætter, udstoppede dyrehoveder og grønne lamper på væggene. Der står udstoppede dyr; egern, ørn og andre fuglearter i vindueskarm, kommoder og reoler. Rummet fyldes af et kakkelbord med et sofaarrangement omkring. Der spises småkager og drikkes mørk the og kaffe, og den ene af de to Lady Continents har en shortsudgave af lederhosen på og fletninger, den anden har frikadelle-frisure i det lyse hår og en traditionel kjoledragt¹⁴⁸.

I Asia er rød igen den dominerende farve. Rødt tapet med kinesiske tegn, papirparaply og papirlamper hænger ned fra loftet, og alt farves rødt af det røde papir. En lille briks med et rødt silketæppe står i et hjørne, og der serveres the på delikat vis i fine porcelænskopper. Asias to Lady Continents er begge asiatisk udseende. De har mørkt, glat pageklippet hår. De bærer silkekimonoer med et bredt silkebælte om livet og bevæger sig med små skridt¹⁴⁹.

Inden du atter møder en vindeltrappe, der fører dig tilbage til etagen nedenunder, kommer du forbi et toilet, fyldt med hygiejne og plejeprodukter, og et stort guldindrammet spejl hænger lige inden du når til trappen. Ofte vil du se forskellige gruppemedlemmer eller måske endda andre gæster spejle sig heri. Spejlet kan også bruges til at følge med i hvad der sker bag ved dig, uden at du afslører din interesse.

Når du atter er nede af trappen møder du det sidste kontinent 'Arctica'. Endelig forstår du, at huset er bygget op over prinsens verdensbillede med de syv kontinenter; Africa, America, Russia, Arabia, Germania, Asia og Arctica repræsenteret¹⁵⁰.

I Arctica er gulvet fyldt med sne, og sælskind og tæpper er spredt ud over brikse og bryder indersiden af det træskur, der danner et 'hule-hjørne'. En rå trætønde står i åbningen og tørrede fisk hænger ned fra loftet. Arcticas to Lady Continents er en stor kvinde med 'white trash tøj' på, hun virker bitter og udsætter flere, i særdeleshed gruppens leaders og shifters for flere ondskabsfuldheder, og en mindre, men stadig fyldig kvinde, med en frisure, der spænder håret op i en tot på midt på hovedet. Hun bærer ofte ikke andet end undertøj og traditionelle perlehalskæder. Der drikkes en del vodka og gulduborg i Arctica¹⁵¹.

¹⁴⁷ Se billede af Lady Arabia og kontinentet; Arabia i Bilag VII: SIGNA: Billedmateriale.

¹⁴⁸ Se billede af Lady Germania og kontinentet; Germania i Bilag VII: SIGNA: Billedmateriale.

¹⁴⁹ Se billede af Lady Asia og kontinentet; Asia i Bilag VII: SIGNA: Billedmateriale.

¹⁵⁰ Historien bliver imidlertid præsenteret under narrativitetsstrategien - her er det forsat installationen vi beskriver.

¹⁵¹ Se billede af Lady Arctica og kontinentet; Arctica i Bilag VII: SIGNA: Billedmateriale.

Endelig når du tilbage til caféen. Men der er flere rum i huset. Ved siden af garderoben ligger danse-og syngegruppens rum. Her har de kostumer, masker, sminke, fjer, parfume og andre skønheds-genstande, som de kan pryde sig selv med for at underholde prinsen og gruppens medlemmer. De har også et socialt rum, hvor der er et bord en sofagruppe og et spejl. I den lille gang mellem deres to rum står en række skrivemaskiner af ældre dato, og ved siden af ligger brunt papir og sorte kuglepinde og blyanter sirligt placeret i mindre bunker. De står til rådighed for udarbejdelsen af rapporter og andre nødvendige skrivelser. Det er primært Leaders og Shifters, der udfører denne opgave. Der er også et simpelt toilet-rum, med kakler på gulv og vægge og hvide håndvaske med gamle haner på. Og så er der butikken der befinder sig på husets første plan ved siden af Virgins of the Doorway. Her kan du købe alskens ting og sager, fra dagligvare til hygiejne-produkter, til små bolsjer og slikkepinde. Der hænger som ved alt andet i bygningen et gammelt udtryk ved alle produkterne¹⁵².

Med dette er du blevet præsenteret for alle rummene i bygningen, for hele installationen. Men mon der er mere at finde, flere hemmelige rum, hvad er der mon bag de lukkede døre?

4.1.3. Installationsstrategiens bidrag til konstruktionen af det teatrale

Med denne beskrivelse illustreres det, hvordan totalinstallationen skaber immersion – nedsænkning i et andet rum end det dagligdags, hvilket åbner for en anden type perception af omgivelserne. Forståelsen af installationens effekt som immersiv peger indirekte på installationsstrategiens bidrag til konstruktionen af det teatrale, idet fornemmelsen af parallelvirkelighed i deltagerens perception styrkes, og sker det er teatralitet godt på vej til at lykkes med sin anden præmis; at påvirke den væren og mellem menneskelige udveksling der finder sted indenfor denne ramme, således at denne adskiller sig fra den væren og mellem menneskelige udveksling der finder sted herudenfor. Således er den anden præmis i teatralitetsdefinitionen, på mange måder lig definitionen på immersion, idet begge opererer med et rum der adskiller sig fra det dagligdags hvilket igen påvirker perceptionen og dermed den væren og de udvekslinger der finder sted her indenfor. Teatralitet er imidlertid en strategi til aktivt at skabe dette andet rum – jf. teatralitets første præmis; at sætte en ramme om en parallelvirkelighed og iscenesætte denne på en særlig måde. Installationsstrategien bidrager til denne ramme helt fysisk. Det er altså ikke 'blot' en virtuel eller narrativ parallelvirkelighed, men én i 'kød og blod'. Forstærkes fornemmelsen af denne fysiske parallelvirkelighed forstærkes det teatrale.

Med installationsstrategien som den ypperste i SIGNAs strategi-hierarki, eksisterer de øvrige strategier på mange måder for at bidrage til installationsstrategien, som igen er primus motor i konstruktionen af teatralitet qua sin immersive effekt. Som Kim Skjoldager-Nielsen har peget på i sit speciale *Interaktivitet* udgør installationen; "... den første rammesætning for publikumsoplevelsen, idet de udstikker betingelser for såvel optrædende som besøgendes performativitet."¹⁵³

¹⁵² Det gamle udtryk skyldes at hele bygningen er installeret efter stilkonceptet bleak. Hvilket vi vender tilbage til, når det scenografiske stil-koncept som strategi præsenteres.

¹⁵³ Skjoldager-Nielsen (2008), s. 68.

4.2. Performancestrategien

Den næste af de udvalgte SIGNAstrategier er performancestrategien, der bidrager til installationsstrategien ved at gøre den levende gennem performere¹⁵⁴.

Hvordan installationsstrategien kommer forud for performancestrategien, og hvordan performancestrategien bidrager til installationen ved at installere performere, frem for fx omvendt – at installationsstrategien skaber en scenografisk baggrund for nogens performance som er i centrum, kan som et udgangspunkt begribes igennem Signa Sørensens forklaring på hvordan konceptet blev initieret:

*"Jeg studerede kunsthistorie, og var især interesseret i installationskunst ... Jeg lavede så en konventionel installation, altså én uden performere ... Men jeg var ikke så tilfreds med den, fordi det var mærkeligt at bygge noget op, og så bare forlade det igen. Sådan at lade det stå, og så kunne folk bare gå ind i de som de ville, mens man selv var væk. I mit arbejde som 'Private Dancer' var det anderledes. Her er der en fælles ramme, og i den går man sammen ind i en anden virkelighed, hvor det handler meget om beskueren, og man selv bliver et spejl. Jeg tænkte, at man måtte kunne bruge de her strategier, uden at det skulle være erotisk. Og det blev så til det "Twin Life"-projektet, hvor jeg satte levende mennesker ind i installationerne. Jeg kaldte dem for performanceinstallationer, fordi man sætter en performer ind i en installation, men jeg vidste ikke noget om teater, det gør jeg stadig ikke..."*¹⁵⁵

Til trods for Signa Sørensens erklærede uvidenhed omkring teater og performancetraditioner, indskriver hun sig uundgåeligt i sådanne, idet levende mennesker bringes i spil som performere – 'installerede' eller ej.

4.2.1. Performativ æstetik

Som vi allerede har set peger Fischer-Lichte i hendes performative æstetik på hvordan der initieres en performativ vending indenfor kunstarterne generelt i 1960erne, hvilket betyder, at fokus flyttes fra værk til begivenhed. Her vil vi forfølge to af de konstituerende elementer for den performative æstetik; fokuset på det intersubjektive møde mellem aktør og betragter og bruddet med repræsentation.

Fokuset på det intersubjektive møde mellem aktør og betragter er ikke helt nyt indenfor teaterkunsten, hvor dette møde altid har været et konstituerende element. Det er således også her teaterforskeren Fischer-Lichte tager fat, idet hun låner begrebet 'autopoiesis' – et system der skaber og opretholder sig selv i en konstant,

¹⁵⁴ En refleksion jeg har haft i den forbindelse er at installations- og performancekunst udspringer af to forskellige traditioner. Installationskunst kan overordnet siges at handle om rum og performancekunst overordnet om krop. SIGNA blander de to ved, at sætte krop i rum, og gør det interaktivt ved, at inddrage beskueren til at opleve krop i rum.

¹⁵⁵ Se Bilag IV: Interview med Signa Sørensen og Arthur Köstler

dynamisk, referentiel proces - fra biologerne Maturana og Francisco¹⁵⁶, og peger på hvordan den performative begivenhed primært defineres af en feedback-sløjfe mellem de ko-præsente udøvere og betragtere.

Som vi også har set forsøger man indenfor performancekunsten, at tage afstand fra den kunstighed og distance som teaterkunsten tillægges¹⁵⁷ ved, at bryde med den sceniske repræsentation. Dette udmønter sig i forskellige virkeligheds- og nærhedsstrategier, hvor Fischer-Lichtes berømte eksempel med Abramović' aktioner i *Lips of Thomas* tjener som illustration for dette¹⁵⁸. Abramović' drikker et kilo honning, en flaske rødvin, knuser glas med de bare næver så de begynder at bløde, snitter med et barberblad en femkantet stjerne i sin mave, igen med blod som følge, pisker sig selv, og ligger den forslåede krop på et kors af is¹⁵⁹. Aktioner som disse lader hånt om repræsentation, i det det er det reelle der fremstilles¹⁶⁰.

Der er allerede blevet peget på hvordan SIGNA arbejder med begge disse principper; ko-præsens og repræsentationsbrud, men her uddybes det.

4.2.1.1. Ko-præsens

Begyndende med det intersubjektive forhold mellem aktør og betragter, der er så accentueret hos SIGNA, at parterne forskydes til co-deltagere. Det skete således i *Seven Tales of Misery*:

Allerede fra du træder ind igennem døren bydes du velkommen, renses og kysses på kinden af 'The Virgins'. Hvis der er ventetid får du måske tilbudt te og småkager i klirrende porcelæn, eller du køber måske en tandbørste, en slikkepind, et par under- eller strømpebukser af den lille sigøjnerdreng, der render rundt og sælger fra sin 'portable shop'. Du bliver stillet op i en række hvis symmetri du lader dig fortælle er vigtig, og du bliver guidet op til garderoben, hvor du får en hvid kåbe på, der beskytter det magnetiske felt, i retur for dit overtøj og din eventuelle taske. Du bliver fra begyndelsen behandlet som en gæst der er kommet for at se hvordan kulten omkring 'Der Prinz vom Traunstein' lever og gebærder sig. Du får af vide, at din tilstedeværelse er vigtig - at den er med til at opretholde den magnetiske balance i huset, og dermed i verden og ultimativt i hele universet - og det er derfor du overhovedet får lov til at komme ind. Du guides rundt i huset, og på intet tidspunkt bliver der refereret til dig som et publikum til en teaterforestilling, du er en naturlig del af huset og gruppens aktiviteter.

¹⁵⁶ Den tyske og indflydelsesrige sociolog Niklas Luhmann er også inspireret af Maturanas og Franciscos autopoiesis-begreb, og anvender det som fundament for hele sin systemteori. Filosofen og luhmanianeren Ole Thyssens beskriver autopoiesis som et system der skaber og opretholder sig selv i en konstant, dynamisk proces. Thyssen (1997), s. 76-86.

¹⁵⁷ Se bl.a. Davis and Postlewait (2003), s. 4, og Gade (2008), s. 38.

¹⁵⁸ Se også i afsnittet om teatralitet. Fischer-Lichte (2006), s. 5.

¹⁵⁹ Fischer-Lichte (2006), s. 5.

¹⁶⁰ Om end sådanne fremstillinger af det performative problematiseres når forskellige performances begynder at blive re-enacted, hvilket der har været en tendens til indenfor det seneste årti. Hvis vi skal holde os til Abramović, re-enacted hun således *Lips of Thomas* samt fem andre performance-pieces på Guggenheim, NY, 2005, under titlen *Seven Easy Pieces*. Den sidste havde ur-premiere ved denne lejlighed. Solveig Gade som var til stede under nogle af opførelserne, så hvordan publikum af vagter resistent blev fornægtet at intervenere værkerne. På den måde blev der både brudt med idéen om performance som helt unik og ikke-repræsentativ, idet den blev gentaget og gentages, og med det dynamiske og ikke-reguleret forhold autopoietiske forhold mellem aktør og beskuer.

Med dette inviteres publikum ind som medspiller, og dennes færden og gebærden vil have direkte indflydelse på det der sker og de billeder der skabes – på det narrative og visuelle niveau. Måske man vælger at deltage i et af ritualerne. Måske man forelsker sig i et af kultmedlemmerne, måske man bliver deltager i en intrige, eller indviklet i et komplot, måske man hjælper med, at lave suppen, kaffen eller arrangere småkagerne. Der er ingen begrænsninger for publikumsdeltagelsen, andet end dem de installatoriske og narrative rammer sætter. Der er nemlig et krav om at tage parallelvirkelighedens logik alvorligt.

Med dette krav følger et implicit reglement, der bl.a. medfører, at man forventes, at entrere med den respekt, som man ville gøre et hvert andet sted hvor man blev inviteret indenfor i et privat hjem. Det vil sige, at der ikke tages udpræget hensyn til gæsterne som publikummer der uanset hvad, skal serviceres og underholdes. Publikum har lig performerne aktier i hvorvidt et møde er succesfuldt, dybt, interessant, mm. - ligesom det er begge mødeparterers ansvar i den 'virkelige' verden. Således sættes man som publikum i en art venteposition, som man er bedst tjent med at acceptere, og igen kan denne afventede position sammenlignes med, at besøge et privat hjem, hvor man aldrig selv ville gå hen og tage uindbudt fra køleskabet eller forvente at blive underholdt øjeblikkeligt. Der er nogle regler, der overholdes. Man begynder ikke, at tage ting ned fra hylderne eller spørge om man må få noget mad, man venter til det bliver serveret. Men hvis man viser interesse for noget af det der står på hylderne, kan det være værten tager det ned.

Det er ikke altid, at publikum kender reglerne, og derfor har alle performerne, og nogle karakterer i højere grad end andre, til opgave at opdrage publikum til at være i installationen, og informere dem om, hvordan man skal opføre sig. I *Seven Tales of Misery* var det fx Leadernes opgave og en integreret del af den guidede tur. Det handler både for publikum og performere om, at åbne sig for, at lade sig forføre ind i en anden verden i højere grad end, at forstyrre eller 'trænge ind' med den man normalt er – eller den man normalt er som forbruger i andre oplevelsesøkonomiske sammenhænge, hvor det måske forventes, at oplevelsen åbenbarer sig for én forholdsvis kvikt og på egne præmisser. Hvis man besøgte en fattig og anderledes 'camp-site' i et ingenmandsland, fx et sted i Rumænien – eller på KUA – ville man nærme sig på en anden forsigtig og respektfuld måde. Sådan forventes man, at nærme sig som publikum hos SIGNA, idet der insisteres på, at man entrerer en parallelvirkelighed, der konsekvent følger denne virkeligheds logik, ikke et show. Når det er sagt, er der som gæst åbent for deltagelse på mange forskellige niveauer, og med en særlig tilnærmelse kan man transcendere til, at blive helt central for parallelvirkelighedens begivenheder, som det påvises under interaktivitetsstrategien.

På den måde er der altså tale om en intensivering af den autopoietiske feedbacksløjfe, og dermed en tydelig reference til det særligt performancekunstneriske ifølge Fischer-Lichtes performative æstetik. Dermed vil jeg gå videre til det andet udvalgte princip fra den performative æstetik; bruddet med repræsentationen.

4.2.1.2. Repræsentationsbrud

Jeg har allerede været omkring repræsentationsbrudene hos SIGNA, og herunder vist en del eksempler på hvordan de forekommer. Der er bl.a. eksemplificeret med tatovering og brændemærke-aktioner, og med de reelle følelser af fx sult og træthed og forelskelse der finder sted. Flere par; performere og performere, performere og publikum og publikum og publikum imellem, har forelsket sig indenfor parallelvirkelighedens ramme, og efterfølgende dannet par. Dette gælder ikke mindst for den kunstneriske ledelse, Signa Sørensen og Arthur Köstler, selv. Men her fortæller SIGNA-performer Peter Tommila om mødet med sin nuværende kæreste. Hun var karakteren Miss Lulu, han var publikum i *The Black Rose Trick*:

*"Hun var Miss Lulu som var den første jeg mødte, der viste mig rundt. Og vi talte meget sammen, og hun fortalte mig, at hun havde en mand og to børn som ikke var her på hotellet, og jeg troede at det var en sand historie, at det var hende og ikke hendes karakter, Miss Lulu, der havde det, og jeg tænkte "Nå, ok". Så efter fiktionen fik jeg alligevel fat i hendes nummer gennem en veninde, og fandt ud af at det ikke var hende, men hendes karakter der havde mand og børn. Og så mødtes vi ... og har været kærester lige siden. Med fire hunde og katte og lejlighed og det hele."*¹⁶¹

Overraskende mange publikummer rammer et punkt hvor de ikke kan skelne mellem det hverdags- og parallelvirkelige. Da *The Black Sea Oracle Game* spillede i Odessa var der flere publikummer der til stor bekymring for dem selv troede, at de tabende 'Players' og 'Playerettes' der skulle dræbes som følge af parallelvirkelighedens narrativ, virkelig ville blive dræbt. Det samme skete da game-konceptet spillede til PSI-konferencen; *Interregnum*, under titlen *The 11th Knife*. Her troede en performanceteoretiker fra NYU det samme, og ytrede til *Artist-talk: SIGNA* til samme konference, at hun som følge heraf var stærkt opsat på at redde 'The Rabbit' (én af de tabende Playerettes) – og hun var endda performanceteoretiker! Hun ytrede, at hendes 'forskerbriller' var med hende, da hun overvejede om det her virkelig var så meget 'virkelighedsperformance' at performerne ville gøre det i virkeligheden - ikke 'bare' ridse en femkantet stjerne i maven¹⁶² – men dræbe sig selv. Én større indikation af SIGNAs reference til det performancekunstneriske brud med repræsentation, er svær at komme i tanke om.

Pointen er imidlertid, at Players og Playerettes ikke bliver dræbt – så her er der faktisk et narrativ som udelukkende er repræsenterede. Således er SIGNA så at sige post det performative, idet de opererer med en tydelig repræsenterende rammekonstruktion, hvor indenfor performative brud med det repræsenterende finder sted. Man kan altså godt spille død med teaterblod ud af munden hos SIGNA, hvilket er svært at forestille sig i den performancekunst som performancebegrebet som oftest refererer til; Abramović, Beys, m.fl. Publikum

¹⁶¹ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

¹⁶² Igen refereres til Fischer-Lichtes hoved performance-eksempel: Abramović' *Lips of Thomas*.

forføres imidlertid til at tro at der ikke er tale om repræsentation. Det er ikke bare 'as if' – 'it is' fortæller performanceinstallationerne om og om igen.

Teateranmelder Monna Dithmer peger på hvordan indgangen i SIGNAs forestillinger er utrolig vigtig¹⁶³. Hun redegør for, at det er et liminalt rum man entrere, og derfor skal man lægge sin hverdagspersona på hyl-den forinden. Man skal forstå at det er en parallelvirkelighed der tages alvorligt, og dermed ikke brydes – end ikke i entréen, hvor hun selv måtte vente mange timer på at komme ind ved grænseindgangen som udgjorde indgangen til Ruby Town i *Die Erscheinungen der Martha Rubin*¹⁶⁴. Performerne i entréen får mange spørgsmål som; "Ved du hvor lang tid forestillingen varer?", "Kan man komme og gå som man vil?", "Hvor kan man købe programmet?" osv. Disse spørgsmål der ikke hører parallelvirkeligheden til, bliver i naturlig forlængelse af parallelvirkelighedens ubrydelige logik, besvaret i karakter af performerne, til irritation for visse publikummer der ikke er, vandt til formen. Dvs. at et svar kunne være "Hvilken forestilling?" og i entréen, hvor en hvis opdragelse af publikum til denne særlige teaterform finder sted, gerne hjælpende som ved Ruby Town's grænse: "Hvilken forestilling? Mener du hvor lang tid du kan befinde dig i grænselandet?"¹⁶⁵.

Som led i opdragelsen til insisteren på parallelvirkelighedens logik kommer publikum i første omgang igennem et længere introduktionsritual; i Ruby Town fx; 'the signing in and watching the introduction film-procedure'. På hospitalet; 'signing in, getting update on journal and thereby name, getting a personal nurse, changing clothes, talking to doctor or getting physical treatment by nurse'. I *Seven Tales of Misery*; 'getting cleansed, delivering coat and personal belongings, receiving white hooded gown, and book informing on the ritual, being led to 'Der Prinz', getting a guided tour by one of the leaders'. Der går ofte en rum tid og flere besøg inden publikum forstår og tager denne insisteren på parallelvirkeligheden helt seriøst. Som led i denne insisteren spiller performanceinstallationerne ofte videre i fx to timer eller mere efter publikum har forladt spillestedet. Man vil holde fornemmelsen af parallelvirkelighed, både for de mange der står udenfor og dvæler ved de oplevelser de har haft, og for at undgå dem der står udenfor og muligvis kunne tænke; "Nu blev de sig selv - der fik vi dem – det er jo bare teater".

Fornemmelsen af ikke-repræsentation forstærkes endvidere i høj grad af nonstop-spilleperioden over eksempelvis ti dage¹⁶⁶. Dermed er det ikke muligt at opretholde det der sker som ren repræsentation, virkelig sult og træthed er virkelig sult og træthed, virkelig forelskelse er virkelig forelskelse.

¹⁶³ I sit indlæg; *Reality Strikes Back: Reality Friction and Fiction in the Work of SIGNA and Das Beckwerk* til PSI-konferencen; Interregnum. 2008.

¹⁶⁴ Ved genopsætningen af *Die Erscheinungen Der Martha Rubin* v/ Theatertreffen, Berlin, maj 2008.

¹⁶⁵ Flere publikummer forvirrer endvidere de performere der har praktiske funktioner i eksempelvis entréen i Ruby Town med det pågældende spillesteds billetpersonale.

¹⁶⁶ Som i *The Black Rose Trick*. De fleste SIGNA-forestillinger i reglen minimum to døgn nonstop.

4.2.1.3. Ko-præsens og repræsentationsbruddets bidrag til konstruktionen af det teatrale

Pga. af brudene med repræsentation og de forførelses- og nærhedsstrategier i det intersubjektive felt, der er i spil i performanceinstallationen, glemmer flere den repræsentative ramme kreeret gennem fiktive virkemidler, der er sat om det hele – for som vi har set flere gange, sker der så meget der er ikke-repræsenterende indenfor denne ramme. Der er peget på hvordan, der finder et interessant nybrud sted i dette spænd, men vil igen pege på hvordan det teatrale her forstås som rammen om det hele, hvor indenfor performancestrategier som ikke-repræsentation og intensiveret ko-præsens, anvendes, for at optimere denne ramme, idet de styrker fornemmelsen af at være i en 'virkelighed' på trods af paralleliteten.

4.2.2. Performerne

Til *Artist-talk: SIGNA*¹⁶⁷ pegede flere endvidere på den fremragende casting¹⁶⁸. Det blev fremhævet, at det er ekstremt gode og virkelighedstro performere, der samtidig ser meget smukke ud, og bringer noget specielt til karakteren. Det de ikke ser, er imidlertid at SIGNA stort set godtager alle interesserede performere, herunder er der mange henvendelser fra tidligere publikummer. De 'installeres' imidlertid i performanceinstallationerne, så de ikke kan undgå at være virkelighedstro, fremragende, autentiske, strålende og smukke. SIGNA arbejder således med at fremhæve det stereotype i sine performere, hvilket SIGNA-performer Maria Pia Bertoldi er opmærksom på;

*"I think that Signa thinks I am the perfect stereotype for a Latin American. She has wanted me to play a cleaning lady for years ... But in the group in general we are all a bunch of stereotypes; the Black girls, the Yugoslavian guy, the Scandinavian blond girls, the Latin Americans and so forth, and she needs all these different types to make it work."*¹⁶⁹

Således placeres performere i karakterer der fremhæver det de i forvejen udstråler, men med større kraft, qua installationens og det kompakte univers' stemningsfuldhed.

Signa Sørensen peger selv på den installatoriske rammes betydning for iscenesættelsen af performerne;

*"Hvor andre har et manuskript som de arbejder ud fra, er vores rum og de millioner af ting der er i det vores manuskript. Fx i Ruby Town, hvor man har et hjem og opgaver man skal tage sig af her, så bliver det at man skal vaske op, lave mad, gøre rent og arbejde ens manuskript eller faste holdepunkter"*¹⁷⁰

¹⁶⁷ På PSI-konferencen; *Interregnum*.

¹⁶⁸ Se Bilag V: Noter fra *Artist-talk: SIGNA* – PSI-konferencen; *Interregnum*, 2008.

¹⁶⁹ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

¹⁷⁰ Se Bilag IV: Interview med Signa Sørensen og Arthur Köstler.

Det at performe i en af SIGNAs performanceinstallationer, er altså at forholde sig logisk til den; at udføre sine daglige gøremål, læse i sin yndlingsbog, bede en bøn, elske sine børn, og måske elske sin mand eller kone. Man bedes altså som udgangspunkt ikke om, at opfinde alle mulige plotorienterede narrative forløb, men om at leve 'naturligt' i den parallelvirkelige verden.

Således er performernes performance på den ene side stereotyp stiliseret, og kunne bringe minder til spillestilen i eksempelvis David Lynchs *Twin Peaks*, som Signa Sørensen er meget inspireret og fascineret af, hvilket afspejler sig i performanceinstallationerne. På den anden side er de imidlertid meget realistiske som følge af den 'naturlige' spillestil, eller rettere; det logisk-naturlige forhold til parallelvirkeligheden – at tage den alvorligt som virkelighed.

Endvidere er installationen af performere en strategi til ikke at lade publikums tilstedeværelse forstyrre værket¹⁷¹, deres 'rejse' gennem og oplevelse af dette guides således af performere, der fungerer som levende forlængelser af installationen. Allerede omtalte Ryan peger i sin analyse af virtuelle verdener på hvordan dette styrker den immersive karakter, som vi har set er centralt for installationsbegrebet og relaterer meget direkte til teatralitetsbegrebet.

Hun skelner mellem fire forskellige aspekter der udfolder den fiktive¹⁷² verden, der åbner sig for deltagernes immersion. Det første, og for denne sammenhæng væsentlige, aspekt er et; "*connected set of objects and individuals*"¹⁷³. Det er her performernes tilstedeværelses betydning træder i kraft, og bliver et parameter der er med til, at forstærke fiktionen, eller paralleluniverset. De tilvejebringer nemlig 'individer', der skaber referencer til den fiktive, paralleluniverselle, virkelighed, som publikum eller deltagerne kan gribe ind i eller knytte an til. I tilfældet 'hospitals-koncept' som Nielsen i sin anmeldelse af SIGNAs *Nights at the Hospital* refererer til¹⁷⁴, er individerne; sygeplejersker (af forskellig rang), læger (af forskellig rang), vagthavende og rengøringspersonale og objekterne alle de ting der kan findes i installationen, fx; senge, tavler, tekopper, medicinpiller, gummihandsker, puslespil, massageapparat, bøger, hygiejneprodukter mm. I tilfældet *Seven Tales of Misery* er individerne; En kultisk 'gud' (Der Prinz), kultiske autoritetspersoner (Lady of the Law og

¹⁷¹ Her tales om 'værk' og ikke 'forestilling', idet der henvises til et rent installatorisk arbejde, uden performere, hvor med 'værk-begrebet' med dets billedkunstneriske, og ikke 'forestillingsbegrebet' med sine teaterkunstneriske konnotationer, er på sin plads.

¹⁷² Igen: i nærværende afhandling har vi opløst fiktionsbegrebet ved, i forlængelse af teatralitets- og performativitetsbegrebet, at forstå det det som det parallelvirkelige. Ryan og Nielsen anvender imidlertid fiktionsbegrebet, hvorfor vi ikke kommer udenom det i præsentationen af dem. Endvidere viser fiktionsbegrebet sig forsat anvendeligt i visse operationelle sammenhænge, hvor det man henviser til er fortællingen, narrativet, det litterære oplæg. For hovedårsagen til, at det ikke giver mening, at tale om fiktion i scenekunstnerisk sammenhæng er, at man her er til stede med sin virkelige krop, hvorimod man ikke er til stede med sin virkelige krop i en litterær fortælling om fx Rødhætte på Mars i år 3388. Endvidere anerkendes brugen af fiktive virkemidler forsat.

¹⁷³ Ryan (2001), s. 91.

¹⁷⁴ Nielsen (2007), S. 113.

den spirituelle fader Arnie Ziegler), 'followers' der udfylder forskellige roller, og udfører forskelligt arbejde i kulten og objekterne er; the, kage, renselsespulver, caféens udbud, rituelle artefakter, herunder den hvide kåbe, guide-bogen, vin, frugt, bøger, pynteting og andre genstande i skuffer, på hylder, tabt på gulvet mm. Individer og objekter medvirker således til, at forstærke rammen om parallelvirkeligheden og endvidere at iscenesætte den på en særlig måde, hvormed immersionen, og dermed det teatrale, forstærkes.

Med dette opsummeres hvordan performancestrategien bidrager til konstruktionen af det teatrale.

4.2.3. Performancestrategiens bidrag til konstruktionen af det teatrale

For det første bidrager performancestrategien til installationsstrategien ved at 'installere' performere, og foretager dermed en udvidelse af det vi normalt forstår ved installation gennem applikationen af mennesker. Idet det teatrale forstås som en ramme indenfor hvilken en parallelvirkelighed der er iscenesat på en særlig måde gør sig gældende, 'fortykket' denne parallelvirkelighed ved installationen af performere, idet 'virkeligheder' i reglen er befolket af mennesker og ikke udgøres af tomme eller forladte rum – med mindre de fortæller om fortiden¹⁷⁵ – men SIGNAs performanceinstallationer foregår og fortæller om nutid. Endvidere medfører brudene med repræsentation og den intensiveret ko-præsens, at fornemmelsen af at være i en 'virkelighed' på trods af paralleliteten styrkes. Endelig styrkes den immersive fornemmelse, og dermed som vist det teatrale, ved end ikke at lade publikum 'forstyrrer' parallelvirkeligheden. De 'nedsænkes' i denne sammen med de 'guidende' performere. Overordnet styrker performancestrategien således 'virkelighedsfornemmelsen' indenfor den repræsenterende ramme, og er på den måde medvirkende til at forstærke det teatrale. Som vist styrer installationen på flere niveauer performerens udfoldelse, og omgiver endvidere denne med en særlig stemning gennem installationens stilkoncept; bleak. Som SIGNA-performer Iwona Rejmus reflekterer over i forhold til Signa Sørensens arbejdsmetode:

*"I am just so impressed with how she does it. Because she just gives very few directions ... It is living its own life – she is letting it go – and it works so well. This very general frame of the story is given by her, and the bleakness is what composes it ... All the performers are doing their own thing in their own corners of the set design, and then everything still matches – and you don't know why – it is this magic hand that does it – it all turns out to be so connected. I think it is the bleakness that does it, because it gives the style of doing it. Because people have to do their things in a bleak way – and that make them belong to this environment."*¹⁷⁶

Således følger stilkoncept-strategien som den næste i rækken.

¹⁷⁵ Som Signa Sørensens inspirationskilder - Kabakov *The Man Who Flew Into Space From His Apartment*. For illustration - se: Bilag VIII: Ilya Kabakovs: *The Man Who Flew Into Space From His Apartment* - og etnografiske og historiske museumstableauer.

¹⁷⁶ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

4.3. Stilkoncept-strategien

Det er blevet identificeret hvordan installationsstrategien dominerer 'strategi-hierarkiet', men installationen hænger imidlertid uløseligt sammen med stilkoncept-strategien, som i det tidlige perspektiv går forud for installationen, idet 'bleakness' både er et krav til det sted der spilles, hvilket der vendes tilbage under stedspecificitetsstrategien nedenfor, og til installeringen af rummet; objekter – fra performernes undertøj og tandbørster, til tagsten og elkabler -, performere – deres udseende, stemmeføring, toneleje, sprogbrug -, lyden – musik, sange -, duft, mad, smag, lejet for interaktion med publikum – alt. Stilkonceptet kan åbenlyst ikke adskilles fra installationsstrategien, men den er alligevel optegnet som en selvstændig strategi her, idet den også påføres de øvrige strategier; stedsspecificitets-, performance-, narrativitets-, og interaktivitetsstrategien. Alle strategierne bidrager på hver sin måde til SIGNA-konceptet, som imidlertid tager udgangspunkt i installationskunst, og forsøger at udvide og 'fortykke' denne kategori gennem andre strategier, hvormed det i sidste ende bliver til noget andet end installationer – nemlig til det der indtil videre er blevet benævnt 'interaktive performanceinstallationer'.

Som nævnt er stilkonceptet opfundet af Signa Sørensen, og refererer til den sindsstemning der er indeholdt i ordets bogstavelige betydning. Som nævnt er bleak et gennemgribende koncept, der betyder, at det ikke kun er installationens objekter der skal være bleak, men også duft, lyd og smag, og performerens attitude, udseende og sprog. Således kan nogle af natur have et mere bleak udseende end andre. Men gennem installeringen af den enkelte performer, og tiltroen til performernes indoptagelse af bleakness i deres performance-udtryk, udelukkes ingen på baggrund af, at de ikke ser bleak nok ud. SIGNA-performer Maria Pia Bertoldi er dog opmærksom på sit særlige 'bleake' fortrin: *"But I also have a bleak body, and a bleak face."*¹⁷⁷. Igen peger stilkonceptet således på hvordan performerne 'installeres' og den vej igennem gør installationen levende ved at være en naturlig bleak forlængelse af den.

4.3.1. Den bleak andethed

SIGNA beskriver tilstedeværelsen i performanceinstallationen som en udflugt, hvor stilkonceptet skaber ukendte omgivelser der gør det spændende, og bringer de tilstedeværende hen til et helt andet sted¹⁷⁸. SIGNA-performer Louisa Yaa Aisin understreger tiltrækningen af dette andet sted; *"Det er en fuldendt anden verden ... Det er klart at folk bliver lokket af det ... Folk vil bare gerne væk og opleve noget andet - fysisk at være til stede i fantasien – det er helt specielt."*¹⁷⁹, og flere performere fremhæver stilkonceptets store betydning for deres hengivelse til dette andet sted – Madeleine Kate McGowan; *"Verden i min hverdag lever ikke*

¹⁷⁷ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere. Og se SIGNA-performer; Maria Pia Bertoldi som Candela i Ruby Town i billedmaterialet. Se også billedmaterialet generelt for illustration af stilkonceptet; bleak.

¹⁷⁸ Se Bilag IV: Interview med Signa Sørensen og Arthur Köstler.

¹⁷⁹ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

op til den æstetik som jeg egentlig ønsker at være omgivet af. Jeg søger hele tiden at være i miljøer der stimulerer mig sanseligt, og derfor var SIGNAs univers ultimativt." ¹⁸⁰. Således er de interaktive møder også 'bleake' hvilket kan virke forførende gennem den 'andethed' hvormed man møder hinanden, hvilket jeg vender tilbage til under interaktivitetsstrategien. Nogle performere fremhæver en nostalgisk atmosfære som stilkonceptet formår, at trække frem gennem sin bleakness - Iwona Rejmus:

*"And the set design was just so beautiful and addictive ... because it was beautiful and bleak... I had this sentimentality toward the past in there. When something is really far away, when it is really old, it has more spirit. A kind of nostalgia that the bleakness creates, that is very beautiful. I lived in rooms that reminded me so much of my grandparents place – and it felt so real, and I felt like I belong here. Connecting to the past makes you more intense in the presence."*¹⁸¹

Og Stig Eivind Vatne: *"Jeg elsker også den der verden. Den der bleak verden – jeg elsker bleakness. Det der med at, miste tiden ... billede af det ... af noget som man måske har lidt fra sin barndom, men også fra film ... Det her univers for mig, det fascinerer mig bare så meget."*¹⁸²

Nostalgien er også blevet fremhævet af et førstegangspublikum: *"Nostalgia in the decor. Nostalgia for my real feelings - I think that is so beautiful. Who am I really? I was in touch with my most intimate feelings."*¹⁸³

4.3.2. Stilkoncept-strategiens bidrag til konstruktionen af det teatrale

Med stilkonceptet bleak konstrueres et rum, der er radikalt anderledes fra det vi indgår i til daglig, hvormed fornemmelsen af at være på udflugt til 'et andet sted', og dermed i en parallelvirkelighed forstærkes. Stilkonceptet; bleak er således en strategi til, at iscenesætte universet indenfor rammen på en særlig måde. Denne særlige måde fremelsker nostalgi hos flere tilstedeværende. Rejsen ind i en andethed, bliver også en rejse ind i sig selv, og den (tabte) fortid som stilkonceptet refererer til vækker intime følelser. Stilkoncept-strategien 'fortykker' således installationens egen virkelighed, og bidrager dermed til konstruktionen af teatralitet ved at sætte en ramme hvor de tilstedeværende fjernes fra deres vante omgivelser ved at sættes i et rum der fysisk og atmosfærisk adskiller sig radikalt og konsekvent fra dagligdagen, og således drages mod den anden type perception det medfører.

Som nævnt kobler stilkonceptstrategien på alle de øvrige strategier, herunder stedsspecificitetsstrategien, som er den næste i rækken.

¹⁸⁰ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

¹⁸¹ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

¹⁸² Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

¹⁸³ Se Bilag V: Noter fra Artist-talk: SIGNA – PSI-konferencen; Interregnum, 2008.

4.4. Stedsspecificitetsstrategien

Arthur Köstler og Signa Sørensen:

*"Det vigtigste er stedet. Eller i hvert fald det første ... For vi arbejder site-specifikt. Men vi vil heller ikke arbejde hvilket som helst sted, eller vi leder efter bestemte steder som passer til vores koncept."*¹⁸⁴. Dette sted skal nemlig passe ind i stilkonceptet; *"Stilkonceptet er gennemgående uanset stedet. Og det er det at det er 'bleak' kommer forud for stedet, eller vi leder efter steder der er bleak eller gør dem bleak."*¹⁸⁵

Richard Schechners optegner 'six axioms' der er definerende for enviromentalt teater¹⁸⁶. Det tredje parameter hedder; *"The theatrical event can take place either in a totally transformed space or in "found space"*¹⁸⁷. Det transformerede sted henviser til hvad man kan gøre og kreere på et givet sted, det 'fundne sted' henviser til hvordan man kan forhandle (*"negotiate..."*¹⁸⁸) med et miljø. I den forstand arbejder SIGNA med 'fundne steder', men lever ikke op til de fire principper som Schechner definerer 'found space' ud fra. For det første; et steds givne elementer (akustik, arkitektur mm.) skal opdages og udforskes ikke forklædes, for det andet; et steds tilfældige orden er gældende, for det tredje; hvis der overhovedet anvendes en scenografi er dens formål at forstå stedet frem for at forklæde eller transformere det, for det fjerde; tilskuerne kan pludseligt og uventet skabe nye spatiale muligheder¹⁸⁹. SIGNA lever ikke op til disse principper i det stedet altid transformeres så det bliver bleak, og passer ind i det gældende narrativ. Alligevel arbejder SIGNA stedsspecifikt. I Gyldendals Teaterleksikon defineres 'stedsspecifik' således; *"...eksperimenterende billedkunst, teater, dans, performance eller cross-over skabt til en bestemt lokalitet udendørs eller indendørs, som det har særlig reference til."*¹⁹⁰. Hos SIGNA betyder denne reference, at stedet skal være eller have potentiale til, at blive bleak, og at rammehistorien og installationen skabes og struktureres i samarbejde med stedet, i højere grad end ud fra stedet. Af praktiske grunde er det imidlertid ikke altid muligt for SIGNA at finde stedet før et projektoplæg, der mestendels består af den narrative rammehistorie, skal ligge hos værterne. Dette er ofte tilfældet i dag, hvor SIGNA mestendels modtager en invitation, frem for, som i begyndelsen, at foretage selvfinansierede projekter. Hvad angår forholdet mellem sted og narrativ hænger denne relation som nævnt sammen med SIGNAs arbejdsprocedure i forbindelse med en ny forestilling. Til *Artist-talk: SIGNA* forklarede Signa Sørensen hvordan denne i reglen forløber:

"We receive an invitation and accept or decline it. Then we find a place in corporation with the host. We try to avoid ordinary theatre stages and museums and so far we have succeeded. A stage biases the audience, which doesn't help

¹⁸⁴ Se Bilag IV: Interview med Signa Sørensen og Arthur Köstler.

¹⁸⁵ Se Bilag IV: Interview med Signa Sørensen og Arthur Köstler.

¹⁸⁶ I *Environmental Theater*, in: The Drama Review, 1968.

¹⁸⁷ Schechner (1968), s. 50.

¹⁸⁸ Schechner (1968), s. 50.

¹⁸⁹ Schechner (1968), s. 54.

¹⁹⁰ Scavenius (2007), s. 833 (formuleret af John Andreasen).

the audience having the kind of experience we want them to have. Sometimes we see the place beforehand and then get's the inspiration for a story - Before it was more like this though, because now due to practical reasons, we might find the place rather late. The work is still site-specific in the sense that the place is what it is – the story is built into the place so to speak."¹⁹¹

Således er det ikke så vigtigt om stedet eller historien kommer først, de opstår i samspil med hinanden i planlægnings- og kreativefasen.

4.4.1. Stedet og narrativet

SIGNAs forestillinger er altid skabt til at eksistere et sted, og kan således ikke umiddelbart uden videre flyttes. Dette forhold i stedsspecifik kunst understreges af performanceteoretikeren Nick Kaye i *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*¹⁹²; da han præsenterer hvad han synes er en "key definition"¹⁹³ af site-specikt arbejde - fremført af skulptøren Richard Serra; "... 'to move the work is to destroy the work'"¹⁹⁴. Hermed menes der, at hvis man fjerner det stedsspecifikke værk fra det sted hvor det er 'født' og lever, så erstatter man det, og gør det til noget andet. Det stedsspecifikke værk ophører altså med at være det værk det er, hvis stedet udskiftes, og på den vis bliver værkets placering på et givet sted helt centralt. I den forstand arbejder SIGNA også nogen gange ikke-stedsspecifikt, fx idet Ruby Town der var konstrueret til Halle Kalk v/ Schauspiel Köln kunne flyttes, da det blev inviteret til genopsætning i Berlin. Her fandt man en hal som mindede om den i Köln. Men rammehistorien kom ifølge Signa Sørensen i et 'rush' til hende da hun så hallen i Köln¹⁹⁵. SIGNA opererer som nævnt indtil videre med tre overordnede koncepter; hospitalskonceptet, game-konceptet og de større (large-scale) performanceinstallationer, der ofte har haft religiøse/kultiske eller militaristiske elementer. Hospitalskonceptet og game-konceptet har fungeret forskellige steder, men 'ur-koncepterne', er født i et bestemt sted. Stedet har således været med til at skabe ur-konceptet, men det nye spillested influerer hver gang på rammehistorien, idet performere altid forholder sig naturligt til det sted der spilles, og idet dette nye sted influerer fortællingen. På den måde blev hospitalskonceptet eksempelvis skabt til Turbinehallernes kælder, men er senere blevet opført i Berlin og Graz. Rammehistorien var den samme, og de fleste af karaktererne endog de samme, alt afhængig af hvem der nu kunne og blev inviteret med, men tilpasset det nye sted. Således havde overlægen Dr. Chaikin der var ansat på afdelingen for amnesi der lå i København i *Nights at the Hospital* (feb. 2007), nu sin afdeling, idet hun var særligt specialiseret i amnesi, som var blevet et voksende problem i North State (som udgør hele den halvkugle der befolkes af hvide, civiliserede mennesker) i Berlin i *The Dorine Chaikin Institute* (nov. 2007). Senere tog Dr.

¹⁹¹ Se Bilag V: Noter fra Artist-talk: SIGNA, PSI-konferencen; *Interregnum*, 2008.

¹⁹² Udgivet af Routledge, 2000.

¹⁹³ Kaye (2000), s. 2.

¹⁹⁴ Kaye (2000), s. 2. Citeret fra Serras; *Tilted Arc Destroyed*, in; *Richard Serra Writings Interviews*, Chicago University Press, 1994, s. 194.

¹⁹⁵ Se Bilag V: Noter fra Artist-talk: SIGNA, PSI-konferencen; *Interregnum*, 2008.

Chaikin til Graz for at udvikle en ny metode til behandling af amnesi i *Die Komplex Nord Methode* (okt. 2008). På den måde spiller rammehistorie og sted uundgåeligt sammen i SIGNAs interaktive performanceinstallationer, men nogle af de tidligere tager mere direkte og konkret afsæt i stedet. Som fx *Seven Tales of Misery* på PLEX Musikteater. Huset havde både fungeret som frimurerloge og frikirke før det blev et spillested, og ligger på adressen Kronprinsensgade 7. I forlængelse heraf handlede rammehistorien om en religiøs kult, der havde rekonstrueret syv verdensdele som led i udførelsen af deres ritual. Stedets historie dannede altså afsæt for performanceinstallationens rammehistorie¹⁹⁶. Det er imidlertid ikke altid, at stedet rummer en katalysator for rammehistorien qua sin historie. Som oftest vil stedets visuelle udtryk sætte billeder i gang, og derigennem tjene som afsæt for rammehistorien, som vi så med 'rushet' i Halle Kalk, hvortil Ruby Town blev skabt. Som SIGNA-performer Sol Montando forklarer om hendes første møde med stedet for *The Ultra Wedding Game*, Argentina. Hun var sammen med Signa og Arthur, og - "*Signa was already seeing the set design in the location, and it made a big impression, the way she saw in every empty space what she was going to do there.*"¹⁹⁷.

4.4.2. 'Space and place'

Kaye giver endvidere meget plads til at redegøre for forholdet mellem 'space' og 'place' i sin introduktion til stedsspecificitet¹⁹⁸. Min første tanke var, at 'space' og 'place' bedst kunne oversættes til 'rum' og 'sted'. Men den oversættelse er imidlertid ikke sigende, idet det definerende for 'space' er, at der er tale om et ikke-sted. Således inddrager Kaye i høj grad Michel de Certeau¹⁹⁹, og hans formuleringer omkring at vandre eller slentre i byen – altså at bevæge sig rundt i et ikke-sted, frem for målrettet at gå fra 'place to place' – sted til sted. Kayes pointe er, at site-specifik kunst ligger sig mellem de to kategorier, og at dette forhold er definerende for denne. Således forstår han i forlængelse af antropologen Marc Augé²⁰⁰ stedet som det der aldrig helt kan udviskes, og altid vil skinne igennem det lag som ikke-stedet i sine fluks-bevægelse lægger over stedet²⁰¹: "... where one's location or position is known, 'non-place' is produced in a passing over of place."²⁰². Kaye eksemplificerer med det engelske performance-kompagni Forced Entertainment's *Nights In This City*²⁰³: "... this site-specific performance attempts to define itself in the very sites it is caught up in the process of erasing."²⁰⁴. Om end konceptet i *Nights In The City* er at køre deltagerne gennem byen i en bus,

¹⁹⁶ Interview til byenkalder.dk, september 2006.

¹⁹⁷ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

¹⁹⁸ *Introduction: Site-Specifics*, Kaye (2000), s. 1 – 12.

¹⁹⁹ In: *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, 1984.

²⁰⁰ In: *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, 1995.

²⁰¹ Kaye (2000), s. 11.

²⁰² Kaye (2000), s. 9.

²⁰³ Havde premiere i Sheffield i 1995, og blev siden relokaliseret i Rotterdam i 1997.

²⁰⁴ Kaye (2000), s. 11.

samtidig med at der stilles dem en række personlige spørgsmål der vedrører de steder der passerer²⁰⁵, kunne definitionen applikeres på SIGNA i det netop er forskellige steder der udforskes og dermed bliver til en kombination af 'places' og 'non-places'/'spaces' eller 'temporary homes' som Signa Sørensen selv ynder at kalde performanceinstallationerne²⁰⁶. Således er ikke-stedet forbundet med det temporære, og etablerer et hurtigt men midlertidigt forhold til de steder der passerer. SIGNA-performer Iwona Rejmus peger på hvordan stedets attraktion hænger sammen med dens midlertidighed:

*"It is also because you know that it is very temporarily that you can stay in this place since the set design eventually will be torn down. Then you become more open – the sense of freedom often comes from the sense of temporariness ... You become more aware of your everyday activities, you are learning from scratch as if you were a child. You become playful with the props, in everyday life you become so comfortable, and you don't notice things ... If I lived like this all the time, in this bleakness, I would eventually stop noticing the things, but this temporariness makes everything new, and so you look differently at people and objects."*²⁰⁷

Idéen om stedets midlertidighed stemmer overens med SIGNAs forhold til fiktions-virkelighedstematikken, idet denne distinktion problematiseres når et fast sted ikke giver mening, hverken som fysisk ramme for ens eksistens, eller som eksistentielt værensmodus – som SIGNA skriver på hjemmesiden:

*"The inhabitants of the installation harbor the fiction's reality as well as their own personal reality, and this flicker between reality and fiction challenges the spectator's own anchoring in reality ... Signa sees identity as something more than an immutable entity – as something which we ourselves can define and redefine indefinitely. The same goes for reality ... The frames that keep the works together are there for reality and fiction to jar with them, just as they jar with each other – so that they can be expanded, moved or transcended through the improvisations of the performers and the participation of the audience."*²⁰⁸

4.4.3. Stedsspecificitetsstrategiens bidrag til konstruktionen af det teatrale

For nu at vende os mod hvordan stedsspecificitetsstrategien bidrager til konstruktionen af det teatrale, skaber rummet for det første helt fysisk en ramme der ikke forstyrrer parallelvirkeligheden. Forhandlingen med det omgivende miljø gør, at man forholder sig til og inddrager dette miljø, hvormed der ikke er parametre der bryder med den parallelvirkelighed der skabes, idet man ikke kan se eller pege på ting fx arkitektur, der ikke hører til i denne verden. At bruge de muligheder som stedet allerede rummer, giver således en fornemmelse

²⁰⁵ Dette var spørgsmål som; "Hvor i denne by ville du helst kysse din elskede farvel?", "Hvor i denne by ville du begrave et lig?", "Hvor i denne by ville være det bedste sted for et rumskib at lande?". Kaye (2000), s. 13 – 24: præsentation af *Nights In This City* v/Tim Etchells fra Forced Entertainment.

²⁰⁶ Til Monna Dithmers indlæg; *Reality strikes back*, og v/Signa Sørensen selv til *Artist-talk: SIGNA*, begge på PSI-konferencen; Interregnum, 2008.

²⁰⁷ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

²⁰⁸ Citeret i Skjoldager-Nielsen (2008), s. 6. Se også www.signa.dk/about.

af større autenticitet. Der sker som Signa Sørensen selv peger på en sammensmeltning af det autentiske og det iscenesatte når de fysiske vilkår er de samme²⁰⁹. Stedet er som det omgivende rum en uundgåelig del af installationen; installationens fire væge, inkl. vinduer og døre, loft og gulv fortykker dermed installationens 'virkelighedsværdi'.

Den midlertidighed som stedet også rummer, idet det kun for en tid er muligt, at tage ophold i dette rum, intensiverer endvidere potentielt oplevelsesværdien indenfor denne tidslomme. Stedets flygtighed peger videre på den flygtighed som alle rum og værensmøder vi befinder os i indbefatter - igen en potentiel intensiveringsfaktor – som Politikken anmelder Janus Kodal pegede på efter at have deltaget i én af Signa Sørensens første performanceinstallationer, *Nika is Dead* (2002), oplevede han denne som; "... mere end noget andet i tiden ... nærværende. Det er som om det fortæller, at hvis vi ikke lever os ind i livet, så forsvinder det. Indlevelse er kravet, både i livet og det intense kvadrat, der er kunsten."²¹⁰.

Stedsspecificitetsstrategien bidrager altså til konstruktionen af det teatral, ved at styrke rammen om parallelvirkeligheden. Samtidig peger den intensiverede oplevelse i dette midlertidige rum på hvordan den teatral ramme er lykkedes, idet teatralitetsdefinitionens anden præmis; den væren og mellemmenneskelige udveksling der finder sted indenfor denne ramme påvirkes.

Under overskriften; *Stedet og narrativet*, blev det endvidere påvist hvordan stedet og rammehistorien er tæt forbundet hos SIGNA, og derfor narrativitetsstrategien er den næste i rækken.

4.5. Narrativitetsstrategien

Som vist hænger rammehistorien uløseligt sammen med stedet, idet narrativet optimalt bliver til på baggrund af stedet - "Jeg foretrækker at man kigger på stedet og så får man en idé. Nærmest første gang man er der, så kommer der en idé; "ok – den og den fiktion skal være her"²¹¹ - eller i det mindste altid forholder sig aktivt til stedet, både installatorisk og narrativt. Af praktiske grunde er det ikke så vigtigt om stedet eller historien kommer først, men de opstår altid i samspil med hinanden i planlægnings og kreationsfasen.

Om end vi ikke længere taler om fiktion, men om parallelvirkelighed, anvendes der som påpeget forsat fiktive virkemidler i konstruktionen af parallelvirkelighed, og narrativet er i høj grad et fiktivt virkemiddel: en opfunden og fingeret historie²¹².

²⁰⁹ I interviewet: *SIGNAs syv lidelsesfortællinger*, i *byenkalder.dk*, 2006.

²¹⁰ Kilde: <http://signa.dk/pressquotes>, d. 6. november 2008.

²¹¹ Se Bilag IV: Interview med Signa Sørensen og Arthur Köstler.

²¹² Ff. Abrams fiktionsdefinition: "Fiction is a term used inclusively for any literary narrative, whether in prose or verse, which is feigned or invented, and does not purport to be historical truth.". Abrams (1981), s. 61.

Hos SIGNA og i interaktivt teater generelt opererer man med rammehistorier, hvor narrativet står åbent og kan intervenes. Rammehistorien tjener således ikke det dramaturgiske formål at udløse en 'plot-struktur' kronologisk, men at skabe et imaginært rum der adskiller sig fra det dagligdags, indenfor hvilket det er denne histories logik der følges. Narrativet kan således betragtes som en mental ramme, hvor installationen er en fysisk. Tanken nedsænkes i en fortælling, og dette 'fortykker' oplevelsen af parallelvirkelighed.

4.5.1. Den narrative konstruktion i *Seven Tales of Misery*

Hvis vi husker tilbage til det fremmalede 'installatoriske billede' fra *Seven Tales of Misery*, 'fortykkes' oplevelse af dette således med applikationen af rammehistorien. Denne præsenteres ved Signa Sørensen nedenfor. Den er markeret som citat i det den er citeret fra skolematerialet til *Seven Tales of Misery*, men fungerer 'blot' som en beskrivelse af rammehistorien lig den forholdsvis lange beskrivelse af installationen ovenfor. Jeg kunne have valgt, at genfortælle hele historien med egne ord – ligesom under installationsstrategien, men den måde Signa Sørensen fortæller den frem på som kunstnerisk afsender og instruktør, er en vigtig del af konstruktionen, og medskabende til den 'magiske stemning' der forfører modtageren til at nedsænkes i en anden mental ramme. Nu til fortællingen - *Seven Tales of Misery* fortalt af Signa Sørensen:

"Arnie Ziegler har siden han var helt lille levet en cirkustilværelse med sin voldelige far. Livet som teltarbejder var hårdt i det omrejsende cirkus. Da Arnie er 16, ankommer de til byen Gmunden i Oberösterreich, hvor han beslutter sig for at stikke af. Han forsvinder op på det nærliggende bjerg Traunstein. Her beslutter han sig for at gemme sig, indtil cirkuset har forladt byen. Arnie Ziegler når bjergets tinde en kold og tåget forårmorgen og her finder han et spædbarn liggende på jorden under det store jernkors, som markerer hver en bjergtop i Østrig. Selvom det at tage barnet i sin varetægt vil tvinge ham til at kontakte myndighederne, beslutter han sig alligevel for at gøre det. På sin vej tilbage til hytten møder han en kvinde, som lover at ville overtage ansvaret for barnet og levere det til myndighederne.

Arnie bliver i hytten i endnu syv dage. Han vender aldrig tilbage til cirkuset og ser aldrig sin far igen. I stedet rejser han rundt i Europa i 20 år, men altid med Tyskland som krumtap. Arnie klarer sig ved at tage forskellige jobs, herunder som arbejdsmand ved byggepladser, ved at lave magiske tricks og spille hasard på barer. Arnie har også en vedvarende lidenskab for magnetisme.

Kvinden på bjerget overdrager aldrig spædbarnet til myndighederne. Derimod opdrager hun selv barnet højt oppe på bjerget, hvor de lever en isoleret tilværelse. Hun kalder barnet for "Der Prinz vom Traunstein". Prinsen vokser op i troen på, at han er født af selve bjerget. Hans eneste kilde til viden om verden er via enkelte gamle bøger og ved at skue ned på byen Gmunden, der ligger ved bjergets fod. De myter, som Der Prinz von Traunstein får fortalt, bliver også en del af hans virkelighed. Især fablerne om den onde heks Kranawitha på bjerget og den blide havfrue Blonderl fra bjergsøen synes ham meget virkelige. Der Prinz løber derfor ofte ned til bjergsøen for at bede Blonderl om at beskytte ham fra Kranawithas vrede, når han har lavet ulykker af forskellig slags.

Præcis da tyve år er gået, efter at Arnie Ziegler fandt spædbarnet ved korsets fod, genser han bjerget Traunstein på et maleri på vægen i det hotelværelse, hvor han er i gang med at dyrke sex med en afrikansk luder. Fra

det øjeblik bliver Arnie besat af ønsket om at få kendskab til drengens skæbne. Da der ikke er nogen informationer registreret i arkiverne om drengen, beslutter Arnie sig for at vende tilbage til bjerget Traunstein.

Efter måneders søgen finder han den hytte, hvor bjergkvinden og Der Prinz bor, og Arnie bliver inviteret til at tage ophold der et stykke tid. Arnie føler sig dog stærkt knyttet til den unge mand og får sværere og sværere ved tanken om, at skulle forlade ham igen. Arnie beslutter sig for, at det er tid til, at Der Prinz vom Traunstein ser mere til verdenen og tilbyder ham at komme med. Bjergkvinden vil dog ikke give slip på Der Prinz, og i desperation skubber Arnie bjergkvinden ud over bjergsiden, mens de er i gang med at plukke blåbær. Arnie fortæller Der Prinz, at der er sket en ulykke, og de to tager sammen til Hamborg.

For at fejre Der Prinz' ankomst til verden uden for Traunstein, tager Arnie ham med til sit yndlingskvartér Reperbahn, Hamborgs "red light district". De tager på natklubben "All The World", hvor eksotiske dansere fra hele verden underholder og faldbyder ham deres service. Der Prinz er imponeret og tror oprigtigt på, at kvinderne repræsenterer verdens befolkning.

I de følgende tretten år rejser de to mænd rundt sammen. Overalt hvor Der Prinz vom Traunstein kommer, stimler folk sammen omkring ham, som var han en profet. Arnie finder behag i den store interesse, som Der Prinz tiltrækker. Efterhånden opstår der en kerne af følgere, som tager sammen med Der Prinz. Magnetismen får blandt andet via Arnie Ziegler en stor rolle i Der Prinz verdensbillede. Der Prinz vom Traunstein er også af den overbevisning at han ved at skabe og indvirke på symbolske miniaturer af steder, mennesker og begivenheder kan ændre den virkelige verden. Følgerne betragter hvert et udsagn, som Der Prinz udtaler som en sandhed, og snart opstår der en kult omkring hans person. Nøjagtig på dagen for det trettende år efter at Der Prinz vom Traunstein har forladt bjerget, begynder han at føle sig utilpas, som var det mørke kræfter, der ønskede at trække ham tilbage til bjerget. Der Prinz identificerer disse kræfter som Kranawitha. Hans følge mærker også denne uro, og flere af dem bliver besatte af heksens ånd. Angst og sorg truer kulten. Medlemmerne beder Der Prinz om at udrydde forbandelsen. De tolker uroen som tegn på, at tiden er kommet til, at verdens elendighed skal udrenses før det hele bryder sammen. Til stor sorg er det imidlertid gået op for Der Prinz, at bjergkvinden og Kranawitha er én og samme person. Der Prinz erkender at han nu mere end nogensinde har brug for havfruen Blonderls beskyttelse. Han finder frem til, at det eneste sted, hvor der er sikkert nok at være, er i landet uden bjerge, havfruens land: Danmark!

Arnie forbereder et hus i København, det såkaldte "Prinsens syvende hus". Der Prinz udarbejder sammen med kulten en plan for et stort ritual, der skal medvirke til at udfri verden fra dens elendighed og knuse Kranawithas magt. Kulten arbejder længe på at forvandle huset til en detaljeret model af verden efter nøje instrukser fra Der Prinz. Der Prinz vom Traunstein og Arnie Ziegler tager endelig tilbage til "All The World", natklubben i Hamborg, for at hente en samling kvinder, der skal repræsentere de syv verdenskontinenter. Kvinderne flytter ind i hvert deres rum, indrettet som et arketypisk tableau fra hvert kontinent. Herfra optages deres lidelsesberetninger som så rejser gennem et enormt net af lydbånd, som forbinder dem med Prinsens tronsal og alle rummene i den store bygning. Kulten er overbevist om, at de kan befri verden fra elendighed, hvis de opsamler de syv kontinenters lidelse på de magnetiske lydbånd og bringer dem til den magnetiske nordpol og lader dem slette. Her efter kan Prinsen befrugte de syv kontinenter, repræsenteret af kvinderne fra "All The World" og således forene verden og grundlægge en ny slægt fri af lidelse og elendighed."²¹³

²¹³ Signa Sørensen i skolematerialet til *Seven Tales of Misery*, 2006.

4.5.2. *Narrativet og performerens performance*

Internaliseret forståelse for den narrative ramme er en vigtig del af 'uddannelsen' af SIGNA-performere. Således består prøveperioden mestendels af historiefortælling, og spørgsmål, hvor performerne i fællesskab med Signa Sørensen fylder eventuelle huller i narrativet ud. Som Signa Sørensen siger:

*"Everyone who is part of the project should be able to respond to all possible questions asked by the audience, and they should know and respond well to the place. Therefore the rehearsal-process is much about the director telling stories, and getting the actors to internalize them."*²¹⁴

Således ligger den narrative form sig som nævnt i højere grad op af en fortællestruktur som i rollespil, end i traditionel plotorienteret teaterkunst. Teaterforskerne Kjetil Sandvik og Anne Marit Waade redegør for rollespillets fortælleform²¹⁵;

*"Som aktuel fortælleform adskiller rollespil sig fra andre fortælleformer. Her er fortællingens status ændret fra at være noget, der bliver formidlet til os og hvor verden bliver fortalt, og derfor ligger fast, til at blive en form for fortælleproces, hvor vi rykker ind som væsentlige aktører. Fortællingen er noget vi selv skaber, og som vi selv spiller rollerne i"*²¹⁶

Alle deltagere, publikum såvel som performere, medvirker uundgåeligt til konstruktionen af denne fortælling ved blot at være til stede i performanceinstallationen, og gennem alle de mange samtaler og handlingsforløb der opstår og udspiller sig. Men alt sammen opstår og udspiller det sig indenfor den overordnede narrative rammefortælling, som ikke kan brydes.

4.5.3. *Narrativitetsstrategiens bidrag til konstruktionen af det teatrale*

Det er altså den narrative logik, frem for noget andet – fx publikums mulige 'hverdagsvirkelighedsinterventioner' ("*Hvem er du, når du ikke er Nurse Silverstein?*") - der følges i performanceinstallationerne. Integrationen af denne i performerens performance er en den mest tungtvejende del af prøveforløbet. Det er altafgørende vigtigt, at parallelvirkelighedens narrative logik følges. Således opdrages performerne til at være 'naturligt' til stede i denne fortælling, og publikum til at tage den alvorligt. Ultimativt skal intet udefra eller indefra være i stand til at bryde den narrative ramme. Narrativitetsstrategien styrker således parallelvirkeligheden, og dermed det teatrale ved, at konstruere en alternativ mental logik der indlejres i performanceinstallationens deltagere, idet denne bliver det 'naturlige' mentale navigationspunkt. Denne mentale logik er end-

²¹⁴ Se Bilag V: Noter fra Artist-talk: SIGNA – PSI-konferencen; Interregnum, 2008.

²¹⁵ I deres introduktion; *Al verden er en scene* til antologien; *Rollespil – i æstetisk, pædagogisk og kulturel sammenhæng: Al verden er en scene*, Århus Universitetsforlag, 2006.

²¹⁶ Sandvik og Waade (2006), s. 13.

videre bygget op omkring diskursive fortællinger der adskiller sig radikalt fra dem vi indgår i til daglig, hvorved fornemmelsen af at være i en parallelvirkelighed intensiveres.

Man kan imidlertid argumentere for, at jo mere man skruer op for narrativiteten jo mere risikerer man, at det går ud over interaktiviteten, forstået på den måde, at et dominerende narrativ vil forstyrre det interaktive, og dominerende interaktivitet forstyrrer det narrative - jo mere narrativitet der er i et rum i jo højere grad må det styres af en dominerende, fortællende faktor (kunstneren), og dermed skrues der ned for deltagerne (amatørernes) intervenierende interaktion. Hertil kan tilføjes, at det at følge den narrative logik, også handler om, at hindrer publikums mulige interaktive, men hverdagsvirkelige, indfald²¹⁷.

Med dette følger som den sidste i rækken; interaktivitetsstrategien.

4.6. Interaktivitetsstrategien

I afklaringen af performancestrategien har vi allerede været en del inde på hvordan publikum inddrages i SIGNAs interaktive performanceinstallationer. Det skyldes at ét af de vigtige aspekter i performancestrategien er den autopoietiske feedback-sløjfe mellem aktør og betragter. Dette forhold er selvsagt intensiveret når der er tale om interaktivitet, der netop sætter denne relation i centrum – med teaterforsker Gary Izzo: *"Interactive theatre ... can be defined as theatre in which the audience actively and spontaneously cocreates with the actor the unfolding drama."*²¹⁸.

Således bliver møderne mellem performere og publikum, for en stor del selve omdrejningspunktet for SIGNAs performanceinstallationer, hvilket fremhæves af SIGNA: *"... iscenesættelsen udvisker skellet mellem publikum og den medvirkende og bringer dem nærmere hinanden i mødet ... På mange måder drejer hele vores arbejde sig om dette møde."*²¹⁹. Samtlige interviewede SIGNA-performere fremhæver på den ene eller anden måde kvaliteten af de særlige møder de oplever – her ved SIGNA-performer Emil Groth Larsen:

*"Gennem fiktionen får man en nøgle til personer, som man ikke ellers har. Man kan "cut the bullshit" og springe sædvanlige sociale konventioner over. Dvs. kommunikere med sine medmennesker på en meget mere dyb og ærlig måde ... Hvor distancen mellem mennesker er minimeret ... At spille med SIGNA er hver gang at være del af et socialt projekt, hvor man opdager nye sider af sig selv og sine medmennesker. Det er magisk."*²²⁰

²¹⁷ For mere om forholdet mellem narrativiteten og interaktiviteten, se Skjoldager-Nielsens teori om den 'dobbeltpersformativitet' der udspiller sig mellem performer og publikum. Se Skjoldager-Nielsen (2008), s. 53 – 65.

²¹⁸ Izzo (1997), s. 26.

²¹⁹ Se Bilag II: Præsentation v/ Signa Sørensen.

²²⁰ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

4.6.1. Performanceinstallationen som en mødetilstand

Den franske kunstkritiker og kurator Nicholas Bourriaud har fremhævet hvordan tendensen til, at gøre mødet til omdrejningspunktet, også er en fremtrædende tendens indenfor billedkunsten der kan spores i 1990ernes kunst. Han samler denne tendens under samlebetegnelsen; 'relationel æstetik'²²¹. Det relationelle kunstværk består af en intersubjektiv substans hvor værket er uafsluttet når det imødekommer betragteren, og af selve den 'formskabende' proces, frem for at være en lukket form. Det relationelle værk kan ikke ejes for bestandigt af en køber, som et værk der kun er objekt. Det der købes er relationer i et alternativt socialt rum²²² - som det altid har været i teatret. Bourriaud adresserer hvorfor tidens kunstnere beskæftiger sig med relationel kunst, og hvorfor et publikum er villigt til at betale for det: Det relationelle kunstværk repræsenterer mellemrum (interstice)²²³, hvormed det skaber frirum og varigheder, hvis rytmer står i kontrast til den dagligdagen er indrettet efter²²⁴: "Kunsten er en mødetilstand"²²⁵. I *Seven Tales of Misery* tog et møde sig sådan ud²²⁶:

Arabella er leader, og har guidet den unge mand rundt i den femetagers bygning, der udgør det for "Der Prinz von Traunsteins and his followers" værested. De sidder nu i husets cafeteria, og nyder en småkage og en kop the i de klirrende tekopper, imens hun forklarer ham alt om deres arbejde, og insisterende kigger den unge mand dybt i øjnene. Arabella er iført sin follower-uniform. Hendes stramme kakifarvede nederdel og tilknappe skjorte, og det brune slips, sidder upåklageligt, ligesom man ikke kan sætte en finger på den røde mund og de røde negle. Benene er lagt pænt over kors, og ryggen er rank. Den unge mand lytter og gengælder det insisterende blik, og spørger nysgerrigt ind til arbejdet i huset. Arabella er glad for at fortælle, men må videre, der er kommet nye gæster, der skal have deres rundtur i huset, inden de på egen hånd kan opleve stedet. Fem minutter senere ser Arabella den unge mand knæle for Prinsens fødder på det høje dybrøde tableau, hvor han sidder i sin silkekimono. Den unge mand beder om optagelse som en af Prinsens "followers", da han gerne vil opnå ægteskab med Arabella...

²²¹ I *Relationel Æstetik* (2005). Når man nævner Bourriauds relationelle æstetik, må man næsten nævne kurator og kunsthistoriker Claire Bishops kritik af den i samme åndedrag. Bishop mener, at den relationelle æstetik er 'tam' idet den savner antagonisme, idet der ikke er nok konflikt og spænding i spil i de kunstværker, som Bourriaud anvender som udgangspunkt for hans æstetik. Dette er en direkte kritik af det demokratiserings- og frigørelsespotentiale som Bourriaud mener, er kendetegnende for den. Se Bishop (2004). Jeg vil dog ikke mene, at SIGNAs værker savner antagonisme. Af denne grund, samt at formålet her ikke er at diskutere den relationelle æstetik, vil jeg ikke gå mere ind i Bishops kritik i dette speciale.

²²² Bourriaud (2005), s. 51 -52.

²²³ Begrebet mellemrum blev brugt af Marx til at betegne de udvekslingsfællesskaber, som undslap den kapitalistiske økonomis gængse rammer idet de var unddraget loven om profit (tuskhandel, salg med tab, selvforsyningsproduktion osv.). Bourriaud (2005), s. 15.

²²⁴ Dette sker ifølge Bourriaud i en tid hvor dagligdagens sociale kontekst begrænser muligheden for samvær i højere grad end den begunstiger den. De mellem menneskelige rum 'mekaniseres'; vi får ikke et menneske, men en maskine i røret når vi ringer til det offentlige, vi bliver telefonvækket af en maskine, hæver penge i en automat, osv. Bourriaud (2005), s. 16.

²²⁵ Bourriaud (2005), s. 17. SIGNAs interaktive, totalinstallatoriske værker fungerer som et oplagt eksempel på den relationelle æstetik hvis man anskuer dem fra en billedkunstnerisk synsvinkel, hvilket, om end SIGNA som anvist tidligere er blevet optaget indenfor en scenekunstnerisk sammenhæng, er SIGNAs udgangspunkt med Signa Sørensens BA i kunsthistorie og Arthur Köstlers MA fra Det Kongelige Danske Kunstakademi.

²²⁶ Dette eksempel blev også givet i undertegnede eksamensessay; *SIGNAs aura*, Kulturel Økonomi, forår 2007, CBS. Jeg spillede Arabella.

Dette møde som gjorde så dybt indtryk på den betalende gæst, en ung, intelligent konservatorie-studerende, at han ville optages i kulten skete mellem en performer og publikum. Kim Skjoldager-Nielsen kommer med et eksempel på hvordan det kan forekomme mellem to publikummer. I *The Black Rose Trick* forelsker han sig således i et publikum, forvisset om at hun er performer²²⁷. Men publikum kan også finde sammen på anden måde, fx i *Die Erscheinungen der Martha Rubin* i Berlin, hvor en række publikummer gik passioneret og aktivt sammen om at formulere klager over militærets, der primært fungerede som grænsepoliti og nødhjælpere, behandling af Ruby Townerne. Endelig kan mødet forekomme mellem performere. SIGNA-performer Stig Eivind Vatne fortæller om det han husker som sit smukkeste performance-øjeblik;

*"De største øjeblikke det har været dem som næsten ingen har set ... de gange hvor man virkelig får spillet sin karakter fuldt ud - det er når man nærmest er alene, eller når man kun er én eller to, så man virkelig kan få skruet den her intensitet helt op. Fx har jeg oplevet, ja det er nok det der nogensinde har gjort størst indtryk på mig, altså det var i Köln i Ruby Town, i det her Peep Show-rum sammen med en anden karakter. Min karakter var gået ind for at se det her Peep Show. Det gjorde han ofte, og det var meget seksuelt for ham, og det skulle ligesom bare ordnes. Men så var han derinde hvor han dansede roligt sammen med denne her State Officer, og så skete der noget. Denne her Peep Show-ting gik fra at være fuldstændig seksuelt til at være kærlighedsmæssigt. Det var et meget rørende og et meget smukt øjeblik! Det der med at leve sig fuldstændig ud og turde vise sine følelser ... det viser, at man bliver skubbet lidt til når man er inde i en fiktion. Det er det der med at man åbner sig mere op, og at ens normer bliver skubbet til side."*²²⁸

4.6.2. Mødetilstandens karakter – Intensitet og involvering

I ovenstående citat fremhæves den særlige intensitet som mødekaraktern i paralleluniverset kan have. I forlængelse heraf mener Stig at mødets intensitet kan variere alt efter hvem der indgår i det; *"Der er en anden form for intimitet med en medperformer end med publikum ... I forhold til publikum er det nogle gange denne her følelse af, at de kommer for at opleve noget ..."*²²⁹. Således peges på, at mødets intensitet kan hænge sammen med mødeparternes grad af involvering. Ryan spørger i teorien om immersion i virtuelle verdener²³⁰, om i hvilken grad denne verden så åbner sig for deltagernes involvering. Han optegner således fire grader af involvering. Disse fire grader er: *concentration* – hvor deltagerne har en vis modstand mod fiktionen, således at denne behøver, at koncentrere sig for at bevare involveringen, *imaginative involvement* - hvor deltageren på den ene side er engageret i fiktionen, og på den anden side forsat har en kritisk reflekteret bevidsthed der er placeret udenfor fiktionen, *entrancement* - hvor deltageren har overgivet sig ureflekteret til fiktionen, om end bevidstheden om at det fiktion er implicit til stede, hvilket dog blot forstærker involverin-

²²⁷ I *At performe eller ikke performe*, Peripeti, nr. 6., performativitet, 2006, s. 74. Artiklen handler om artikel om interaktiv dramaturgi, og dens analytiske genstandsfelt er SIGNAs *The Black Rose Trick*

²²⁸ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

²²⁹ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

²³⁰ In; *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The John Hopkins University Press, 2001.

gen i fiktionen grundet den tryghed dette faktum tilbyder, og *addiction* - hvor bevidstheden ikke længere skelner mellem fiktion og virkelighed, eller hvor der er opstået et reelt afhængighedsforhold²³¹. I forlængelse af den afhængighedsmetaforik som vi så at performerne taler frem indledningsvist, og Stig Eivinds Vatnes accentuering af intensitetsforøgelsen i mødet performere og performere imellem, kan man forestille sig at flere performere måske befinder sig på 'addiction-niveauet'. Dette foreslås også af Nielsen i hans analyse af *Nights at the Hopsital*²³². Han argumenterer endvidere for, at de fleste publikummer nok befandt sig på 'imaginative involvement-niveauet', idet de fleste på den ene eller måde ikke undgår at engagere sig i fiktionen, men på den anden side det meste af tiden uundgåeligt forholder sig kritisk-reflekteret²³³. SIGNAs ønske er dog at åbne for en sanselig erfaring hos publikum mens de befinder sig i performanceinstallationerne, således at publikum overgiver sig til parallelvirkelighedens logik, og reflekterer efterfølgende:

*"Refleksionstiden efter man har været i performanceinstallationerne er altafgørende vigtig. Det er jo ikke meningen man skal gå og tænke og analysere så meget mens man er derinde, men bare opleve det og så forhåbentligt tænke en masse over det bagefter. Men man kan ikke putte refleksionstid ind i værket, for så ville det blive didaktisk."*²³⁴

SIGNA opererer med masser af strategier der er møntet på at få publikum til at overgive sig til parallelvirkeligheden og dennes logik. Således kan samtlige af de her afdækkede strategier ses som makro-strategier med netop dette formål for øje, da performanceinstallationerne, uanset alt det performerne selv får ud af at medvirke, er skabt med et publikum og deres oplevelse for øje. Udover det der netop er blevet benævnt makro-strategier, kunne man endvidere tale om en række mikro-strategier med samme formål; den lange introduktion til parallelvirkeligheden, som vi allerede har været inde på, nonstop-spilleperioden, og publikums mulighed for, at blive så længe de har lyst til, servering af mad (småkager, supper, mm.) og drikke (the, kaffe, limonade, vin, vodka) – hvormed sanserne aktiveres, musik og dans, sove- og puttetid i sengene, tæpper og 'hjemmekogte karbade' der varmer, osv. Endelig forekommer der en art erotisk-forførende undertone som klangbund for hele universet, der uundgåeligt afspejler den erfaring Signa Sørensen har hentet fra sin tid som *Private Dancer* på Venus Bar, der med hendes egne ord i høj grad handler om, at forføre sit publikum ind i den parallelvirkelighed man konstruerer gennem sansepåvirkende virkemidler²³⁵.

²³¹ Ryan (2001), s. 98 – 99.

²³² Nielsen (2007), s. 114.

²³³ Nielsen (2007), s. 114.

²³⁴ Se Bilag IV: Interview med Signa Sørensen og Arthur Köstler.

²³⁵ Se Bilag IV: Interview med Signa Sørensen og Arthur Köstler, og diverse interviews – www.signa.dk/press

4.6.3. Interaktivitet og immersion

I analysen af *Nights at the Hospital* skriver Nielsen afslutningsvis hvordan performanceinstallationen udmærker sig ved sine immersive kvaliteter, men at en fuld forståelse af værket må inddrage interaktivitets- og narrativitetsparametrene – de øvrige to parametre Ryan opstiller for at begribe fænomenet *Virtual Reality* – som SIGNAs performanceinstallationer med rette kan drages sammenligninger til. Som jeg har været inde på under installationsstrategien er Nielsens pointe imidlertid, at en inddragelse af disse blot ville understrege hvordan de begrænses hos SIGNA:

*"Deltagernes handlinger (red. lig interaktiviteten) er så godt som konsekvensløse, og der er ikke indbygget nogen narrativ udvikling i rammen over den enkelte nat ... Narrativiteten forbliver udfoldet i den statiske opposition mellem et skrøbeligt individ og en totalitær magt, kun gennemtrængt af et håb, der binder an til opbyggelse af en fællesskabsfølelse mellem partnerne. Narrativ forløsning og konsekvens udebliver."*²³⁶

Som nævnt udebliver de til fordel for den spatiale immersion, og hermed kan vi igen vende tilbage til pointen omkring installationsstrategien, som værende den bærende strategi, idet publikum guides i retning af, at få en oplevelse der har atmosfærisk og immersiv karakter. Som nævnt, tjener det, det interaktive publikum vel, at forholde sig som en gæst der er blevet inviteret ind i et privat hjem. Dette er bl.a. et af de steder hvor interaktiviteten hos SIGNA adskiller sig fra andre interaktive genre, som fx rollespil, hvor interaktionen med narrativet – det temporale, frem for det atmosfæriske - er i fokus. Derfor er scenografierne også mindre vigtige end den narrative plotstruktur og fremadskridende interaktive handling i rollespil²³⁷. Hos SIGNA er det omvendt. Her er installationsstrategien 'moderstrategien'. Det betyder, at ligesom alle performerne er 'installerede' er publikum det også. Således er interaktivitetsstrategien også et redskab til ikke, at ødelægge den installatoriske parallelvirkelighed med publikums uovervejede, 'uæstiske' eller 'ustilistiske' tilstedeværelse – de bliver så at sige tilpasset parallelvirkeligheden gennem interaktive udvekslinger.

4.6.4. Interaktivitetsstrategiens bidrag til konstruktionen af det teatrale

Således bidrager interaktivitetsstrategien bl.a. til konstruktionen af det teatrale ved, at indskrive publikums tilstedeværelse i parallelvirkeligheden. Dermed styrkes rammen om den iscenesatte parallelvirkelighed, idet publikums tilstedeværelse ikke udfordrer den. Idet der fandtes objekter eller subjekter der ikke kunne forklares eller som man måtte ignorere i parallelvirkeligheden, mister den sin funktion som troværdig parallelvirkelighed, og mindsker dermed muligheden for indlevelse. Således kan man ligesom man kan tale om 'installerede performere' tale om 'installerede publikummer'.

²³⁶ Nielsen (2007), s. 116.

²³⁷ Se fx antologien; *Rollespil – i æstetisk, pædagogisk og kulturelt perspektiv* (2006), hvor stort set alle indlæg har fokus på narrativet og interaktionen, men ikke skænker det visuelle og scenografiske stor opmærksomhed.

Det medfører at mødetilstanden kan intensiveres. For som teatralitetsdefinitionens anden præmis peger på påvirkes den væren og mellemmenneskelige udveksling der finder sted indenfor denne ramme. Hos SIGNA påvirkes den mod en særlig intens mødetilstand, der udmærker sig ved sin atmosfæriske og immersive karakter, hvormed den står i endnu større kontrast til den temporale handlingsorientering som mange andre oplevelsestilbud, eksempelvis rollespil, er bygget op omkring.

Med det er jeg igennem analysen af de seks kunstneriske strategier, der undersøger problemspørgsmålets første led: hvordan det teatrale konstrueres i SIGNAs performanceinstallationer. Nedenfor samles analyseresultaterne i en opsummering.

4.7. SIGNAs kunstneriske strategiers bidrag til konstruktionen af det teatrale:

Opsummerende

I forhold til teatralitetsdefinitionen - *En ramme indenfor hvilken en parallelvirkelighed der er iscenesat på en særlig måde gør sig gældende*. Og som følge af den første præmis; *hvilket påvirker den væren og mellemmenneskelige udveksling der finder sted indenfor denne ramme, således at denne adskiller sig fra den væren og mellemmenneskelige udveksling der finder sted herudenfor* - har jeg udgangspunktligt redegjort for hvordan de forskellige strategier bidrager til den første præmis, idet teatralitetsdefinitionens sidste led, er en konsekvens af denne. I nogle tilfælde er argumentationen imidlertid gået den modsatte vej rundt; den anden præmis er opfyldt, ergo må den første præmis også være det.

Rækkefølgeopstillingen af strategierne har ikke taget udgangspunkt i et tidsligt perspektiv, dvs. i forhold til det tidspunkt de optræder på i SIGNAs kunstneriske arbejdsproces. Ej heller i forhold til deres status i værdihierarkiet, om end dette var afsættet. Således lagde jeg ud med installationsstrategien, idet denne forstås som SIGNAs 'moderstrategi'. Herefter fulgte performancestrategien, da denne ligger i naturlig forlængelse af levendegørelsen af installationen, og selve benævnelsen performanceinstallationer. SIGNAs forestillinger benævnes imidlertid, når det hele kommer med, *interaktive performanceinstallationer*, hvormed det i forhold til ovenstående logik, ville være naturligt at bringe denne strategi i spil efterfølgende, hvilket imidlertid ikke skete. Efter performancestrategien fulgte stilkoncept, stedsspecificitets-, narrativitets, og så endelig interaktivitetsstrategien således. Disse overgange skyldtes, at 'naturligheden' i associationerne fra den ene strategi til den anden blev forfulgt. Således er strategiernes rækkefølge i sidste ende, ikke en illustration af noget som helst hierarki – hverken tidsligt eller værdimæssigt, om end 'moderstrategien' – installation, var afsættet.

Indledningsvist blev der gjort opmærksom på hvordan det ikke giver mening at skille strategierne i praksis, men hvordan dette er en analytisk forudsætning. Endvidere er det gavnligt i den anvendelsesorientering der

er målet i sidste ende. Her tænkes der på spørgsmålet omkring hvordan erhvervsorganisationen kan skabe attraktion ved 'deltagelse' for sin 'deltagere'. Hos SIGNA så vi at attraktionen ligger i det teatral, og derfor ville jeg forstå hvordan det teatral konstrueres, så det sidenhen kan oversættes.

Her opsummeres de vigtigste pointer omkring konstruktionen af det teatral hos SIGNA således, inden jeg går videre til anden del af analysen der vedrører hvorfor det teatral virker attraktivt.

Det teatral hos SIGNA konstrueres gennem seks overordnede strategier der hver bidrager til, at konstruere en ramme indenfor hvilken en parallelvirkelighed der er iscenesat på en særlig måde gør sig gældende. Det sker med udgangspunkt i installationsstrategien, hvis immersive karakter medfører at deltageren 'nedsænkes' i et andet rum end det dagligdags, hvilket åbner for en anden type perception af omgivelserne. Forståelsen af installationens effekt som immersiv, knytter an til spørgsmålet omkring hvordan installationsstrategien bidrager til konstruktionen af det teatral. Immersion peger på, at fornemmelsen af parallelvirkelighed i deltagerens perception styrkes, og sker det, er teatralitet godt på vej til at lykkes med sin anden præmis; at påvirke den væren og mellem menneskelige udveksling der finder sted indenfor denne ramme, således at denne adskiller sig fra den væren og mellem menneskelige udveksling der finder sted herudenfor. Teatralitet er imidlertid fortsat en strategi til aktivt at skabe dette andet rum – jf. teatralitets første præmis; at sætte en ramme om en parallelvirkelighed og iscenesætte denne på en særlig måde. Det sker ved, at installationens immersive og teatral karakter understøttes af alle de øvrige strategier, idet de så at sige 'fortykker' fornemmelsen af parallelvirkelighed ved, at gøre den parallelvirkelige ramme 'vandtæt'. Således falder intet optimalt udenfor den anden ramme der sættes fysisk af installationen, der gennem stilkoncept-strategien adskiller deltagerne fra de fysiske omgivelser de indgår i til daglig, og mentalt af narrativet, der adskiller sig diskursivt fra de fortællinger vi normalt er omgivet af. Performancestrategien gør installationen og narrativet levende og 'virkelig' gennem de 'installerede performere'. Stedsspecificitetsstrategien bidrager til parallelvirkelighedens troværdighed og autenticitet ved, at inddrage det rum der allerede er til stede, og endelig inddrager interaktivitetsstrategien publikum, hvis oplevelse, erfaring og erkendelse i dette rum er forestillingens endemål. Interaktivitetsstrategien sikrer endvidere, at publikums tilstedeværelse ikke forstyrrer parallelvirkeligheden ved også at 'installere dem' – især narrativt, idet deres tilstedeværelse er bygget ind i rammehistorien, men også performativt, gennem opdragelse til den særlige form for væren til stede som dette rum lægger op til, og installatorisk, ved eksempelvis at give dem hvide kåber på i *Seven Tales of Misery*, eller hospitalstøj i hospitalskonceptet; *Nights at the Hospital*, *The Dorine Chaikin Institute* og *Die Komplex-Nord-Methode*. Endvidere fremelskes en intensiv mødetilstand mellem performere, publikum og publikum og performere i mellem.

Med denne opsummering går jeg videre til undersøgelsen af problemspørgsmålets andet led, og dermed til analysen af hvorfor det teatral skaber attraktion ved deltagelse for performerne.

5. KAPITEL III: ANALYSEAFSNIT II: ATTRAKTIONEN VED DET TEATRALE

Qua teatralitetsdefinitionen står det allerede klart, at det parallelvirkelige rum adskiller sig fra det hverdagsligvirkelige, hvilket påvirker vores væren og mellem menneskelige udveksling. Som allerede illustreret i tidligere præsenterede citater af SIGNA-performere;

*"Folk vil bare gerne væk og opleve noget andet - fysisk at være til stede i fantasien – det er helt specielt."*²³⁸, eller; *"Man kan 'cut the bullshit' og springe sædvanlige sociale konventioner over... At spille med SIGNA er hver gang at være del af et socialt projekt, hvor man opdager nye sider af sig selv og sine medmennesker."*²³⁹, eller; *"Det der med at leve sig fuldstændig ud og turde vise sine følelser ... det viser, at man bliver skubbet lidt til når man er inde i en fiktion. Det er der med at man åbner sig mere op, og at ens normer bliver skubbet til side."*²⁴⁰

Idet fiktionen, med udskrivningen af fiktionsbegrebet, henviser til den teatrale parallelvirkelighed, peges her på hvordan det er attraktivt at være i det teatrale, parallelvirkelige rum, fordi det udvider ens udfoldelsesmuligheder, og frigør fra det man er underlagt til daglig. Det samme tales på forskellige måder frem af stort set alle de øvrige interviewede performere²⁴¹, hvilket fremhæves nedenfor gennem flere citater.

Således påbegyndes analysen i den alternativitet som det teatrale repræsenterer, sammenholdt med det frigørelsespotentiale fra repressive mekanismer i dagligdagen som SIGNA-performerne peger på, er en væsentlig del af attraktionen ved at være deltagende i SIGNAs teatrale rum. Dernæst kobles til den del af den æstetiske filosofi, der knytter frigørelsesmuligheden på den æstetiske dimension²⁴².

5.1. Attraktionen ved teatralitetens alternativitet

Som vist bærer performativbegrebet et håb om frigørelse fra samfundsdominerende normer og diskurser i sig. Redaktørerne kunsthistorikeren Rune Gade og medieforskeren Anne Jerslev påpeger i indledningen til antologien *Performativ Realism*²⁴³ med henvisning til Butler hvordan vi performativt konstituerer os selv - men ikke frit. De peger på, at udvalget af identitet er ganske snævert, og på hvordan 'at performe' dermed ofte er 'at konforme' – konforme til det etablerede. Endvidere om hvordan der er opstået et krav om at performe - ikke mindst som effektivitetskrav i erhvervsorganisatorisk kontekst, hvilket John McKenzie under-

²³⁸ Louisa Yaa Aisin er citeret her. Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

²³⁹ Emil Groth Larsen er citeret her. Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

²⁴⁰ Stig Eivind Vatne er citeret her. Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

²⁴¹ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

²⁴² Her inddrages som nævnt under metode og teori-overvejelser; Friedrich Nietzsche, og Frankfurterskolens Theodor W. Adorno og Herbert Marcuse.

²⁴³ Udgivet af Museum Tusculanum Press, 2005.

streger i sin betydningsfulde kritiske redegørelse for performativitetens udbredelsens 'bagside'²⁴⁴. Dermed er performativiteten i vor tid nok et "... *matter of choice*..."²⁴⁵, men "... *much less of freedom or agency*"²⁴⁶. Modstand mod de etablerede og normative valgmuligheder er svær og sjælden, men findes dog. I følge Gade og Jerslev findes den bl.a. indenfor æstetikken. De forskellige artikler i antologien viser således hvordan performative strategier indenfor de forskellige æstetiske discipliner udforsker dette modstandspotentiale²⁴⁷. I forlængelse af Féral er performativitetens begreb imidlertid blevet indskrevet i teatralitetsbegrebet, og i samme forbindelse pegede jeg på hvordan den performative modstand har brug for teatralitetens repræsenterende ramme, idet den tilbyder et rum at, om ikke revolte, så skubbe til det eksisterende, indenfor.

Teatraliteten skaber, med sin parallelvirkelighed der kan iscenesættes radikalt anderledes end hverdagsvirkeligheden, et brud med det etablerede – en alternativ virkelighedskonstruktion der skaber *mulighed* for forskydning af det eksisterende – et midlertidigt frigørelsespotentiale. 'Mulighed' er kursiveret, idet teatralitet, ligesom performativitet, ikke nødvendigvis virker frigørende. Teaterforsker Michael Eigtved har eksempelvis peget på, forskellige former for kulturel iscenesættelse – iscenesættelse af forskellige ikke-sceniske kulturbegivenheder – fx åbningen af Øresundsbroen, der fungerer beregnende, og i højere grad konformerer – tilpasser til det etablerede – end foretager en brydning med det²⁴⁸. På samme måde kan det frigørende gå hen og blive et fastsættende krav, hvor 'de frigjorte' i stedet vil savne rammer og normer at forholde sig indenfor²⁴⁹. Teatralitet er altså et stort begreb at ytre sig om, og her kigges på én af de muligheder det indeholder – det parallelvirkelige rum, der kan udvide deltagernes udfoldelsesmuligheder, og dermed potentielt frigøre fra eventuelt repressive mekanismer i dagligdagen. At blikket vendes den vej, hænger sammen med det potentiale som SIGNA-performerne accentuerer i interviewene.

5.1.1. *Frigørelsespotentiale*

Flere performerne peger på hvordan det at være deltager i SIGNAs teatral rum har en frigørende effekt fra det de forstår som hverdagsvirkelighedens repressive mekanismer. Her citeres først Hans Peter Tommila:

"Det er et frirum – man ophæver helt og aldeles det man er underlagt i hverdagen – og er fri her ... Det bliver mere ægte, mere levende – man føler man lever ... det er en frihed, som rummer en social aktivisme ... man tager hen et sted sammen, som man ellers andre ville tage hen, for normalt er vi underlagt en masse normer og sådan ... Du er ikke dit

²⁴⁴ I *Performer or else*, Routledge, 2001.

²⁴⁵ Gade og Jerslev (2005), s. 8.

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Se Eigtveds analyse af åbningen af Øresundsbroen som kulturel iscenesættelse. Eigtved (2003), s. 85 – 107.

²⁴⁹ Hvilket en del managementlitteratur har beskæftiget sig med, idet det belyses hvordan 1960'erne og 1970'ernes oprør indenfor erhvervslivet bliver anvendt til at få den enkelte medarbejder til at arbejde selvstændigt og peakperforme op igennem 1980'erne og 1990'erne. Blandt andet Boltanski og Chiapello (2005), John McKenzie (2001) og Richard Sennett (1999) har gjort rede for denne udvikling.

*job, det tøj du har på ... Du er ikke alle de her ting du er i samfundet, du er noget mere ... Det står i modsætning til den normale sociale virkelighed, for her undertrykker vi tit vores følelser, eller tænker ikke over det, fordi vi tænker over hvad man skal føle eller hvad klokken er, eller hvad chefen synes ... Det at overskride sine egne hverdagslige grænser er lettere når man er i et fiktivt univers."*²⁵⁰

Der peges her på hvordan det teatral, parallelvirkelige rum virker attraktivt, fordi det virker frigørende idet man ikke er underlagt de samme normer, regler og samfundsstrukturer som uden for. Endvidere peges på hvordan følelserne ikke undertrykkes i dette rum. Det samme tales på forskellige måder frem af stort set alle de øvrige interviewede performere²⁵¹. Her blot et par eksempler mere – Marie Cecilie Arendt:

*"De fleste mennesker var noget der de ikke kunne få lov til at være i deres hverdag. Man føler sig fri fordi ... samfundets og den sociale begrænsning for hvad man kan tillade sig er der ikke på samme måde... man kan få lov til at skeje ud, og mærke sine lyster og være følsom ... vi begrænser os i vores hverdag, fordi der er en masse uskrevede regler omkring hvordan man skal opføre sig eller ikke opfører sig, og det har man svært ved at abstrahere fra."*²⁵²

Og Momir Subotic: *"Det handler mest om at befri sig selv – eller man kan kalde det 'escaping' - 'escaping' fra hverdagen, fra den der kronologi, rutiner, der bare køre rundt dag for dag ... Man kan befri sig selv i fiktionens univers fordi man kan 'escape' fra sig selv ... Man åbner hele tiden sindet ... er sig selv på en anden måde – det giver ubegrænset frihed."*²⁵³

Og Stig Eivind Vatne: *"Der er mange normer der er væk, eller de vante normer er væk - dem som samfundet sætter, og det er også det der gør os så fri i fiktionen. At man kan slippe de generelle bånd som tynger mange af os i samfundet, som gør vi ikke kan, du ved... 'express yourself'.... Jeg har brugt det meget på sådan på et personligt plan ... man vokser selv, i og med man bruger nogle sider af sig selv ... som man ikke bruger normalt... Det er også det jeg håber, er det publikum kan sidde tilbage med - at man kan tænke; 'puha, hvorfor skal vi alle være så normale?' bagefter. At normalitetselastikken bliver lidt slappere så man kan komme lidt mere ud til nogle sider."*²⁵⁴

Dele af den æstetiske filosofi har længe peget på hvordan den æstetiske dimension rummer et frigørende potentiale, hvormed denne kan være medforklarende i forhold til, at forstå attraktionen ved den frigørende effekt af det teatral rum, idet det teatral forstås som en del af den i den æstetiske dimension²⁵⁵.

²⁵⁰ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

²⁵¹ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

²⁵² Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

²⁵³ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

²⁵⁴ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere.

²⁵⁵ Idet alle kunstarter rummes af æstetikken. Det teatral rummer imidlertid også dimensioner der ikke er æstetiske men fx politiske, når det fx anvendes med politiske formål for øje, som det fx er tilfældet i politiske iscenesatte taler. Eigtved redegør endvidere for, at Féral's 'skrællede' teatralitet ikke indebærer sociale omstændigheder, det gør teatralitet først når det indsættes i en kontekst, hvormed typer og genrer kan bestemmes. Eigtved (2003), s. 30. Men her i denne kontekst forstås det teatral altså overordnet et begreb der kan falde under æstetikbegrebet. Endvidere blev det per-

5.2. Den æstetiske filosofi – frigørelse gennem den æstetiske dimension

Den æstetiske filosofi er en kompleks og forgrenet størrelse. Derfor vil jeg indledningsvist forsøge, at danne et introducerende overblik. Som fundament herfor introduceres æstetik- og kunstbegrebet.

På baggrund af den danske filosof og æstetikteoretiker Søren Kjørup tager jeg udgangspunkt i den tyske filosof Alexander Gottlieb Baumgartens forståelse af æstetik som sanselig erfaring, hvilket står i opposition til den på Baumgartens tid dominerende logisk-begrebslige forståelse og erfaring af verden²⁵⁶. Forståelsen af æstetik som sanselig erfaring knytter an til den udvalgte æstetiske filosofi. Her fremdrages Friedrich Nietzsche, og Frankfurterskolens; Theodor W. Adorno og Herbert Marcuse, som på baggrund af en kultur- og civilisationskritik anser den æstetiske dimension som en særlig sanselig omgang med og erfaring af verden. Hvilket endvidere relaterer sig til Signa Sørensens ønske om en sanselig og ikke-refleksiv tilgang til performanceinstallationerne, og til SIGNA-performernes accentuering af tabet af refleksion i overgivelsen til parallelvirkeligheden, og den lystfølelse denne ikke-refleksive overgivelse medfører.

5.2.1. Æstetik og kunst

5.2.1.1. Æstetikbegrebet

Kjørup redegør for æstetikbegrebet, gennem en fremstilling af Baumgartens afhandling *Filosofiske betragtninger over digtet* (1735), hvor termen 'æstetik' barsles, forud for Baumgartens mere kendte værk *Aesthetica*²⁵⁷, og indleder sin redegørelse således:

*"I mit gamle etbindsleksikon kan man læse at æstetik er læren om det skønne. I lidt mere avancerede leksika tilføjes gerne at æstetik også er kunstens filosofi. Og i rigtigt avancerede leksika kan man læse at den filosofiske disciplin æstetik, eller i hvert fald betegnelsen for den, ikke kan føres helt tilbage til oldtiden ... men kun midten af 1700-tallet og ... Baumgarten ... Baumgartens opfattelse af æstetikken var at den skulle være en slags logik eller erkendelsesteori, men vel at mærke for en særlig form for erkendelse, en særligt fornemmende eller intuitiv form."*²⁵⁸

formative indskrevet i det teatrale ovenfor, og det er baggrunden for forståelsen af forholdet mellem æstetikken, teatraliteten og performativiteten i dette speciale. Dette forhold er illustreret i Bilag IX: Illustration af forholdet mellem æstetik, teatralitet og performativitet.

²⁵⁶ Æstetisk erfaring kan som nævnt også forstås radikalt modsat; som en proces, hvor et kunstværk eksempelvis forstås og nydes gennem en intellektuel og refleksiv erfaring.

²⁵⁷ Første bind udkom i 1750, andet bind i 1758, og tredje bind forhindredes af Baumgartens død. Kjørup (2005), s. 14. Redegørelsen finder sted i *Æstetisk erfaring – tradition, teori, aktualitet*, Thyssen, Ole (red) (2005). I artiklen gør han opmærksom på, at han ved flere lejligheder har optegnet hvordan æstetikbegrebet blev til, bl.a. i *Æstetisk erfaring – tradition, teori, aktualitet*, Thyssen, Ole (red) (2005). I artiklen gør han opmærksom på, at han ved flere lejligheder har optegnet hvordan æstetikbegrebet blev til, bl.a. i *Æstetiske problemer: En indføring i kunstens filosofi*, forlaget Munksgaard (1971). I 2000 revideres denne version kraftigt og får titlen *Kunstens filosofi – en indføring i æstetik* og udgives af Roskilde Universitetsforlag. Kilde: www.ruc.dk, d. 21. juli 2008. Kjørup (2005), s. 13.

²⁵⁸ Kjørup (2005), s. 13 – 14.

Da Baumgarten skriver dominerer oplysningstidens fornuftskriterier som vurderingsgrundlag i kunstneriske anliggender. Hjørnестenen i oplysningstidens begrebslogik er den franske filosof René Descartes' skel mellem 'klare' og 'tydelige' begreber. Klare begreber vedrører ting man kan skelne og genkende. Tydelige begreber refererer til ting man ikke blot kan skelne og genkende, men hvor man også kan skelne og genkende kriterierne for denne skelnen bevidst, og kan skelne og genkende de elementer kriterierne peger på. Fremskridt sker gennem en bevægelse fra klare til tydelige begreber. Således må alle genstande kunne begribes via en logisk-begrebslig tilgang, og det som Baumgarten fornemmer, at der ikke nødvendigvis kan vurderes gennem når det gælder kunstneriske anliggender²⁵⁹. Denne fornemmelse lå dog og gryede i tiden. Således tilføjer Nicolas Boileau-Despréaux i sit læredigt, om hvordan man skal digte ud fra fornuftige kriterier, i 1674²⁶⁰, at *"når der er tale om sindrige tanker ... må tilføje noget usædvanligt der kan røre sjælen"*²⁶¹. Der må altså tilføres en lille dosis ekstra af noget usædvanligt. Dette lille ekstra benævnes det 'delikate'²⁶². Det karakteristiske ved dette er, at det er udefinerbart, hvilket er problematisk i forhold til tidens fornuftskriterier idet. Grundet tidens dominerende begrebs- og erkendelseslogik, blev det særligt kunstnerisk-delikate således vurderet som nærmest værdiløst²⁶³.

Gottfried Wilhelm Leibniz tilføjer imidlertid flere lag til Descartes' begrebshierarki. Hvor Descartes' klare og tydelige begreber begge er bevidste, tilføjer Leibniz vores vageste fornemmelser der som oftest optræder ubevidst, hvormed der dannes basis for et uklart begreb, der får benævnelsen dunkel – den vage fornemmelse, placeres naturligvis nederst i hierarkiet. Leibniz foretager også en udvidelse til den modsatte side; udover at have et tydeligt begreb om noget, kan man også have et endnu mere distinkt 'fuldstændigt' begreb, og endelig; 'anskuelige' begreber, hvilket vil sige at erkendelsens genstand og dennes helhed og detaljer forstås i en bevægelse. Det latinske ord for det anskuende er det intuitive²⁶⁴. Det anskuende eller det intuitive henviser altså på den ene side til den højeste erkendelse, i det den i sin samlede bevægelse undfanges nærmest guddommeligt, men på den andens side til den laveste, den dunkle, erkendelse idet der ikke kan være tale om tydelige eller fuldstændige begreber, der kan forklares distinkt. Der opereres således med et erkendelseshierarki der fungerer i forhold til typen af begreber; (anskuelige), dunkle, klare, tydelige, fuldstændige, (anskuelige). Et erkendelseshierarki med et indbygget paradoks, idet det anskuelige eller intuitive begreber både tilhører den laveste og den højeste erkendelsesform. Den menneskelige stræben må derfor som udgangspunkt gå mod klarhed, tydelighed og stræbe efter den mere uopnåelige fuldstændighed, anskuelighed. Det intuitive er nærmest en guddommelig evne som mennesker ikke bør eller kan stræbe mod²⁶⁵.

²⁵⁹ Ibid., s. 14ff.

²⁶⁰ *L'art poetique (Digtekunsten)*. Kjørup (2005), s. 17.

²⁶¹ S. 85 i ovenstående afhandling. Citeret i Kjørup (2005), s. 18.

²⁶² Af Dominique Bouhours. Kjørup (2005), s. 18,

²⁶³ Kjørup (2005), s. 18.

²⁶⁴ Ibid., s. 19f.

²⁶⁵ Ibid., s. 20 – 21.

Dermed er grunden for tidens æstetiske paradoks lagt: Et godt kunstværk defineres ved noget 'delikat' – det 'ekstra noget', hvilket samtidig paradoksalt gør det mindreværdigt qua sin dunkelhed. Baumgarten skærer imidlertid igennem dette paradoks med konstruktionen af et nyt paradigme: æstetikken, teorien om den sensitive erkendelse. Med betegnelsen 'sensitiv', frem for 'dunkel', sætter Baumgarten et selvstændigt og positivt fortegn for 'dunkle' erfaringer²⁶⁶. Endvidere plæderer han for en særlig sensitiv erkendelse som rummes i de sensitive forestillinger. Denne må have mulighed for, at udfolde sig på egen vis og ikke gennem erkendelseshierarkiets forskrift om analytisk fordybelse. Hermed brydes med idéen om én erkendeevne med en lavere og en højere del. Erkendeevnen spaltes i stedet i to med hver sine forudsætninger, hhv. den lave og den høje, eller den sensitive og den traditionelle logisk-begrebsmæssige. På baggrund af det gamle, græske skel mellem hhv. 'noeta' (tanker/idéer) og 'aistheta' (sanseindtryk/fornemmelser) benævner Baumgarten den nye erkendeevne; *aesthetica* – æstetikbegrebet er født²⁶⁷.

5.2.1.2. Kunstbegrebet

I overensstemmelse med forståelsen af det æstetiske som sensitiv erkendelse der forbinder sig til en sanselig omgang og oplevelse af verden, redegør filosof Ole Thyssen for forholdet mellem kunst og æstetik²⁶⁸.

Hos Thyssen er tilværelsens æstetiske niveau allestedsnærværende qua det sanseapparat vi alle besidder og dårligt kan slukke for²⁶⁹. Vi oplever og erkender dermed gennem sanserne når vi fx nyder smagen af et stykke chokolade der smelter i varmen fra munden, snuser til en forårsblomst og indoptager dens sarte duft, opledes af sommervarmen solens varme stråler, rystes over synet af krig og terror, lytter til et smukt stykke musik, trafikstøjen eller fuglekvidren, osv. Den æstetiske dimension, og dermed muligheden for æstetisk erkendelse, er uundgåelig præsent i vores tilværelse - det æstetiske som en almenmenneskelig dimension²⁷⁰.

Der findes dog et sted hvor man rendyrker det æstetiske. Det sted er kunsten, hvis udgangspunkt er selve sanseoplevelsen. Det æstetiske er således ikke blot et niveau der er uundgåeligt til stede, men selve omdrejningspunktet for kunstværket - kunsten nydes interesseløst, og er produceret uden andet formål for øje end det æstetiske, at; *"opnå en særlig stemthed i kraft af værkets sanselige fremstilling"*²⁷¹. Der kan

²⁶⁶ Ibid., s. 24.

²⁶⁷ Ibid., s. 26.

²⁶⁸ In: *En mærkelig lyst. Om iagttagelse af kunst*, 1998. Her anvendes 2. udgave – 2003, men da *Æstetisk Ledelse* - et andet opgivet værk af Ole Thyssen - også er fra 2003, vil henvisningen til *En mærkelig lyst* fremstå således: (1998/2003). In: *Æstetisk Ledelse. Om organisationer og brugskunst*, Gyldendal, 2003. Og *Indledning og Æstetisk erfaring in: Æstetisk erfaring – tradition, teori, aktualitet*, Samfundslitteratur, 2005.

²⁶⁹ Se Thyssen (1998/2003).

²⁷⁰ Set i forhold til eksempelvis politikken eller økonomien, vil jeg dog mene, at æstetikken er et område der har fået begrænset opmærksomhed, hvorfor det i det samlede billede har befundet sig i en teoretisk og samfundsmæssig periferi, hvilket diskuteres senere i dette kapitel.

²⁷¹ Thyssen (1998/2003), s. 23 – 26. Thyssen redegør endvidere for kunstværkets påvirkning (og værket er kunstens omdrejningspunkt (Thyssen (1998/2003), kap. 4 og Thyssen (2003) afsnittet *Værket*, kap. 1)) ved at skelne mellem 'det sansede', 'det imaginære' og 'det stemte'. Han argumenterer for, at værkets udgangspunkt er en dyrkelse af den langsomme, opmærksomme sansning af genstande, hvilket videre åbner for et imaginært rum – særlige mentale associationer til det sansede, der endelig stemmer os på en særlig måde – bringer særlige følelsesmæssige reaktioner

således ikke sættes lighedstegn mellem æstetik og kunst, idet kunsten; "... blot er en del af æstetikken domæne, hvor æstetikken kan dyrke sig selv, både som kognitiv kraft og æstetisk pragt, og give form til idiosynkratiske og kollektive erfaringer"²⁷². I dette speciale forstås 'æstetik' således som oplevelse, erfaring og erkendelse gennem sanserne, og 'kunst' som en rendyrkelse af det æstetiske.

5.2.2. Den æstetiske filosofis frigørelsesperspektiv

Efter Baumgarten har 'født' æstetikbegrebet, følger en æstetisk tradition indenfor filosofien hvorigennem æstetikken udvikler sig gevaldigt de følgende århundrede. I første omgang med Immanuel Kant, der systematisk udfolder æstetikken²⁷³. Efter Kant følger som nogen af de mest fremtrædende; Friedrich Schiller, Georg W. F. Hegel, Friedrich Nietzsche, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse og Martin Heidegger²⁷⁴. Særligt Nietzsche, og Frankfurterskolens; Adorno og Marcuse forstår på baggrund af en kultur- og civilisationskritik den æstetiske dimension som frigørende, men her introduceres Adorno og Marcuse, idet deres perspektiv som marxister er særligt interessant i forhold til specialets erhvervslivsfokus²⁷⁵.

Om end der er mange forskelle mellem Adorno og Marcuse, tager begges kritik udgangspunkt i kulturens og civilisationens repressive kræfter, hvis fundament er det økonomiske system, der har skabt den utilfredsstillende situation der eksisterer på den tid hvori de skriver deres teorier²⁷⁶. Med Marx er individet sit pro-

op i os. Vi sanser således som allerede påvist altid, men i kunsten rendyrker vi denne sansning. Fordi Thyssen er luhmannian ville han sige, at vi iagttager for iagttagelsens egen skyld. Se bl.a. Thyssen (1998/2003), kapitel 6 og Thyssen (2005), s. 34f.

²⁷² Thyssen (2005), s. 9.

²⁷³ In: *Kritik der Urteilskraft*. Oprindeligt udgivelsesår; 1790. I dette speciale anvendes Claus Bratt Østergaards oversættelse: *Kritik af dømmekraften* fra 2005.

²⁷⁴ Se fx Sverre Raffnsøes overbliksværk; *Filosofisk æstetik* (1996).

²⁷⁵ Om end der ikke redegøres for Nietzsche her, kan den interesserede se hvordan Nietzsche ser en frigørelsespotentiale i den æstetiske dimension her: Nietzsche metaforisk de græske guder Apollon og Dionysos på kunstens princip om skøn overfor hæslig, for at anskueliggøre et af hans æstetiske grundargumenter. Ved Isak Winkel Holm i forordet til den danske oversættelse af 3. udgaven af Friedrich Nietzsches *Tragediens fødsel*, 1886. Her udgivet af Gyldendal (1999): Således sammenholder Nietzsche det skønne med det apollinske princip som står for det klarsynede og rationelle, herover stilles det hæslige som sammenstilles med det dionysiske; rusen, det mørke og dybe. Hos Nietzsche er den dionysiske grundtone det essentielle, som man skal have været til stede i for at nå et 'sundt apollon-udtryk' – et der ikke er gennemtrængt af den rationaliserede, vestlige kulturkreds' sokratiske moral. I denne kulturkreds er det dionysiske princip undertrykt, men findes dog et sted - i kunsten. Nietzsche står således i direkte modsætningsforhold til Platon og den tradition der følger med ham, hvor fokus er på det skønne og ideelle – det ujordiske, og er endvidere den første til at sætte 'Schein' (skin) over 'Sein' (sandhed og væren). Hos Nietzsche er det den konstante dynamiske og euforiske bevægelse af selvoverskridelse som hengiven til Schein medfører der er kunstens potentiale – men dermed også tilværelsens egentlighed. Schein er det der er – Sein er en illusion, og derfor leves et 'sandt' liv paradoksalt ved at overgive sig til Schein. Raffnsøe (1996), s. 81 – 83. Således er fornægtelsen af det jordiske katastrofal for Nietzsche, og han bruger hele sit forfatterskab på at bekæmpe den sokratiske moral, som han ser genfortolket i den livsfornægtende kristendom, som de fleste af os er undertrykt af. Derfor mener Holm, at Nietzsche forsøger at opsummere hele sit forfatterskab i sætningen: "*Har man forstået mig? - Dionysos mod den korsfæstede...*". Citeret i Holm (1999), s. 23. Citat hentet fra Nietzsche; *Ecce Homo*, s. 128.

²⁷⁶ Primært i 1950-60erne. Mange mener forsat at den situation de beskriver forsat gør sig gældende - jf. den neomarxistiske bølge, fx Hardt og Negri (2003) og Lazzarato (2004) der diskuteres under kapitlet om kunst og erhvervsliv.

dukt, men pga. industrialiseringen kan arbejderen ikke leve et autentisk liv, fordi han ikke længere er i forbindelse med sit produkt – han er fremmedgjort. Det er med dette politiske grundlag i marxismen, at både Adorno og Marcuse, trods deres forskelligheder²⁷⁷, fremsætter deres teorier om kunsten som frigørelsesmulighed. Den repressive kraft læses hos Marcuse i den freudianske idé om det effektiviserende præstationsprincip der formedes under industrialiseringen som det undertrykkende, og Adorno ser det repressive i den apersonale magt der opstod med oplysningstidens ideal om dominans over den indre og ydre natur gennem fornuftskriterier. Det der dominerer, er således moral, effektivitet, disciplinering og fornuft, og det der domineres er med Marcuse det freudianske lystprincip, og med Adorno de naturlige og impulsive behov – eller mao. det sanse-, lyst-, og følelsesbaserede. Dette dominerede finder imidlertid et frirum i den æstetiske dimension eller med Thyssens begrebsdefinition; fortættet i kunsten, der som vi har set netop dyrker den sanselige erfaring af verden. Her følger en grundigere præsentation af deres idéer, begyndende med Adorno:

5.2.2.1. Theodor W. Adorno

Ligesom Nietzsche foretager Frankfurterskolens Theodor W. Adorno en civilisationskritik og ser ligeledes en frigørelsesmulighed i kunsten²⁷⁸. Sammen med Max Horkheimer sammenfatter han en altomfattende 'historiefilosofi'²⁷⁹, hvis kritik tager sit udgangspunkt i oplysningstiden, hvor den moderne civilisations altbeherskende, apersonale magt grundlægges²⁸⁰. Oplysningens projekt, som forsat dikterer os²⁸¹, var at bryde med den mytiske og metafysiske virkelighedsopfattelse, der efterligner naturen i sin underkastelse af den. Fremgangsmåden var at undertrykke naturen frem for at underkaste sig den. Denne proces indebar en tingsliggørelse af materien, hvor naturen blev genstand for en videnskabelig, teknisk og rationaliseret tilgang. Men denne strategi tvinger mennesket ind i en ny type af efterligning af naturen – nu er det blot den tingsliggjorte og døde natur mennesket efterligner – og denne efterligning trænger ind i mennesket selv og deres forhold til deres omgivelser. På den måde er oplysningens strategi ifølge Adorno og Horkheimer ligeså meget en overlevelsestrategi, frem for en overvindelsestrategi, som den mytiske og metafysiske tilgang – og leder altså ikke til frihed, men undertrykkelse blot i en anden og mere internaliseret form, der, som poststrukturalisten Foucault også gør opmærksom på, er endnu mere repressiv. Resultatet er den menneskelige forsagelse; udskydelse af impulser og behov: *"Forudsætningen for at manipulationen lykkedes (red. af naturen), er, at der udøves herredømme over den indre natur. Man må kunne vente til rette tid og sted med at få de umiddelbare ønsker opfyldt. Denne evne til forsagelse sættes i system i det menneskelige arbejde og den*

²⁷⁷ Michael Eigtved har fx refereret til Adorno som 'et stort hoved', og til Marcuse som 'en krop'. Samtale d. 06.02.09.

²⁷⁸ Om end Adorno i sidste ende også opgiver æstetikken som frigørende rum, idet det også er gennemsyret af oplysningen. Raffnsøe (1996).

²⁷⁹ I *Dialektik der Aufklärung* (1947), som i store træk fastholdes i Adornos *Ästhetische Theorie* (1970). Raffnsøe (1996), s. 198.

²⁸⁰ Raffnsøe (1996), s. 198.

²⁸¹ Her henledes opmærksomheden på, at Adorno og Horkheimer skriver dette i 1947.

dermed forbundne teknik og videnskab"²⁸². Eller som det udtrykkes hos Adorno og Horkheimer selv: "Civilisationens historie er historien om offerets introversion, med andre ord: forsagelsens historie."²⁸³. Denne dominans af den indre og ydre natur som Oplysningens projekt har medført er det vores moderne samfund er bygget på, men kunsten rummer en frigørelsesmulighed: "Den moderne kunst ... konstitueres historisk som den samfundsmæssige antitese til samfundet ... Inden for kunstinstitutionens reservat tilsigtes en frigørelse fra den beherskelsesrationalitet"²⁸⁴.

5.2.2.2. Herbert Marcuse

En anden af Frankfurterskolens repræsentanter og den sidste i nærværende række af 'frigørelsesfilosoffer' er Herbert Marcuse. Hans idé om frigørelsespotentialer i den æstetiske dimension tager afsæt i Freuds driftslære²⁸⁵. Hos Freud omdannes den oprindelige, positive, instinktive målsætning: at opnå stærk lystfølelse, til en negativ; undgåelse af ulyst, fordi overjeget repræsenterer en nødvendig kontrollerende instans for det menneske der skal navigere i et civiliseret samfund. Lystprincippet erstattes af det såkaldte realitetsprincip, hvor den individuelle stræben efter driftstilfredsstillelse tilsidesættes til fordel for forskellige afledninger og hæmninger af driften, og kulturdannelse - en kollektiv aftale om undgåelse af ulyst²⁸⁶.

Hvor Freud betragter modsætningen mellem lyst og realitetsprincip som fundamentalt for forholdet mellem individ og civilisation, er modsætningen for marxisten Marcuse imidlertid historisk betinget. Realitetsprincippet tager sig således forskelligt ud til forskellige tider. Ved industrisamfundets begyndelse former realitetsprincippet sig som det Marcuse kalder 'præstationsprincippet'; det moderne menneskes stræben efter frigørelse fra naturen gennem hårdt slid, og at mennesket kun er lig summen af de produkter det har produceret. Det samfund, og dermed den mennesketype, som præstationsprincippet skaber, kalder Marcuse for én-dimensionelt og overjægsstyret²⁸⁷. Men Marcuse mener ikke at vi behøver at lade os styre af præstationsprincippet længere²⁸⁸. I en tid med materiel overflod er det overflødigt at knokle for at beherske naturen, hvorved det bliver muligt at forene lystprincippet med realitetsprincippet i det som han kalder 'pet'²⁸⁹.

²⁸² Raffnsøe (1996), s. 200.

²⁸³ Adorno og Horkheimer (1969), s. 51 (citeret i Raffnsøe (1996), s. 201).

²⁸⁴ Raffnsøe (1996), s. 213. Igen gøres opmærksom på, at Adorno i sidste ende også opgiver kunsten som frigørende rum, idet den også er gennemsyret af oplysningen. Her lægges fokus imidlertid på den mulighed for frigørelse, som han trods senere korrektioner, tænker sig som udgangspunkt.

²⁸⁵ I *Eros og civilisationen* Sphere Books. (1970). Oprindeligt udgivelsesår 1955.

²⁸⁶ Marcuse (1970), s. 29ff.

²⁸⁷ Ibid., s. 29.

²⁸⁸ Opmærksomheden henledes på at Marcuse skrev *Eros og Civilisationen* hvor han redegør herfor i 1954.

²⁸⁹ Marcuse (1970), s. 174ff. Jf. Schillers idé om *legedriften*, som Marcuse selv henviser til i afsnittet *The Aesthetic Dimension*, in; *Eros og Civilisationen* (1970). Solveig Gade (2008), opsummerer endvidere legedriftens formål hos Schiller; "... det moderne menneskes splittelse mellem følelse og fornuft, sensibilitet og forstand, sansedrift og formdrift kan forenes og indgå i et frit spil i legedriften, som for sin del kun kan udfolde sig i kunsten.", s. 77.

Præstationsprincippet foretog en grundantagonisme mellem sanselighed og fornuft, hvor sanseligheden er underlagt fornuften således, at når sanseligheden kommer til udtryk sker det på barbarisk og destruktiv vis, mens fornuften forankrer og forsimples sanseligheden. Den konflikt må løses hvis de menneskelige muligheder skal kunne realiseres frit. Det bliver de i legetrangen, hvis genstand er skønheden og hvis mål er friheden²⁹⁰. Den frihed der tales om er uden indre eller ydre hæmninger, i modsætning til i den bestående virkelighed. Således er friheden en frigørelse fra det bestående. Legeprincippet er forsoningen af id og overjeg - erosdriftens integration i virkeligheden. Marcuse ser realisationen af legeprincippet i 1960ernes ungdomsoprør. Men, da ungdomsoprøret stagnerer i dogmatik vender han sig i *Den æstetiske dimension*²⁹¹ mod kunsten som den sidste mulighed for frigørelse i det enkelte individ og dermed samfundet.

5.2.3. *Det æstetiske rums eksklusivitet*

Hos alle tre 'frigørelsesfilosoffer' er kampen mod den nyttebestemte, sokratiske, rationaliserede civilisation en kamp for frigørelse, der kan kæmpes gennem den æstetiske dimension, som rendyrkes indenfor kunsten. Det kunstneriske rum kan imidlertid på nogle måder betragtes som eksklusivt siden etableringen af det moderne kunssystem, idet kunsten her blev autonom, og idet 'kunstgeniet' oprandt. Her redegøres således først for det moderne kunsters etableringsproces, og derefter for dets potentielle eksklusivitet.

5.2.3.1. *Etableringen af det moderne kunssystem*

Ovenfor så vi hvordan en ny æstetisk bevidsthed udvikler sig siden Baumgartens tid. I samme bevægelse løsriver kunstproduktionen sig fra de instanser den i øvrigt havde været underlagt - staten i antikken, kirken under det feudale og endelig aristokratiet og det bedre borgerskabs mæcener²⁹². Et selvstændigt kunstmarked opstår og kunstfremstillere er som noget helt nyt ikke længere underlagt ydre krav²⁹³. Sammen med andre variabler medfører det, at et selvstændigt kunssystem opstår.

Som nævnt er Kant én af de første til at videreudvikle den æstetiske filosofi. Bl.a. fremkommer han med idéen om perceptionen af kunst og den oplevelse det hidbringer, som en kombination af de indre og subjektive

²⁹⁰ Her henvises til Schillers begreb *play impulse*, og den måde han definerer denne impuls'; "...objective as beauty, and its goal as freedom.". Marcuse (1970), s. 152.

²⁹¹ Udgivet i 1977. På dansk 1979. Gyldendals Uglebøger.

²⁹² Se fx Thyssen (2005), s. 8 eller Thyssen (1998/2003), kap.1.

²⁹³ Martha Woodmansee beskæftiger sig specifikt med dette i *The Author, Art, and the Market* (1994). Bl.a. på baggrund af Woodmansee skriver Solveig Gade (2008), s. 73: "1700-tallets hastigt voksende, europæiske borgerskab var særdeles købekraftige og deres behov førte til en enorm forandring i produktionen, distributionen og konsumtionen af kunst.". Thyssen og Luhmann behandler også markedets betydning for etableringen af kunssystemet. Thyssen i kap.7 og kap.8. i *En mærkelig lyst. Om iagttagelse af kunst* (1998/2003), og Luhmann i kapitlet; *Kunstens udifferentiering i iagttagelse og paradoks* (1997). Man kan dog diskutere termen 'selvstændig', idet dette kunstmarked i lyset af ovenstående civilisationskritik forsat peger på at kunsten er underlagt det økonomiske system, hvilket også ligger i selve termen 'marked'.

ve følelser og en 'sensus communis' – en fællesmenneskelig sans. Dermed sikrer Kant sig, at det, trods den subjektive perceptions gyldighed, forsat er muligt at fælde en generel smagsdom over et kunstværk, idet subjektet holder sin dom op imod andres virkelige såvel som mulige domme, og dermed viger udenom den private og helt individuelle bedømmelse, der ikke kan udsige noget alment gældende. Samtidig introducerer han idéen om 'det sublime'²⁹⁴. Hermed træder kunstens tidligere vurderingskriterium 'skønhed og orden' ud af kraft til fordel for "... disharmoni og brud og uoverskuelighed"²⁹⁵ som æstetisk attraktive. I modsætning til at fremme livet som 'det skønne' gør, hæmmer og begrænser 'det sublime' livet i en art "*negativ lyst*"²⁹⁶ der frembringer "... en følelse af øjeblikkelig hæmning af livskræfterne og en derpå følgende så meget stærkere udgydelse af dem..."²⁹⁷. Hos Thyssen er en konsekvens af dette, at der bryder en kløft frem mellem kunstnerne og publikum. Det sublime i et kunstværk kunne virke skræmmende og krævede en forståelse for hvordan man skulle forholde sig til denne særlige sansepåvirkning. Derigennem blev publikum belært om ikke at stole på deres umiddelbare sanseindtryk og deres efterfølgende dom af et givent værk, hvilket kunne forsvares med idéen om 'sensus communis' – fællessansen fortæller at det sublime er æstetisk attraktivt²⁹⁸.

Denne fremkommende kløft mellem kunstner og publikum blev understøttet af en tiltagende forståelse af kunstneren som gudbenådet²⁹⁹. Som vi så med Kjærups fremstilling af Baumgartens æstetikbegreb bygger kunsten på anskuende begreber. De kan i sin dunkelhed betragtes som hierarkiets laveste, men i sin undfangelse af komplet forståelse i en bevægelse, som hierarkiets højeste – noget guddommeligt. Gud kan i modsætning til mennesker, der må gå logisk-begrebsmæssigt og analytisk frem, forstå alt i en bevægelse. Betragtningen af kunstneren som nærmest guddommelig eller i hvert fald som havende en gudbenådet intuition, holder ind i vores tid, hvilket står i modsætning til den antikke og feudale kunstnerforståelse; "... *rent håndværksmæssige og andre færdigheder som kan læres ...*"³⁰⁰ eller med Solveig Gade: "... *at kunstneren ... først og fremmest er defineret ved sin kunnen i forhold til at tilvirke et givent materiale ...*"³⁰¹.

Disse variabler; udviklingen af en ny æstetisk bevidsthed, et selvstændigt kunstmarked, vurderingskriteriet 'det sublime', og idéen om det gudbenådede kunstgeni er blot nogle ud af en række der har som konsekvens at kunsten med Thyssens term blev 'ren'³⁰² - et område hvor det særligt æstetiske dyrkes for det æstetiskes egen skyld, og dermed ikke skal leve op til, eller kan vurderes i forhold til andet end æstetiske kriterier. Den-

²⁹⁴ Se Kant (2005).

²⁹⁵ Thyssen (2005), s. 36.

²⁹⁶ Thyssen (2005), s. 36, citerer Kant. Kant (2005), s. 93: § 23: *Overgang fra det skønnes til det ophøjedes bedømmelsesevne.*

²⁹⁷ Kant (2005), s. 93: § 23: *Overgang fra det skønnes til det ophøjedes bedømmelsesevne.*

²⁹⁸ Thyssen (2005), s. 36.

²⁹⁹ Se fx Kjærup (2005), s. 21, Drotner (2001), s. 121 – 126, Kristeller (1951), og Thyssen (1998/2003), kap. 8.

³⁰⁰ Kjærup (2005), s. 16.

³⁰¹ Gade (2008), s. 78.

³⁰² Se Thyssen (1998/2003), Thyssen (2003) og Thyssen (2005).

ne proces forstås også som kunstens autonomisering, der ifølge Thyssen potentielt i den romantiske kunsts forsøg på at underminere alle betingelser for æstetisk skabelse, hvormed den endelige lukning af kunstsyste- met forekommer. Kunsten isolerer sig således fra det øvrige samfund, idet alt bliver tilladt indenfor dette lukkede system – et program der er umuligt at overbyde, hvorfor den romantiske kunst har stabiliseret sig som 'Kunsten', og med et Lemmerz-citat er blevet "... en hemmelighed blandt venner"³⁰³.

5.2.3.2. Eksklusiviteten

Professor og dr. Phil. Kirsten Drotner³⁰⁴ der introducerede i specialets indledning er interessant at inddrage her. I hendes historiske redegørelse af det hun beskriver som æstetikens uddifferentieringsproces argumen- terer hun for, at den økonomiske produktion får sit eget område med den sociale og økonomiske industriali- sering. Arbejdslivet bliver hermed det, der giver livet mening, for her gør man sin pligt. Man tænker ratio- nelt, udskyder sine behov og undertrykker lysterne. Der bliver optegnet et tydeligt modsætningsforhold mel- lem lyst og følelse på den ene side og pligt og tanke på den anden, hvor pligt og tanke er placeret øverst i hierarkiet. De er imidlertid ikke centrale i æstetisk produktion, som hverken anses som nyttigt eller rationelt, men handler om sanselig erkendelse. Det anbringer på den ene side æstetikken nederst i hierarkiet, men på den anden side ligger den øverst, fordi det handler om en erkendelse, der rækker ud over den rationelle.

Her tager Drotner altså fat i det æstetiske dilemma, som allerede omtaltes med præsentationen af æstetikbe- grebet. Dette dilemma mener Drotner løses ved at give det æstetiske område sit helt eget hierarki, hvilket kan læses som en fortolkning af Baumgartens løsning med overhovedet at 'opfinde' idéen om æstetik som en selvstændig erfaringsform.

³⁰³ Citeret af Ole Thyssen under forelæsning i kurset *Æstetisk ledelse*, efterår 2007. Se i øvrigt: *Den moderne æstetiks gennembrud og Kunstsyste- met*, in: *En mærkelig lyst*, Thyssen (1998/2003). Som supplement til denne redegørelse for etableringen af det moderne kunstsyste- m, der er baseret på Thyssens fremstilling, kan Solveig Gades fire definitions- pointer for den moderne kunstforståelse illustreres: "Lidt firkantet stillet op, kan vi ... udlede **for det første**, at kunst- neren i det moderne kunstsyste- m ikke længere først og fremmest er defineret ved sin kunnen i forhold til at tilvirke et givent materiale, men derimod ved sin kreativitet og særlige indbildningskraft. **For det andet** henregnes kunsten i det Moderne til en særlig æstetisk og autonom sfære, der forlener den med en paradoksal frihed, al den stund det på én gang er denne diskursive afsondring, der gør kunsten fri til at følge sine egne love, men samtidig også den, der for- hindrer kunsten i at gribe ind i realpolitiske forhold. **For det tredje** menes erfaringen af kunsten at være præget af en særegen æstetisk sensibilitet, der potentielt gør beskueren i stand til at hæve sig over private begær og interesser og til at indtræde i et alment imaginært æstetisk fællesskab. **Sidst men ikke mindst** anses den æstetiske erfaringsform for ideelt set at være i stand til at bygge bro mellem de med moderniteten uddifferentierede vidensformer." Gade (2008), s. 78. Mine fremhævelser. Gade opsummerer disse pointer omkring hhv. kunstnerens, kunstens og erfarings- formens status for senere, at se på hvordan den funktionelt orienterede interventionskunst rykker herved, og evt. teg- ner et helt nyt kunstsyste- m (hvilket allerede den historiske avantgardekunst havde intentioner og drømme om). Dette er som nævnt interessant i nærværende sammenhæng hvor SIGNAs kunststrategier også sigtes på, at oversættes til erhvervsøkonomisk kontekst, og dermed opnå en funktion udenfor kunstsyste- met.

³⁰⁴ Ved Inst. for Litteratur, kultur og medier, Syddansk Universitet. I *Æstetik: pædagogik eller kunst*, in: *At skabe sig – selv* (2001).

Men Drotner redegør endvidere for hvordan æstetikken isoleres fra arbejds- og hverdagslivet som et område, hvor man gør særlige erkendelser. Det bliver et reservat hvor lysten, sanserne, fantasien og alt det andet, der ikke er tilladt i hverdagslivet bliver præsenteret. Samtidig med udskillelsen følger en indsnævring med kunstens autonomi, hvilket medfører at det kun er kunstgenier, ikke af almindelige mennesker, der har adgang til dette rum. Herudover bliver æstetisk produktion og reception adskilt. Kunst, der nu produceres af beåndede kunstgenier, kan endvidere kun nydes af mennesker med smag og dannelse. Aktiveringen af lysterne, sanserne og fantasien bliver så at sige for de få, og æstetikken mister sin status som muligt erfarings-, oplevelses- og erkendelsespotentialer hos det 'almindelige menneske'³⁰⁵.

I lighed med 'frigørelsesfilosofferne' foretager Drotner en art civilisationskritik, der udspringer af en analyse af konsekvenserne af det moderne økonomiske system. Men i modsætning til dem inddrager hun konsekvenserne af etableringen af det moderne kunssystem. I forhold til den frigørelsesmulighed som vi så, at det kunstneriske rum indeholder hos 'frigørelsesfilosofferne', etableringen af positionerne; kunstens autonomi og kunstgeniet, at det kun er 'kunstgenierne' der kan få lov til at 'frigøre sig' – leve sanseligt, legende, lystorienteret og impuls- og følelsesbetonet indenfor den kunstneriske, autonome boble. Sættes Drotners teori i relation til 'frigørelsesfilosoffernes' kultur- og civilisationskritik, er konsekvensen af at økonomiens idealer om fornuft, pligt, effektivitet og behovsudskyldelse bliver vores samfundsfundament, og af at den æstetiske sanse-, lyst- og følelsesorienterede oplevelse, erfaring og erkendelse bliver isoleret indenfor æstetikens eget, afsondrede område – kunsten, at dem der ikke er privilegerede kunstgenier må opvokses og opdrages ud fra kulturen og civilisationens repressive præmisser.

Drotner og 'frigørelsesfilosofferne' har imidlertid forskelligt fokus. Hvor Drotners argument er, at det æstetiske rum har været eksklusivt siden den sociale og økonomiske modernisering og industrialisering, idet man ikke har mulighed for at *deltage* i det som ikke-kunstner, forholder 'frigørelsesfilosofferne' sig som nævnt positivt til kunstens autonomi, idet de mener at det skaber et rum for kritik. De opererer endvidere ikke med noget deltagelsesperspektiv.

³⁰⁵ Drotner (2001), s. 119ff. Der skelnes således ikke mellem *aisthesis* og *aisthetica* (æstetik) i dette speciale. *Aisthesis* henviser til det ældre kunssystem hvor der ikke blev skelnet mellem kunst og håndværk, og til sanser og kunnen generelt. *Aisthetica* hvis opståen vi har udredt ovenfor henviser til det moderne kunssystem og alle dets positioner. Drotners udredning af æstetikens uddifferentieringsproces, kan imidlertid netop læses som en udredning af overgangen fra *aisthesis* til æstetik, og det hun ønsker sig er en tilbagevende til *aisthesis*, hvor æstetisk erfaring er en naturlig del af menneskets liv, idet denne opnås gennem en symbiose mellem kunst, håndværk, sanser og kunnen generelt. Det er to forskellige måder at tænke kunsten på, men i dette speciale falder de begge under et bredt æstetikbegreb, der både rummer den 'rene kunst' – den type som vi kender fra det moderne kunssystem, og 'brugskunst'; kunst med en funktion som dominerede under det ældre kunssystem, eller *aisthesis*paradigmet. Således handler det begrebsligt, som nedenstående fortolkning af SIGNAs rum som en demokratisering af det æstetiske rum vil illustrere, i højere grad om en åbning af det æstetiske rum gennem kunst eller brugskunst end om en begrebslig tilbagevenden til en 'aisthesis-tid', om end man også kunne have opereret med disse begreber. For yderligere udredning af begreberne; *aisthesis* og æstetik, se bl.a. Thyssen (1998/2003) og (2003), Dorte Jørgensen; *Skønhedens metamorfose* (2001) og Carsten Friberg; *Æstetik som 'aisthesis'* (2005).

Med udgangspunkt i performernes attraktion ved deltagelse i SIGNAs performanceinstallationer er deltagelsesperspektivet imidlertid vigtigt her. Potentialet ved deltagelse betones af psykologen Franz From i hans teori om hhv. lav og høj indordning. Høj indordning er, at kende genstanden der betragtes særdeles godt, hvilket i forhold til en given erfaring og erkendelse af genstande i verden gavner forståelsen og dermed oplevelsen af det perciperede. Den højeste indordning sker når man indtager genstanden helt uden anstrengelser – med 'tacit knowledge' (tavs viden), og det sker i reglen når man er aktivt udøvende, eller mao. 'deltagende', i forhold til genstanden. Således accentueres indoptagelsen af den potentielle erfaring, erkendelse og oplevelse der ligger i den æstetiske dimension af deltagelse i det³⁰⁶.

I forlængelse af denne teori finder frigørelsen for det enkelte individ i højere grad sted gennem deltagelse i det kunstneriske rum, end gennem reception af andre kunstneres kritik. Med fokuset og udgangspunktet i det enkelte individ opereres således med det man i forlængelse Nicolas Bourriaud kunne kalde 'mikro-utopi' og 'mimestisk strategi', frem for en 'social utopi' og revolutionært håb. Bourriaud mener, at enhver direkte kritisk holdning til samfundet er forgæves. I forlængelse heraf citerer han Félix Guattari; *"Lige såvel som jeg mener, at det er illusorisk at regne med en gradvis omformning af samfundet, lige såvel tror jeg, at de mikroskopiske forsøg – fællesskaber, boligråd, oprettelsen af en børnehave på universitetet, osv. – spiller en helt igennem grundlæggende rolle"*³⁰⁷. Derfor har den traditionelle kritiske teori, herunder navnlig Frankfurterskolen, ifølge Bourriaud udlevet sig selv, til fordel for en subversiv, kritisk funktion, der realiseres i opfindelsen af individuelle eller kollektive alternative måder at være sammen på – som nævnt: gennem mellemrum (interstice)³⁰⁸. Det er her forandring kan foregå – ved at frigøre det enkelte individ gennem dennes individuelle erfaringer og erkendelser i alternative rum, frigøres samfundet ultimativt gennem små forskydninger³⁰⁹.

5.2.4. SIGNAs demokratisering af det æstetiske rum

Deltagelse i det kunstneriske rum indeholder således potentielt frigørelsespotentiale, men er i forlængelse af Drotner eksklusivt. Idet SIGNAs performere er amatører, og idet, at publikums interaktive deltagelsesniveau er ubegrænset, så længe det, som vist, holder sig indenfor rammerne af det kunstneriske koncept, kan man imidlertid argumentere for, at adgangen til kunstens rum 'demokratiseres'³¹⁰.

³⁰⁶ Franz From introducerer begreberne i *Drøm og Neurose*, j.h. Schultz Forlag, 1944. Refereret til i David Favrholtts artikel; *Om kunst og æstetik*, afsnittet; *Lav og høj indordning*, s. 45 - 50 in; *Æstetisk erfaring* (red. Thyssen), 2005.

³⁰⁷ Bourriaud (2005), s. 33, citerer fra: Guattari, Félix: *La révolution moléculaire*, 1977, s. 22.

³⁰⁸ Begrebet mellemrum blev brugt af Marx til at betegne de udvekslingsfællesskaber, som undslap den kapitalistiske økonomis gængse rammer idet de var unddraget loven om profit (tuskhandel, salg med tab, selvforsyningsproduktion osv.). Bourriaud (2005), s. 15.

³⁰⁹ Bourriaud (2005), s. 31 – 34.

³¹⁰ Denne pointe er også fremsat i eksamensopgaven; *Den interaktive performanceinstallation som dramapædagogisk strategi*, synopsis (med efterfølgende praksiseksamen) v/Teatervidenskab, IKK, KU, 2007.

Inden jeg går videre er det vigtigt, at understrege hvad der menes med 'demokratisering' i denne sammenhæng. På trods af den demokratisering der netop er peget på at SIGNA foretager, betragter SIGNA og SIGNAs performerne forsat Signa Sørensen, Arthur Köstler og Thomas Bo Nilsson, i nævnte rækkefølge, som de kunstneriske genier bag konceptet. Som vi eksempelvis har set gennem konceptionen af både performere og publikum som 'installerede', er disse på mange måder dukker der føres i SIGNAs snor. Med 'demokratisering' menes der således ikke, at der er tale om en kollektiv, demokratisk og flad-strukturel skabelsesproces, men at adgangen til det eksklusive, kunstnerisk-autonome rum åbnes. I forhold til 'demokratiseringstermen' kunne det synspunkt, at kunsten demokratiseres med det moderne kunsts system idet den pludselig udstilles på offentligt tilgængelige museer, frem for i eksempelvis private mæceners hjem. Her er fokus imidlertid forsat at adgangen til *deltagelse i* og ikke 'blot' til *beskuelse af* kunsten demokratiseres.

Man kan endvidere diskutere hvor meget rammerne for det kunstneriske koncept begrænser, og om der i forlængelse heraf kan tales om en reel 'frigørende deltagelse', idet denne er forholdsvis stramt styret og således umiddelbart ufri. Her må man imidlertid skelne mellem 'fri' og 'frigørelse'. I termen 'frigørelse' ligger der implicit en betydning om, at man frigøres fra noget. Dette perspektiv er i forlængelse af den anvendte teori taget i dette speciales analyser, hvor der så at siges tænkes at frigøre fra nogle repressive strukturer, der grundlæggende er forankret i et økonomisk system. At være fri forstås ofte som det at kunne vælge, gøre og handle, helt uden begrænsninger. Denne form for frihed medfører imidlertid ikke nødvendigvis frigørelse, som er fokuset her. Således peger en række forskere, ikke mindst indenfor innovations- og kreativitets forskning, på begrænsningers mulighed for at frigøre kreativt potentiale³¹¹. Filosof Ole Fogh Kirkeby distingverer eksempelvis mellem forskellige frihedsformer, men påpeger som fællesnavn for alle frihedsformerne: "... *ingen frihed kan realiseres uden at det sker i en begivenhed, der selv lægger en række restriktioner på denne frihed.*"³¹². Den 'kreative begrænsning' kan således ikke sammenlignes med den 'repressive begrænsning' som der er blevet redegjort for ovenfor, idet det at være ufri – forstået som 'kreativt begrænset' - kan medføre frigørelse – forstået som frigørelse fra 'repressive begrænsninger'.

Opsummerende menes der med 'demokratisering', at der brydes med kunstgeniets eneret til deltagelse i kunstens rum qua 'det almindelige menneskes' adgang til dette, og dermed til erfaring, oplevelse og erkendelse indenfor dette rum der har en særligt teatral og æstetisk og dermed potentielt frigørende karakter, idet frigørende forstås som frigørelse fra eventuelt repressive strukturer i deltagernes hverdagsvirkelighed.

³¹¹ Eksempelvis pædagogikforsker Thomas Ziehe, se fx: *God Anderledeshed*, in: *Ungdomsliv og læreprocesser*, Billesø og Baltzer, 2000, innovationsforskerne Michael Thomsen, in: *Dramatic Innovation: A new Methodology in the Making*, Zentropa Workz, 2007 og Frank J. Barret, in: *Creativity and Improvisation in Jazz and Organizations*, Organization and Science, 1998.

³¹² Kirkeby (2009), s. 138.

6. SAMMENFATNING

Forud for næste og sidste kapitel, hvor problemspørgsmålets to sidste led undersøges under overskriften; *Kunst og erhvervsliv*, vil jeg sammenfatte speciallets resultater frem til dette punkt, hvor problemspørgsmålets to første og primære led er blevet undersøgt.

Processen indledtes med, at jeg havde noteret mig, at flere performere fandt det særdeles attraktivt at deltage i SIGNAs performanceinstallationer. Så attraktivt, at de talte i afhængighedsmetaforer. Endvidere taltes fiktionen frem som det attraktive. Fiktionsbegrebet landedes imidlertid i teatralitetsbegrebet, og således er det herefter det teatrale der er særligt attraktivt.

Ved at afdække, redegøre for og analysere de mest fremtrædende kunstneriske strategier i SIGNAs interaktive performanceinstallationer, undersøgte jeg først hvordan det teatrale er konstrueret i SIGNAs interaktive performanceinstallationer. De seks strategier er hver især medvirkende til at 'fortykke' fornemmelsen af parallelvirkelighed, og således er analysen illustrerende for hvordan teatralitet fungerer som strategi til aktivt at skabe et rum der adskiller sig fra det hverdagsvirkelige. Hvormed den endvidere kan fungere som en art operationaliseringsguide i forhold til anvendelsen af teatralitetsstrategier udenfor kunstnerisk kontekst – fx som her i erhvervsorganisatorisk.

Herefter undersøgte jeg hvorfor deltagelse i det teatrale rum forekommer attraktivt. Undersøgelsens udgangspunkt var attraktionen ved teatralitetens alternativitet. Denne blev talt frem som frigørende, hvilket var afsættet for, at inddrage den æstetiske filosofis teori om frigørelse gennem den æstetiske dimension. Denne filosofiske retning peger på at vores samfund og dermed de personer der lever i det fungerer under repressive mekanismer som man undslipper i den æstetiske dimension, der igen fungerer koncentreret i kunsten. Derefter pegede jeg på, at det kunstneriske rum kan betragtes som havet værende eksklusivt siden etableringen af det moderne kunsts system, hvor positionerne kunstens autonomi og kunstgeniet manifesterede sig, idet eksklusiviteten forstås, som den lukkede adgang til deltagelse/udøvelse i dette rum. Hvis 'demokratisering' forstås som ovenfor, demokratiserer SIGNA imidlertid dette rum, og giver dermed deltagerne mulighed for den ellers eksklusive æstetiske oplevelse, erfaring og erkendelse. Sammenholdt med teatralitetsdefinitionen betyder det, at tilstedeværelsen i en parallelvirkelighed, hvor man kan få lov til, at være og være sammen på en anden måde end i hverdagsvirkeligheden er attraktiv i sin alternativitet i sig selv, men endvidere idet, at 'denne anden måde' bl.a. er domineret af de æstetiske præmisser, sanse-, lyst- og følelsesorientering – præmisser der ifølge 'frigørelsesfilosofferne' og Drotner ellers ikke er tilgængelige pga. kulturen og civilisationens repression af disse til fordel for moral, effektivitet, disciplinering og fornuft.

Således ender jeg med en argumentationsrække, hvor fiktionen først tales frem som det attraktive. Fiktionsbegrebet landes imidlertid i teatralitetsbegrebet, og herefter forstås det teatrale som det attraktive. Derefter spørges der hvad det attraktive ved det teatrale er, og det frigørende potentiale tales særligt tydeligt frem. Således fungerer teatraliteten som attraktionsfundamentet for det attraktive frigørende potentiale.

7. KAPITEL IV: KUNST OG ERHVERVSLIV

Med denne sammenfatning trækkes resultaterne fra de forudgående analyser nu ned i undersøgelsen af problemspørgsmålets to sidste led: *hvordan kan erhvervsorganisationen skabe lignende attraktion med SIGNAs interaktive performanceinstallationer som attraktionsgenererende inspiration? Og hvilke udfordringer og potentialer er der ved at gøre det?*

Bag dette spørgsmål forelagdes intentionen om at gavne medarbejderne ved at gøre deres arbejdsliv mere attraktivt indledningsvist. Gennem analyserne er der blevet peget på, hvorfor deltagelse i SIGNAs interaktive performanceinstallationer opleves som attraktiv og på, at SIGNA demokratiserer det attraktive teatrale og æstetiske oplevelses- og erfaringsrum. Desuden er det, set i et større perspektiv, forsat en forholdsvis snæver gruppe, der finder vej til kunstproduktioner som SIGNAs. At opfordre erhvervsorganisationen til at skæve til SIGNA for inspiration er således også at udvide denne demokratisering.

Når erhvervsorganisationen skæver til kunstneriske strategier à la SIGNAs, falder det endvidere under fællesbetegnelsen; Arts-in-Business, hvis komponenter; 'arts' og 'business' på mange måder forstås som divergerende. Vi har allerede set, hvordan Drotner redegør for, at arbejdspladsen er et sted, hvor man gør sin pligt, tænker rationelt, udskyder sine behov og undertrykker lysterne³¹³. Heroverfor handler æstetikken i dettes speciales optik om oplevelse og erkendelse gennem sanserne, lysterne og følelserne.

I den del af den æstetiske filosofi, som Adorno og Marcuse repræsenterer, betyder den omtalte frigørelse gennem den æstetiske dimension endvidere; frigørelse fra repressive strukturer, der netop er forankret i et økonomisk system. At lægge op til en implementering af kunst i erhvervslivet vil derfor hos Adorno og Marcuse blot være at understøtte økonomiens repressive mekanismer. I stedet vil de mene, at kunsten skal stille sig revolutionært overfor økonomien og kæmpe kampen gennem kritik. Som nævnt kritiseres sådan et revolutionært oplæg imidlertid af Bourriaud, som i stedet foreslår såkaldte 'mikro-utopier' og 'mimestiske strategier', hvormed han mener deltagelse i alternative måder at være sammen på. I de alternative rum vil de deltagende menneskers oplevelse forskyde deres forhold til verden og dermed til det dominerende økonomiske system. De alternative relationelle rum er så stærke, at de ikke lader sig underlægge de dominerende diskurser, der omgiver dem. Tværtimod kan de intervenere, skubbe til og ultimativt ændre dem³¹⁴. Applikerer man Bourriaud på Arts-in-Business, og konstruktionen af et alternativt kunstnerisk rum i erhvervsorganisatorisk kontekst, er der tale om, at det æstetiske potentiale kan intervenere³¹⁵ den økonomiske sammenhæng, hvorved det økonomiske system potentielt kan forandre sig gennem små forskydninger.

³¹³ Drotner (2001), s. 119ff.

³¹⁴ Bourriaud (2005), s. 31 – 34, s. 37 – 39 og s. 46 – 49.

³¹⁵ Og dermed gøre sig gældende i systemer udenfor kunstens eget. For uddybning se Gade (2008), s. 14ff.

Medarbejdere, der indgår i et SIGNA-inspireret teatralt og kunstnerisk rum, vil altså potentielt opleve det som frigørende, idet de får lov til at opleve på en alternativ måde, og idet denne alternative måde er domineret af æstetikens præmisser. I forhold til ovenstående logik, vil denne potentielt frigørende oplevelse imidlertid handle om en frigørelse fra de præmisser, som det økonomiske system sætter, og som medarbejdere i en erhvervsorganisation, særligt gennem deres arbejdsliv, er indlejret i. Hvorfor skulle en arbejdsgiver ønske det? Som nævnt indledningsvist ønsker arbejdsgiveren at knytte sine medarbejdere stærkt til organisationen, da der er kamp om at rekruttere de bedste medarbejdere, og at fastholde og udvikle dem man har. Således blev der bl.a. med *A Great Place to Work* peget på, at det er en central konkurrencemæssig og økonomisk fordel for en virksomhed at være attraktiv³¹⁶, og derfor kunne arbejdsgiveren ønske at involvere medarbejderen i teatral og potentielt frigørende rum, hvis attraktionsværdien herved er betydelig.

A Great Place to Work opererer overordnet med tre parametre, som de mener skaber en god arbejdsplads. For det første tillid mellem ledelsen og medarbejderne, for det andet forholdet mellem medarbejderen selv og det job denne udfører, og endelig forholdet medarbejderne imellem. Disse tre parametre omhandler overordnet; "... et sted, hvor medarbejdere "har tillid til de mennesker, de arbejder for, er stolte af det, de laver og føler fællesskab med deres kolleger" "³¹⁷. Gennem nærværende analyser, herunder valg og fravalg³¹⁸, har attraktionen ved deltagelse i SIGNAs performanceinstallationer vist sig at være den frigørende effekt af deltagelse i det teatral rum. Fyldestgørende dokumentation af attraktionen ved dette i erhvervsorganisatorisk kontekst ville kræve en afprøvning i en konkret erhvervsorganisatorisk kontekst. Til gengæld forelægger der empirisk belæg for den generelle attraktionsværdi ved deltagelse i SIGNAs performanceinstallationer³¹⁹.

For de erhvervsorganisationer, der skulle have mod på at afprøve frigørelsesparameteret som 'attraktionsmodel', forelægger der med afdækningen, redegørelsen og analysen af SIGNAs kunstneriske strategier en 'manual', der kan tjene som udgangspunkt i forhold til den konkrete oversættelse til erhvervsorganisatorisk kontekst. Med udgangspunkt heri fremlægges et anslag til en konkret implementeringsstrategi nedenfor. Som

³¹⁶ Herhjemme kan der bl.a. peges på den opmærksomhed som Middelfart Sparekasse som følge heraf har opnået. Foretag fx en Google-søgning og se de mange resultater der kommer frem; www.google.dk/search?hl=da&q=bedste+arbejdsplads+middelfart+sparekasse&meta=&aq=f&oq=, d. 09.01.09. Middelfart Sparekasse er også selv stolte af kåringerne (kåret som bedste arbejdsplads i 2007 og 2008), og fremhæver dem; www.midspar.dk/content/forside/om_os, d. 10.01.09.

³¹⁷ www.greatplacetowork.dk/great/index.php, d. 09.01.09

³¹⁸ Som nævnt i metodeovervejelserne er det fx et fravalg ikke at tage højde for de øvrige attraktionsparametre der tales frem af SIGNA-performere; fællesskabsfølelsen, det at 'være på', magtfaktoren, etc. – se metodeovervejelser.

³¹⁹ Idet de interviewede performere, som nævnt i metodeovervejelserne udgør en gruppe med meget forskellig national, etnisk, faglig og personlig baggrund. Flere af SIGNAs performere har endvidere ikke tidligere været involveret i teaterorienterede sammenhænge, og udgør derfor ikke en særlig teaterinteresseret gruppe af folk der eksempelvis kunne tænkes at have et kronisk behov for 'at være på'. Bilag III: Interviews med SIGNA-performere. Endvidere er SIGNA-konceptet som nævnt applikeret som dramapædagogisk strategi på en bred målgruppe af ikke-teaterinteresserede folk, for hvem deltagelse også virkede særdeles attraktivt. Hvilket som nævnt fremgik af de mundtlige og skriftlige evalueringer. De skriftlige evalueringer kan fremlægges ved anmodning herom. Se Hallberg og Lawaetz (2007).

følge af den vægtning, der finder sted i specialet mellem 'SIGNA-delen' og 'Kunst og erhvervslivsdelen', vil jeg pointere, at der netop er tale om et 'anslag', da intentionen med dette speciale, som nævnt, bl.a. har været at skabe et reflekteret fundament for en fuld udfoldelse af en senere konkret og færdigudviklet oversættelses- og implementeringsstrategi.

På den baggrund struktureres nærværende kapitel således: først fremlægges et anslag til en attraktionsgenererende implementeringsstrategi med udgangspunkt i SIGNAs kunstneriske strategier. Dernæst forsættes diskussionen af forholdet mellem det æstetiske og det økonomiske system – mellem 'arts' på den ene side – 'business' på den anden. Diskussionen foregår dels på et praktisk niveau, idet der spørges til om oversættelse og implementering af kunst i erhvervslivet overhovedet praktisk lader sig gøre, og dels på et værdiorienteret niveau, idet det diskuteres, om det overhovedet er hensigtsmæssigt ud fra medarbejderens synspunkt. Men først anslaget og dermed et udgangspunkt for, hvordan erhvervsorganisationen kan skabe lignende attraktion som SIGNA - med SIGNAs interaktive performanceinstallationer som attraktionsgenererende inspiration.

7.1. Det teatrale rum som attraktionsgenerator - *Det teaterinstallatoriske rum*

Anslaget har jeg kaldt 'det teaterinstallatoriske rum', og det er bygget op omkring SIGNAs seks kunstneriske strategier, hvormed det på mange måder fungerer som en transportering af en SIGNA performanceinstallation ind i erhvervsorganisationen, men med medarbejderne som performere, og tilpasset den erhvervsorganisatoriske kontekst. Det teaterinstallatoriske rum er således fysisk manifesteret i erhvervsorganisationen, og i dette anslag placeret i erhvervsorganisationens kælder, og hedder *The Bunker*³²⁰. The Bunker er en fast del af organisationen, ligesom eksempelvis kantine, innovations- eller fitness-rummet, og rummet er således, i modsætning til SIGNAs, ikke konstrueret med henblik på en kort spilleperiode for et eksternt publikum. Det er et rum som medarbejderne kan 'boltre sig i', ligesom operachef Kasper Holten kalder operaen 'følelsernes fitnesscenter'³²¹, kan dette også forstås som et sådant. Men her bliver følelserne ikke trænet ved at se på andre der føler – her føler man selv:

³²⁰ Som hos SIGNA tales der engelsk i The Bunker, idet det fremmede og universelle sprog både understøtter følelsen af at fjerne sig fra sin hverdagsvirkelighed, hvormed fornemmelsen af parallelvirkelighed styrkes, og sikrer at alle på tværs af nationalitet kan være deltagende. The Bunker-konceptet er udarbejdet i samarbejde med Madeleine Kate McGowan Nielsen, stud.mag. ved Performance Design.

³²¹ Den metafor Holten anvender til at forklare den effekt opera kan have på publikum, bl.a. til semesterseminaret *Det Klassiske* på Teatervidenskab, 2002.

Under de oplyste kontorlokaler, i kælderens uudforskede rum, udspiller en tragedie sig. De ansatte hos Codan, er blevet overboet til en storslået evakuering, grundet en videnskabelig katastrofe, som på femtende år tvinger en gruppe mennesker til at holde sig indespærret i kælderens mørke.

I Codans marketingsafdeling oplyser kundekonsulent Peter Bergs indboks, om en indkommende besked. De oplysninger som Peter har modtaget gør, at han indenfor de næste fem minutter lukker sin computer, slukker sin mobiltelefon og bevæger sig ned til kælderdøren.

Da han åbner døren rammes han af en sødlig lugt af råddenskab. Foran ham åbenbares et stearinoplyst betonrum, dog ikke ubeboet. En enlig kvinde sidder henne i hjørnet, på en slidt barstol, ved et arrangement som kunne gøre det ud som en bar. Hendes ene ben bevæger sig rytmisk, dog er der ingen musik. Læbestiften sidder upåklageligt, men de mørke rander under øjnene og den lasede lårkorte palietkjole vidner om længere tids slitage. Døren smækker bag Peter, og han ved, at han først kommer ud af rummet, når en stemme i radioen har godkendt hans exit. Han ignorerer den enlige kvinde og bevæger sig længere ind i lokalet, til han når et lille kammer med hullede madrasser på gulvet, sirligt arrangerede med gamle satin puder og et falmet stilleben på væggen. En ung mand ligger på én af madrasserne, han virker dragende på Peter, så han bevæger sig hen mod den liggende skikkelse. Den ukendte unge mand sætter sig langsomt op, rækker ud efter en halvt røget fugtig hjemmerullet cigaret og begynder uopfordret at fortælle om livet før 'The Itch'.

The Bunker er konstrueret med SIGNAs kunstneriske strategier som 'manual'. Således tages der stedsspecifikt udgangspunkt i kælderen, når rammehistorien fortæller, at vi er i et beskyttelsesrum, fordi et videnskabsforsøg har lagt et urbant område, der ligger midt i et øde landskab (ligesom Las Vegas eksempelvis gør) i undtagelsestilstand. Regeringen har evakueret overklassen, mens underklassen lever i en panisk livstilstand på gaderne. Området er afspærret af militæret og holdes hemmeligt fra resten af verdensbefolkningen. Eneste kommunikation udadtil er via én Radio. Gennem stilkoncept-strategien installeres rummet, så det stilmæssigt adskiller sig radikalt fra hverdagsvirkeligheden. The Bunker er ikke installeret ud fra SIGNAs bleak stilkoncept, men har en 1920-30'er-æstetik som omdrejningspunkt. Alle 'the bunkers' har i deres liv 'before The Itch' været født til penge. Deres tøj og få men udsøgte genstande, bærer præg af dette. Alt bærer præg af overdrev. De har ikke mange forsyninger. Disse bliver med lange mellemrum placeret af luftmilitæret udenfor beskyttelsesrummet, og det er en farlig opgave at hente dem i det øde og evakuerede område, hvor underklassen render rundt som vilde dyr på gaderne. De elementer, som værdsættes, er en afspejling af deres tidligere dandy-livsstil: the bar, the dance floor, the radio room og sanctuary, hvor man som i en opiumbule kan nyde rusen af The Bunker's eneste radios hypnotiserende støj og sporadiske musik- og taleindslag. Hvis man ikke kan finde en kanal, der virker på radioen, og hvis kvinden, som kan synge, ikke gider at synge, kan dansegulvet være besøgt af dansende 'bunkers' uden musikakkompagnement.

Performerne, som er medarbejderne er placeret i et hierarki, hvor radioteknikeren, en dandy, der havde radioteknik som hobby 'before The Itch' er placeret højst, herefter følger dem, der kan synge og danse – underholdningsleverandørerne. Derudover har 'the bunkers' organiseret sig således, at nogle har bar, andre har køkkentjansen etc. Indenfor hver gruppe findes ansvarlige og dermed interne gruppehierarkier, udover det overordnede hierarki.

I første omgang vælges en mindre gruppe af medarbejdere, der introduceres til rummet, ca. 1 medarbejder pr. 2 m², og uddannes til at performe i det gennem et kursus eller en workshop. Når man træder ind i det teaterinstallatoriske rum, lægger man således, i tråd med performancestrategien, sin hverdagspersonlighed udenfor døren, og træder ind som en fiktiv karakter. Den udvalgte gruppe kunne udgøres af mennesker fra samme afdeling eller på tværs af afdelinger. I forhold til at adskille rummet så meget fra hverdagsvirkeligheden som muligt, er sidstnævnte tilrådeligt.

Der ansættes en fast gruppe af performere, der varetager workshoppen. Ydermere er der altid mindst placeret tre performere i The Bunker, som kan styre begivenhederne, sætte handlinger i gang, skubbe folk ud i andre relationer, end dem de er vant til at indgå i, og sørge for, at alle holder sig indenfor rammerne af det kunstneriske koncept, som beskrevet i analysen af SIGNAs kunstneriske strategier. De ansatte performers karakterer er de højeste i The Bunker's hierarki, om end de står udenfor det. Således er de videnskabsfolk med hukommelsestab som regeringen også har evakueret, der bærer modgiften til 'The Itch' i deres hjerner. 'The bunkers' vil gøre alt for at få dem til at huske, da de er bange for, at det at det er det mislykkede videnskabelige forsøg, der er årsag til deres evakuering, har udløst en farlig epidemi, som regeringen holder hemmelig, ikke mindst fordi nogle viser mærkelige symptomer – ikke mindst en udtalt 'itching'.

Workshoppen er inspireret af SIGNAs måde at arbejde med sine performere på, som også er beskrevet qua de tidligere analyser af deres kunstneriske strategier ovenfor. Som nævnt omformede jeg sammen med Anna Lawaetz, SIGNAs arbejdsmetode til en dramapædagogisk strategi i 2007, hvormed der forelægger et udkast til, hvordan denne workshop tænkes struktureret³²². De deltagende medarbejdere får hver især tildelt et fiktivt karakternavn, og nogle få oplysninger om denne, fx deres funktion i The Bunker, og deres placering i The Bunker's hierarki, som de selv skal videreudvikle ved at opfinde dennes baggrundshistorie mm. Workshoppen består bl.a. af øvelser, der har til hensigt at medvirke til denne karakteropbygning. Med tiden ophører performernes funktion, idet nogle udvalgte af medarbejderne, der forstår og finder det at performe i rummet særligt attraktivt, uddannes til at oplærer den næste gruppe af medarbejdere, der introduceres til rummet således, at det med tiden kan fungere uden eksterne konsulenter. Her bringes interaktivitetsstrategien endvidere i spil, da de nye, der introduceres til rummet, kan opleve det som gæster først.

Medarbejderne indgår i rummet i et bestemt ugentligt tidsinterval, fx 5 timer om ugen. De får besked via mail, sms, eller papirbrev om at entrere rummet, og når de er rummet, får de besked, via en radio i

³²² Se Hallberg og Lawaetz (2007), her forelægger både oplæg til workshoppens progression og indholdselementer, herunder forskellige øvelser hvor den enkelte opbygger sin karakter, og lærer at agere med denne i rummet, detaljeret program mm.

rummet, om hvornår de må forlade det igen. Det er de ansatte performere, der organiserer, hvornår hvem skal der ned og sørger desuden for, at dette tidspunkt korresponderer med medarbejdernes kalendere³²³.

På sigt kan man tænke i at åbne muligheden for, at booke rummet, hvormed det fx kan anvendes som innovationsrum eller som ramme om forskellige Human Ressource-orienterede strategier - fx til at styrke fællesskabet kollegaer imellem eller til at styrke individuelle performances. Men primært er rummets formål at være en ren attraktionsgenererende faktor³²⁴.

Hermed når præsentationen af 'det teaterinstallatoriske rum' sin afslutning i dette speciale, men ikke sin endelige afslutning, da en fuld udfoldelse, som tidligere nævnt, tænkes at kunne foretages senere i en konkret erhvervsorganisatorisk sammenhæng. Der er endvidere mange forbehold og faldgruber ved det præsenterede, både fordi der er mere at udvikle, men endvidere fordi, at det indeholder både praktiske og værdimæssige udfordringer, hvor nogle af dem diskuteres nedenfor.

7.2. Arts' på den ene side og 'business' på den anden

Som anført kan 'arts' og 'business' på mange måder forstås som divergerende, og der findes således også udfordringer i arbejdet med Arts-in-Business. Med henvisning til problemspørgsmålets sidste led - *hvilke udfordringer og potentialer er der ved at gøre det?* - diskuteres de praktiske og værdimæssige udfordringer og potentialer ved Arts-in-Business nedenfor.

³²³ Erhvervsorganisationen, her tilfældigt eksemplificeret ved Codan, skal imidlertid også ville den provokation af medarbejdernes vante rytme som dette tiltag rummer mulighed for, og derfor ikke have for mange direktiver i forhold til hvem, hvordan, hvornår og på hvilken måde rummet organisere sig. Formålet er at give æstetikken mere plads i forhold til økonomien. Om en det kan synes urealistisk er der fremlagt argumenter ovenfor, der peger på hvorfor erhvervsorganisationen skulle kunne være interesseret i dette. En anden tanke der ikke er bearbejdet, er at det teaterinstallatoriske rum kunne danne afsæt for det man kun kalde et teatervirtuelt rum, og et teatermentalt rum. Hvor det teatervirtuelle forstås som et online-universe, der er opbygget som en eksakt virtuel kopi The Bunker, hvor medarbejderne kan træde ind med deres karakterer, og det teatermentale som en ramme der medfører, at man mentalt tænker parallelvirkeligt i eksempelvis mødesituationer. Når man går ind i det teatermentale rum, går man således også ind med sin karakter, der i det hele taget fungerer som medarbejderens parallelkarakter. Som udgangspunkt for både det teatervirtuelle og teatermentale skal man således være 'uddannet' i at opbygge og performe med sin karakter i det teaterinstallatoriske rum, idet det giver en kropslig erfaring af karakterens substans og potentiale.

³²⁴ Der findes andre rum man kunne forstå som paralleller til dette 'teaterinstallatoriske rum', eksempelvis TrygVestas BusinessLab - <http://www.avc.dk/page797.aspx>, d. 09.01.09, eller Magasins antistressrum - www.magasins.dk. Det teaterinstallatoriske rum der præsenteres i dette anslag er imidlertid mere radikalt, fordi der er tale om en gennemført fiktiv parallelvirkelighed, hvor medarbejderne får en fiktiv parallelkarakter de kan lege med.

7.2.1. Praktiske og værdimæssige udfordringer og potentialer i Arts-in-Business

Igennem analysen har vi set, at SIGNA fungerer indenfor en teatral og æstetisk ramme, hvor man kan være "... fysisk ... til stede i fantasien ..." ³²⁵, hvor det ikke er "... meningen man skal gå og tænke og analysere så meget mens man er derinde, men bare opleve det og så forhåbentligt tænke en masse over det bagefter." ³²⁶, hvor det er "... et frirum – man ophæver helt og aldeles det man er underlagt i hverdagen ..." ³²⁷, og hvor "Man kan "cut the bullshit" og springe sædvanlige sociale konventioner over." ³²⁸, og "... kan få lov til at skeje ud, og mærke sine lyster og være følsom..." ³²⁹. Endvidere er det vist, at det er disse elementer, der gør det særligt attraktivt at være i dette rum og, at disse elementer gør, at man føler sig frigjort, fra det man er underlagt i dagligdagen. Vi har desuden set hvordan det, der virker repressivt i dagligdagen, kan forstås som det samfundsdominerende økonomiske systems præmisser.

Det samfundsfundamentale økonomiske systems præmisser må logisk betragtet accentueres i et økonomisk system som en erhvervsorganisation. Kan medarbejderne her således tillade sig; fysisk at være til stede i fantasien, lægge refleksionen på hylden, føle sig fri ved at slippe det de er underlagt i hverdagen og springe sædvanlige sociale konventioner over, idet deres rammeforudsætninger er radikalt anderledes end i en SIGNA-performanceinstallation? Hvor der er opgaver, der skal løses effektivt indenfor nogle givne deadlines. Hvor der er et overordnet formål, der handler om pæne, sorte tal på bundlinjen. Hvor det er vigtigt at holde en hvis professionalitet i hævd for at holde sig indenfor omgangsformernes normsæt. Hvor magtstrukturer bestemmer, hvad der kan siges og ikke siges. Mao. medarbejderne på en arbejdsplads er underlagt nogle basalt andre vilkår end SIGNA-performerne. Hvordan kan man opretholde et univers som det der etableres i det teaterinstallatoriske rum på en arbejdsplads, hvor alt har konsekvenser, især hvis man træder chefen over tærne? Hvordan sikrer man, at medarbejderne føler sig trygge til at føle sig fri? Kan den frigørende effekt opretholdes i erhvervsorganisatorisk kontekst - Kunne sådan et rum i erhvervsvirksomheden ikke enormt hurtigt blive kontrolleret?

Eller er dette et forældet billede af erhvervsorganisationen? Vælger de fleste eksempelvis ikke arbejde ud fra lyst i dag? Og peger hele Human Ressource-feltets eksplosion over det sidste årti, det intensiverede fokus på værdier, og et fænomen som Arts-in-Business ikke i det hele taget erhvervsorganisationen i en anden retning, end den, der er optegnet ovenfor? Som der står bag på Instituttet for Fremtidsforskning's seneste udgivelse ³³⁰: "En ny type virksomhed vil se dagens lys, fordi det ikke længere er muligt at drive sin forretning på en øko-

³²⁵ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere. Her er Louisa Yaa Aisin citeret.

³²⁶ Se Bilag IV: Interview med Signa Sørensen og Arthur Köstler.

³²⁷ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere. Her er Hans Peter Tommila citeret.

³²⁸ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere. Her er Emil Groth Larsen citeret.

³²⁹ Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere. Her er Marie Cecilie Arendt citeret.

³³⁰ *All Dressed Up – but nowhere to go*, Gyldendal, 2007.

nomisk logik alene. Morgendagens vindere skal findes i en hybrid mellem kunst, græsrodde og traditionel forretningssans."³³¹

I samme optik illustrerer økonomi- og kulturfilosofferne Carnera og Buhl, at der generelt er tale om en bredere tendens mod en ny økonomiform - en 'kulturel økonomi', hvilken et fænomen som Arts-in-Business indskrives sig direkte i;

*"Man taler om en kulturel økonomi, der udfordrer den neo-klassiske økonomi, hvor værdiskabelse ikke kan reduceres til profit og merværdi, men udtrykker værdi der bestemmes af intelligens, kreativitet og æstetik ... Den kulturelle økonomi har skabt en uskelnelighedszone mellem økonomisk værdi, social værdi, sanselige og intellektuelle værdier."*³³²

Den kulturelle økonomi antyder således en opløsning af dikotomien mellem den økonomiske og æstetiske sfære. I den optik giver Arts-in-Business plads til et alternativt værens- og erfaringsmodus i erhvervsorganisationen – et modus, der både kan være lyst-, sanse-, og følelsesbaseret frem for baseret på erhvervslivets traditionelle præmisser. Men ligesom den kulturelle økonomi, herunder Arts-in-Business, i denne bevægelse åbner for sådanne sociale muligheder, rummer den også risikoen for social kontrol. Således har en række neo-marxister³³³ peget på forskellige risici ved den senmoderne kapital og dens arbejdsmetoder og – initiativer: Andrew Potter og Joseph Heath redegør for, hvordan 'kapitalen' indoptager alle alternativiteter, kritik og modstand i sig og omsætter dem til kapitalvenlige produkter³³⁴. Luc Boltanski og Éve Chiapello har peget på, hvordan 68'ernes modstandskamp har lidt et forfald under managementkulturens indoptagelse og transformation af frigørelsesstrategierne til en intensivering af udbytningen af arbejderen³³⁵. Dette perspektiv

³³¹ Geuken og Larsen (2007), bagsidebladet. Hele nedenstående diskussion er baseret på litteratur der er udgivet forud for finanskrisen, hvilket må holdes i baghovedet. Det står lige for at tænke, at et af de første steder der skæres når en finanskrisen og lavkonjunktur truer, ovenpå en lang periode med højkonjunktur og dermed modig eksperimenteren og 'tænken-ud-af-boksen' netop er i initiativer som Arts-in-Business. Der findes imidlertid som nævnt argumenter der peger den modsatte retning. Udover Ole Fogh Kirkebys der nævntes indledningsvist, peger Institutet for Fremtidsforskning eksempelvis selv på, at det netop er i krisetider, at der kan finde et paradigmeskifte sted, idet man sander at der er brug for nye tænkemåder. Se www.cifs.dk: Nyhedsbrev nr. 19, december 2008. Dette er også hele tankegangen bag den såkaldte erhvervsorganisatoriske paradigmatænkning udviklet af erhvervskonsulent Joel Barker, www.joelbarker.com, hvem erhvervskonsulent Magaret Wheatley, som Darsø (2004) henviser meget til, er direkte inspireret af i hendes erhvervsorganisatoriske teoridannelser. Se www.magaretwheatley.com og Wheatley (2006). Som indikeret vender vi tilbage til paradigmateteorien. Se også artiklen: *Krisen skyldes virksomhedernes profitjagt*: <http://borsen.dk/okonomi/nyhed/150097/>.

³³² I Indledning i kompendiet til *Kulturel Økonomi*, Carnera og Buhl (2007). Som baggrund for termen står Amin og Thrift og deres artikel *Cultural Economy in The Blackwell Cultural Economy Reader* (2004). 'Oplevelsesøkonomi' defineret ved Pine and Gilmore, in *Experience Economy* (1999) er et udtryk der mere eller mindre tilsvarende samme tendens, hvor oplevelse frem for kultur-terminen danner det begrebsmæssige omdrejningspunkt.

³³³ Neo-marxisterne tager den marxistiske kritik op, men sætter den i forhold til den måde samfundet ser ud på i dag. Med middelklassens forøgelse i den vestlige verden er underklassen blevet mindre, men der findes imidlertid en ny underklasse; den tredje verden, hvormed de af Marx definerede og kritiserede kapitalistiske strukturer forsat er i spil i et globalt perspektiv.

³³⁴ In: *Rebel. Modkultur som global brand*, Husets Forlag, 2006.

³³⁵ In: *The New Spirit of Capitalism*, Verso, 2005.

knytter sig til føromtalt John McKenzie's redegørelse for performance-begrebets udbredelse og konformerende effekt som krav i selv samme managementkultur³³⁶. Med Mauricio Lazzarato er det ikke bare medarbejderens håndkraft, der kapres og omsættes til kapital, men selv deres 'affekter', hvormed der ikke er tale om en ny frigjort kreativ klasse, men snarere 'almindelige arbejdere', der blot udbyttes på en anden og mere intensiv måde end tidligere³³⁷.

I lyset af kritikker som disse, hvis (neo)marxistiske standpunkt ligger i tråd med Adornos og Marcuses, kan Arts-in-Business betragtes som endnu et værktøj som erhvervslivet udnytter for at profitere yderligere, frem for en mekanisme til at forbedre arbejdsvilkårene for medarbejderne og til at ligestille det æstetiske med det økonomiske i erhvervsorganisatorisk kontekst³³⁸. Den mere positive version er allerede præsenteret qua Bourriauds oplæg til forandring gennem små intervenierende forskydninger: at alternative måder at være sammen på, rummer muligheden for at intervenere den dominerende omgangsform, og dermed på sigt kan vise mod en helt ny samfundsorden³³⁹. På samme mere optimistiske vis stiller Lotte Darsø sig, som nævnt indledningsvist, mere håbefuld overfor (samfunds)potentialet i Arts-in-Business, som hun ser som initierende et nyt erhvervsorganisatorisk paradigme, der som nævnt kaldes 'artful creation':

"Global society is evolving into a different type of economy with new characteristics ... if the people who predict that creativity³⁴⁰ and 'soft power'³⁴¹ will be the most important currency of the future is right, what will replace bottom-line

³³⁶ In: *Perform or Else: From Discipline to Performance*, Routledge, 2001.

³³⁷ In: *From Capital to Capital Life*, Ephemera, 4 (3), 2004. Henvisningen til den 'nye frigjort klasse' er sandsynligvis en henvisning og et modargument til Richard Floridas *The Rise of the Creative Class*, Basic Books, 2002, hvor der argumenteres for, at de tidligere klasseskel udlignes med den nye kreative klasse, der består af folk der arbejder med kreativitet, hvilket er nutidens virksomheders vigtigste ressource.

³³⁸ Dette perspektiv forbinder sig til den indledningsvise bekymring for den potentielle kynisme der ligger i at ville gøre medarbejderne afhængige af deres arbejdsplads. I forlængelse heraf kan man pege på det paradoks der ligger i at ville frigøre gennem afhængighed – afhængighed af arbejdslivet. Det parameter som Microsoft, der ellers vandt *A Great Place to Work's* pris som bedste arbejdsplads i Danmark i 2007, scorede lavest på i den forudgående undersøgelse, var 'Work Life Balance' – se www.greatplacetowork.dk - der overordnet handler om forholdet mellem arbejde og fritids- og familieliv. Endvidere kan man spørge hvordan et kunstnerisk initiativ som dette står i forhold til denne problemstilling? Er kunstens rum ikke også defineret ved det store engagement som de kunstneriske medarbejdere ligger i processen. Som vi så arbejder de gerne for næsten ingen penge i døgn drift og sætter deres øvrige liv på standby i den periode den kunstneriske proces står på, fordi den prioriteres som det vigtigste. Leder af Hotel Pro Forma, Kirsten Delholm, melder fx åbenlyst ud, at hun har fravalgt børn, fordi hun har valgt at dedikere sig hundrede procent til kunsten. Signa Sørensen har taget det samme valg om ikke at få flere børn, end den søn hun fik tidligt i sine tyvere, før hendes kunstneriske karriere overhovedet var begyndt. Paradokser som disse blev indledningsvist besvaret og forsvaret ved at forstå arbejdspladsen som et sted hvor en stor del mennesker bruger en stor del tid – et 'socialt selskab' - hvor det gælder om at kvalitetsoptimere vilkårene og gøre det så attraktivt så muligt at fungerer her indenfor, hvilket, her søges opnået gennem integrationen af 'arts' i 'business'.

³³⁹ Ligesom *A Great Place to Work's* erklærede mål er; *"At hjælpe arbejdspladserne med at blive gode arbejdspladser – og dermed skabe et bedre samfund."*³³⁹, hvilket illustrerer tanken om at det at gøre forholdene bedre for det enkelte menneske, forbedrer samfundet.

³⁴⁰ Richard Florida (2002): "The rise of the creative class", Basic Books.

³⁴¹ Joseph Nye (2004): "Soft Power: The Means to Success in World Politics", Public Affairs.

thinking? I will argue that business will also have to pay attention to qualities such as energy, imagination, sensitivity and expression, which can all be learned from the arts."³⁴²

På samme vis som Carnera og Buhl definerede den kulturelle økonomis udfordring af den neo-klassiske, argumenterer Darsø for, at 'artful creation'-paradigmet i første omgang vil blande sig kraftigt med det hidtil dominerende 'instrumental management' og siden erstatte det helt. Denne bevægelse som Darsø er klart positiv i forhold til, knytter an til en endnu større bevægelse, der stiller sig spørgende overfor selve kapitalens fremtidige rolle - her er det erhvervskonsulenten Magaret Wheatley der udtaler sig:

*"Well capitalism is in deep trouble ... Global capitalism is all about the flow of money and about the complete disconnection of people ... Decisions are made only on behalf of very short-term profit, or how we can make money this instant ... it is not about sustainability, it is not about building for the long term, and it has been completely disruptive and destructive for human communities everywhere ... I do not see any future for capitalism in its current form ... We really have got to focus on the human side of it now, if we are going to make any changes."*³⁴³

Indenfor Arts-in-Business er værktøjet til hele denne proces kunsten, der starter med det enkelte individ og i samme bevægelse får organisations- og samfundsrelevans og ultimativt kan redefinerer selve kapitalismens funktion, og dermed den globale virkelighed – gennem mikro utopier og forskydninger som Bourriaud peger på. Som Otto Scharmer³⁴⁴ siger: *"Because the world is driven by business, we need an art that is transforming the heart of today's society, that is, the social relationships, in particular business."* – Og med Miha Pogacnik: *"... How do you bring the world of artistic process into the organizational development and personal development, because that was really at the heart of the problem of the whole world."*³⁴⁵

Darsø fremstiller en vision om, at ligestille den æstetiske dimension med den økonomiske i erhvervsorganisatorisk kontekst. Således tænkes kunst ikke integreret i erhvervsorganisatorisk kontekst for udelukkende at tjene økonomien – i hvert fald ikke som den tager sig ud i sin nuværende form. Tværtimod er der tale om en

³⁴² Darsø (2004), s. 149

³⁴³ Magaret Wheatley, interviewet og citeret i Darsø (2004), s. 175 – 176. Wheatley er erhvervskonsulent, foredragsholder, forfatter til en række best-seller bøger, herunder; *Leadership and the New Science*, Berett-Koehler Publisher (1999), *Turning to one another. Simple conversations to restore hope to the future*, Berett-Koehler Publisher (2002), og *Supporting Pioneering Leaders as Communities of Practice. How to Rapidly Develop New Leaders in Great Numbers*, Berett-Koehler Publisher (2002). Darsø (2004), s. 204 – 205.

³⁴⁴ En af Darsøs interviewede, og co-founder af Leadership Lab for Corporate Social Innovation, MIT Sloan, Boston. Darsø (2004), s. 197. Endvidere har hans: *THEORY U* (upubliceret i 2004, men se Scharmer (2007)), herunder hans 'presencing'-model stor indflydelse på Darsøs analyse af de fremlagte Arts-in-Business-cases. Således skriver Darsø, at formålet med hendes kapitel 5, der efterfølger kapitel 4s Arts-in-Business cases; *"In chapter 5 the main idea is to weave the threads of learning from chapter 4 into new insights on transformation and into a theory of 'artful creation'. The main analysis is accomplished by applying the 7 steps of Otto Scharmer's model of 'presencing': Downloading, seeing, sensing, presencing, crystallizing, prototyping, and embodying. Each step is analysed and illustrated with several examples from case studies and interviews. This forms the basis for building a new and more differentiated Arts-in-Business framework around a centre of 'artful creation'".* Darsø (2004), s. 21.

³⁴⁵ Darsø (2004), s. 179.

redefinering af, hvad erhvervsorganisationens formål er. Hvis vi ser på Darsø i forlængelse af Drotner, betoner Darsø således potentialet i den proces hvormed erhvervslivets og samfundets etablerede værdihierarki omstruktureres således, at æstetikken søges meddefinierende for både erhvervsliv, samfund og den globale virkelighed. I den optik bliver Arts-in-Business et interventionsredskab, der omformer det økonomiske system indefra ved at redefinere dets paradigme³⁴⁶.

I forhold til den dikotomi mellem æstetik og økonomi, der blev præsenteret med Adorno, Marcuse og Drotner tidligere i specialet, har dette kapitel om kunst og erhvervsliv peget mod en mulig opløsning af denne til fordel for et møde i Arts-in-Business, der igen indskriver sig i en generel tendens mod en kulturel økonomi. I forhold til de praktiske og værdimæssige udfordringer, der er præsentet med integrationen af 'arts' i 'business', tænkes Arts-in-Business selv at løse disse ved at udfordre det økonomiske system som defineret af effektivitet, rationalitet, pligt, behovsudskydelse, og med profitmaksimering som sit fremmeste formål.

Med dette som udgangen på specialets fjerde og sidste kapitel foretages en opsummerende og konkluderende besvarelse af det samlede problemspørgsmål nedenfor.

³⁴⁶ Neo-marxister Michael Hardt og Antonio Negri argumenterer lidt i samme tråd, for hvordan kritik af den (sen)postmoderne imperiale kapitalisme kan foregå indefra – som immanent strategi. In; *Empire*, Informations Forlag, 2003. Se også Gade (2008), s. 56. Det Hardt og Negri kalder 'mængden' – "... produktive og skabende mennesker der ikke lader sig knægte af den nye magtindretning." - Hardt og Negri (2008), forsidebladet - har til opgave at "... mobilisere sine egne produktive kræfter til en progressiv og frigørende politik." Hardt og Negri (2008), forsidebladet. Både Bourriauds oplæg og Darsøs Arts-in-Business-vision kan således forstås som immanente strategier.

8. OPSUMMERENDE, KONKLUDERENDE OG PERSPEKTIVERENDE

Udgangspunktet for dette speciale var en fascination af den attraktion som SIGNAs performere finder ved deltagelse i SIGNAs interaktive performanceinstallationer - en nysgerrighed omkring hvori denne fascination består, og hvorvidt den attraktive substans kan komme andre mennesker til gavn, end den forholdsvis snævre gruppe der finder frem til SIGNA. I forlængelse heraf knyttede jeg an til erhvervsorganisationen, idet en stor del af befolkningen i Danmark, og den vestlige verden generelt, er arbejdende, hvormed man herigennem kan nå ud til en bred gruppe af mennesker. Endvidere er det et vigtigt erhvervsorganisatorisk formål at fremstå som attraktiv overfor medarbejderne, fordi rekruttering og fastholdelse af medarbejdere et vigtigt parameter for erhvervsorganisationen.

På den baggrund formulerede jeg problemspørgsmålet: *Hvorfor virker deltagelse i SIGNAs interaktive performanceinstallationer attraktivt på sine performere? Og hvordan kan erhvervsorganisationen skabe lignende attraktion med SIGNAs interaktive performanceinstallationer som attraktionsgenererende inspiration? Og hvilke udfordringer og potentialer er der ved at gøre det?*

Problemspørgsmålet specificeredes imidlertid, idet fiktionen - *"I need my shot of fiction!"*³⁴⁷ - indledningsvist taltes frem som et centralt attraktionsparameter. Fiktionsbegrebet stod dermed til at blive forankret i teatralitetsbegrebet, hvormed teatralitet og det teatrales attraktionsværdi dannede afsæt for den endelige problemspørgsmålsformulering. Det endelige problemspørgsmål bestod således af fire led, der berørte: 1. Hvordan det teatrale konstrueres i SIGNAs performanceinstallationer, 2. Hvorfor det virker attraktivt, 3. Hvordan erhvervsorganisationen kan skabe lignende attraktion og 4. Hvilke udfordringer og potentialer, der er ved at gøre det. De første to led blev undersøgt i specialet kapitel II og III. De sidste to led blev undersøgt i specialets fjerde og sidste kapitel. Problemspørgsmålets to første led har fungeret som de primære, på baggrund af overvejelser, som er fremlagt med den indledende præsentation af spørgsmålet og i metodeovervejelserne. Forud for undersøgelsen af problemspørgsmålets fire led redegjorde jeg for teatralitetsbegrebet, og fremkom med en teatralitetsdefinition, som kunne være anvendelig i forhold til analyserne: *En ramme indenfor hvilken en parallelvirkelighed der er iscenesat på en særlig måde gør sig gældende – og som følge af denne præmis - hvilket påvirker den væren og mellem menneskelige udveksling der finder sted indenfor denne ramme, således at denne adskiller sig fra den væren og mellem menneskelige udveksling der finder sted herudenfor.*

Med det teatrale, som det væsentligste parameter, påbegyndtes undersøgelsen af problemspørgsmålets første led med en afdækning, redegørelse og analyse af seks af SIGNAs mest fremtrædende kunstneriske strategier,

³⁴⁷ Og bl.a.: *"I'm a Junkie! ... the fiction gives you ..."*, *"Jeg er SIGNA-narkoman, giv mig to gange om året min dose af fiktion..."*. Se Bilag III: Interviews med SIGNA-performere, hvor det at være til stede og deltagende i en fiktion flere steder tales frem som særligt attraktivt.

og af deres bidrag til konstruktionen af det teatral. Jeg fandt, at hver af disse strategier bidrager til denne konstruktion. Med udgangspunkt i installationsstrategien og dennes fysiske ramme, 'fortykket' de øvrige strategier fornemmelsen af parallelvirkelighed ved at iscenesætte rammen og gøre den uigennemtrængelig.

Dernæst fulgte undersøgelsen af problemspørgsmålets andet led med en analyse af, hvorfor deltagelse i det teatral rum forekommer attraktivt. Udgangspunktet for analysen var attraktionen ved det teatrales alternativitet, idet der som en del af redegørelsen for teatralitetsbegrebet blev argumenteret for, at det teatral, qua sin parallelle virkelighedskonstruktion, potentielt kan foretage et brud med det etablerede. Denne oplevelse blev endvidere talt frem som frigørende, hvilket var afsættet for at inddrage den del af den æstetiske filosofi, der fremkommer med en teori om frigørelse gennem den æstetiske dimension. Denne filosofiske retning peger på, at vores samfund, og dermed de personer, der lever i det, fungerer under repressive mekanismer, forankret i det økonomiske system, som man kun undslipper i den æstetiske dimension, der igen fungerer koncentreret i kunsten. Derefter pegede jeg på, at det kunstneriske rum kan betragtes som havet værende eksklusivt siden etableringen af det moderne kunssystem, hvor positionerne kunstens autonomi og kunstgeniet manifesterede sig, idet eksklusiviteten forstås, som den lukkede adgang til deltagende udøvelse i dette rum. Sammenholdt med teatralitetsdefinitionen og de øvrige analyser betyder det, at tilstedeværelsen i en parallelvirkelighed, hvor væren og mellemmenneskelig udveksling adskiller sig fra hverdagsvirkeligheden, for det første kan virke attraktivt qua alternativiteten i sig selv, og for det andet fordi, at der i dette rum tilbydes oplevelse og erfaring gennem de æstetiske præmisser der ellers er eksklusive.

Efter undersøgelsen af de to første led i problemspørgsmålet trak jeg afslutningsvis på disse resultater i sidste kapitel, hvor de to sidste led i problemspørgsmålet blev undersøgt.

Idet årsagen til kulturen og civilisationens repression af de æstetiske præmisser er forankret i et økonomisk system der dominerer hele vores samfundsorden, ifølge de anvendte 'frigørelsesfilosoffer', står SIGNA der er forankret i et æstetisk system, og erhvervsorganisationen, der tænkes at skulle lade sig inspirere af SIGNA, i et økonomisk system, umiddelbart i opposition til hinanden. Som marxister ville Adorno og Marcuse dermed ikke mene, at der her eller i Arts-in-Business generelt, er tale om en yderligere demokratisering af den frigørelsesmulighed som kunsten rummer, idet kunsten samarbejder med, og ikke revolutionært kritiserer det økonomiske system. Det ville Bourriaud imidlertid mene qua hans teori om mikro utopier og mimetiske strategier frem for den i hans optik forældede revolutionsstrategi. Således kan Arts-in-Business betragtes som en mikro utopi og mimetisk strategi, der potentielt kan ændre det økonomiske system ved at involverer dets medarbejdere i alternative værensmodus og udvekslingsfællesskaber. Et sådant alternativt udvekslingsfællesskab, tog jeg et anslag til med konstruktionen af det teaterinstallatoriske rum, som attraktionsgene-

rerende implementeringsstrategi, bygget op omkring den 'manual' der foreligger med afdækningen og analysen af SIGNAs kunstneriske strategier.

Med udgangspunkt i de forskellige rammer, som kunst og erhvervsliv fungerer indenfor, blev praktiske og værdimæssige udfordringer og potentialer ved Arts-in-Business-tiltag diskuteret. I lyset af kritikken er Arts-in-Business endnu et værktøj som erhvervslivet udnytter for at profitere og 'udbytte arbejderen' yderligere igennem. Den mere positive version, som Darsø repræsenterer, orienterer sig mod en vision om Arts-in-Business som et nyt paradigme, der redefinerer kapitalen og dermed medvirker til, at den magtfordeling mellem det æstetiske og det økonomiske, som frigørelsesfilosofferne og Drotner argumenterer for, forskydes, således at det æstetiske i højere grad kan blive samfundsdefinerende.

Konkluderende og Perspektiverende kan man således spørge om Arts-in-Business peger mod et nyt 'kapital-system' og et nyt 'kunstsistem'?

8.1. Et nyt kapitalsystem?

Darsø, Scharmer, Pogacnik og Wheatley, som fremdroges i diskussionen af udfordringer og potentialer ved Arts-in-Business, er ikke de eneste, der både befinder sig indenfor erhvervslivets egne kredse, og samtidig sætter spørgsmålstejn ved det nuværende kapitalsystem³⁴⁸. Russell Ackoff, en af verdens førende organisationsteoretikere og – konsulenter, argumenterer eksempelvis allerede i 1981 for, at penge er, eller bør være, for virksomheden, hvad ilt er for mennesket – uundværligt hvis man skal overleve, men ikke et formål i sig selv. Formålet er noget andet. Ackhoff foreslår, at dette andet kan være at skabe 'omnikompetence'; hvilket vil sige evnen til at tilfredsstille alle sine egne behov uden, det går ud over andre til alle tider³⁴⁹. Med kravene; 'uden det går ud over andre' og 'til alle tider' følger kravet om bæredygtighed, frem for kortsigtede løsninger, som Wheatley bl.a. klandrer kapitalismen for³⁵⁰. For Ackoff betyder det endvidere, at hvis man som virksomhed har en omsætning på 5 milliarder årligt, er formålet ikke at øge den til 10 milliarder, men at kvalitetsoptimere inden for det rum, hvor der omsættes for 5 milliarder. Med omnikompetence som sit højeste formål, omdefinieres erhvervsorganisationens fokus. Således er penge forsat nogle, der skal tjenes for at få det erhvervsorganisatoriske system til at overleve, men sociale og æstetiske formål er det essentielle, når blot dette basale krav er på plads. På samme vis redegør Instituttet for Fremtidsforskning for, at en ny kapitalform

³⁴⁸ Udenfor kapitalsystemet er der ofte og længe blevet sat spørgsmålstejn herved – jf. eksempelvis den marxistiske og neo-marxistiske kritik der er optegnet ovenfor. Her er der imidlertid tale om kritik indenfor systemet selv.

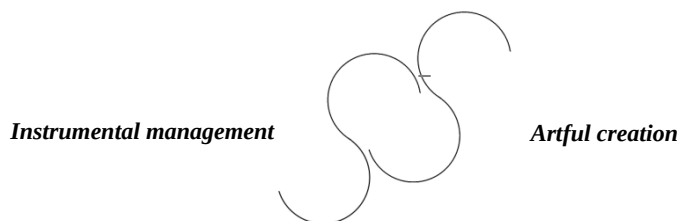
³⁴⁹ In: *Creating the Corporate Future: Plan or be Planned For*, Wiley, 1981.

³⁵⁰ Jf. Citatet ovenfor: "Well capitalism is in deep trouble ... Decisions are made only on behalf of very short-term profit ... it is not about sustainability, it is not about building for the long term, and it has been completely disruptive and destructive for human communities everywhere ... global capitalism has no long-term perspective ... I do not see any future for capitalism in its current form.". Interviewet og citeret i Darsø (2004), s. 175 – 176.

nødvendigtvis må se dagens lys, fordi det som nævnt " ... ikke længere er muligt at drive sin forretning på en økonomisk logik alene."³⁵¹. Under overskriften *The End of Capitalism*³⁵², argumenterer de for, at vi er "på vej mod et nyt økonomisk paradigme."³⁵³, og med begrebet 'Happy Capitalism' som omdrejningspunkt argumenteres for, at kapitalismen må blive 'glad' hvis den skal overleve³⁵⁴: "*The goal of companies and business is not to be just capitalists, but happy capitalists ... Or, said another way: There is a global need for companies in the future to manage the capitalist market system in a way that doesn't kill us all.*"³⁵⁵. Organisationen aflæses således, i overensstemmelse med Ackoff, som et sted hvis primære formål er at bringe folk sammen om at skabe noget godt for andre og samtidig være glade, som nævnt - et socialt selskab.

I forlængelse af konsulenten Joel Barkers³⁵⁶ paradigmatheori, foreslår Wheatley et paradigmeskifte som løsning på kapitalismens problemer³⁵⁷: "*This is the promise of a new paradigm—unsolvable problems suddenly become solvable.*"³⁵⁸. Som nævnt foreslår Darsø, hvis empiri i høj grad tager udgangspunkt i interviews med og udgivelser af Wheatley, at dette nye paradigme er 'artful creation', som repræsenterer et sundere og mere bæredygtigt økonomisk system: "... *the artful organization has a higher purpose and works for something noble ... there are numerous possibilities for solving the pertinent problems of our global society ... at any rate it is happy with a small, reasonable profit.*"³⁵⁹

Darsø erkender imidlertid at det gamle paradigme 'instrumental management', der svarer til den måde det økonomiske system er defineret på gennem dette speciale; nytteorienteret, rationalet, effektivt-fokuseret, pligtopfyldende og behovsudskydende, ikke dør fra den ene dag til den anden. Hun illustrerer dermed forholdet mellem de to paradigmer således:



The Death and Birth of Paradigms
(Darsø, 2004, s. 164)

³⁵¹ Geuken og Larsen (2007), bagsidebladet.

³⁵² Ibid., s. 48.

³⁵³ Ibid.

³⁵⁴ 'Happy Capitalism' er så centralt et begreb for Institut for Fremtidssforskning, at de gjorde det til temaet for deres årlige og største konference: *Don't Stop thinking about tomorrow* i 2008. Se også Larsen (2008).

³⁵⁵ Larsen (2008), s. 5.

³⁵⁶ Se www.joelbarker.com

³⁵⁷ Se også Francis og Bessant (2005), s. 171-183. De arbejder med fire p'er indenfor innovation hhv.: 1. Innovation i forbindelse med introduktion eller forbedring af produkt., 2. Innovation i forbindelse med introduktion eller forbedring af proces., 3. Innovation i forbindelse med definition eller redefinering af positionen af organisationen eller et produkt., 4. Innovation i forbindelse med definition eller redefinering af det dominerende paradigme for organisationen – som de forstår som ændringen af det mulighedsrum organisationen arbejder i. Kan man innovere virksomhedens paradigme, kan man rykke på alle de andre innovations-P'er.

³⁵⁸ Wheatley (2006), s. xiv.

³⁵⁹ Darsø (2004), s. 164.

tid markerer en overgangsperiode, og strengen mellem de to 'S'er', der illustrerer paradigmerne, er den bro som Arts-in-Business-tiltag er med til at konstruere for erhvervsorganisationer, der er parate til at skifte deres paradigme ud. Darsø mener, at dette vil være essentielt for dennes overlevelse:

*"If we ... assume that the logic of the icon is plausible, corporations that do not renew themselves and do not take their global, social and ethical responsibility seriously will die out ... for the corporation who are in between the old and the new... an artistic bridge towards artful creation ... has been constructed to get them across to the future."*³⁶⁰

I forlængelse heraf kan Arts-in-Business forstås som paradigmeskiftende virksomhedsstrategi, der bidrager til et nyt gryende kapitalsystem, der netop inddrager det vi har lært at kende som æstetikens præmisser i dette speciale. Med de langsigtede formål; som katalysator for en paradigmeskiftende virksomhedsstrategi og en ny kapitalform, behøver Arts-in-Business ikke at lade sig stoppe af de praktiske og værdimæssige udfordringer den møder – jf. kritikken ovenfor. Idet vi befinder os i en overgangsfase mellem to paradigmer, to kapitalsystemer, er denne kritik imidlertid et frugtbart fundament at bygge Arts-in-Business-tiltag på. Udfordringerne er forsat tilstedeværende, og kan blive dominerende, hvis man ikke er opmærksom på dem.

8.2. Et nyt kunstsysteem?

Vi har set hvordan positionerne; kunstens autonomi og 'kunstgeniet' manifesterer sig med etableringen af det moderne kunstsysteem. Kunstens autonomi indbefatter at kunsten er isoleret fra det øvrige samfund, og i øvrigt tillader alt indenfor dets lukkede system. Således er en essentiel pointe ved kunsten, at den fungerer i et rum, der kun har den æstetiske erfaring som formål, derudover er den, med Kant, formålsløs. Idéen om kunstgeniet indbefatter, at det kun er særligt beændede genier, der kan producere indenfor dette rum. Erhvervsorganisationen er imidlertid formålsorienteret, og dens medarbejdere er ikke definerede ved at være beændede kunstgenier. Hvordan påvirker kunstens integration i erhvervslivet således kunstsysteem, idet disse positioner forskydes? Opløses autonomien og kunstgeniet i et nyt kunstsysteem, der også indbefatter formålsorienteret kunst – det som filosof Ole Thyssen kalder 'brugskunst'³⁶¹? Thyssen forstår 'brugskunst' i forlængelse af æstetik- og kunstbegrebet:

*"Ordet "æstetik" favner bredt og omfatter også brugskunst – æstetiske virkemidler, hvor spørgsmålet om succes og fiasko handler om mere end blot æstetik."*³⁶², og: *"Motsætningen til ren kunst er ikke snarere kunst, men anvendt kunst eller brugskunst. Den skal ikke kun være æstetisk tilfredsstillende, men desuden opfylde økonomiske, politiske eller religiøse hensyn."*³⁶³.

³⁶⁰ Darsø (2004), s. 165.

³⁶¹ Se Thyssen (2003).

³⁶² Thyssen (2005), s. 9.

³⁶³ Ibid., bagsidebladet.

Hvor et kunstværk, med sine rene æstetiske hensyn, således kun har det formål at sansepåvirke sit publikum, har brugskunst hensyn og funktioner, der rækker udover det rent æstetiske. Kunsten har, som nævnt, før den blev 'ren' og autonom været pålagt eksterne og ikke-æstetiske hensyn - fx politiske i Antikken og religiøse under det feudale. Her skulle kunsten forføre et publikum til at knytte an til disse institutioner på en særlig måde. Når kunsten anvendes i erhvervsorganisatorisk regi, er det også med formål, der ikke blot er æstetiske for øje – her har vi eksempelvis spurgt til, hvordan erhvervsorganisationen kan skabe lignende attraktion som SIGNA med henblik på rekruttering og fastholdelse af medarbejdere. Endvidere har vi set på, hvordan kunsten kan have det formål at medvirke til en redefinering af organisationens paradigme.

Udover at et initiativ som Arts-in-Business forholdsvis åbenlyst sætter spørgsmålstegn ved kunstens autonomi og kunstgeniet, og dermed transcenderer til at blive til brugskunst, når den integreres i erhvervsorganisatorisk sammenhæng, sker der også forskydninger indenfor den 'rene' kunst selv. Hermed kan Arts-in-Business ikke nødvendigvis 'afskrives som' brugskunst, men forstås som en del af en bølge, der peger mod et nyt kunsts system, der inkluderer brugskunst, og ikke, som i det moderne kunsts system, afgrænser og ekskluderer denne fra den såkaldt 'rene' kunst.

Som et eksempel på forskydninger indenfor den 'rene' kunst selv, har jeg allerede været inde på, hvordan SIGNAs interaktive performanceinstallationer på visse punkter bryder med både kunstens autonomi og kunstgeniet, idet amatør-performere og publikum inkluderes som deltagere i den formskabende, kunstneriske proces, hvormed der forekommer det jeg har kaldt en demokratisering af det ellers så eksklusive kunstneriske rum. SIGNA er imidlertid ikke den eneste kunstnergruppe, der arbejder med strategier à la disse.

Jeg har omtalt, hvordan der finder en generel tendens til at sætte udvekslingen mellem performere og publikum i centrum - den performative æstetik, og til at skabe et kunstnerisk rum, der inviterer alle indenfor som udøvende deltagere - den relationelle æstetik. Bourriaud forklarer, som nævnt, at tidens kunstnere beskæftiger sig med relationel kunst og, at publikum er villigt til at betale for det, fordi det repræsenterer mellemrum, der fungerer som et frirum og en frigørelse fra de udvekslingsfællesskaber, vi i øvrigt har til rådighed³⁶⁴. Jeg har ydermere vist, hvordan det kan have en attraktiv frigørende effekt at deltage i teatral og æstetiske rum, fordi man undslipper det, der er identificeret som økonomiens samfundsdominerende præmisser. Der er altså effekt på spil, som ikke udelukkende har æstetiske, men derudover også eksistentielle, sociale og politiske formål. Den effekt vedrører påvirkningen af de mennesker, der indgår i de æstetiske rum, og den måde dette vil påvirke disse menneskers omgivelser på - deres læring kan, som ringe i vandet, sprede sig til organisatorisk, samfunds og globalt niveau - jf. Bourriauds idé om mikro utopier og mimetiske strategier.

³⁶⁴ Bourriaud (2005), s. 16.

Teaterforsker Solveig Gade rejser også spørgsmålet om, hvorvidt man kan tale om et nyt kunssystem i forlængelse af hendes undersøgelse af relationel og intervenserende kunst³⁶⁵. Om end både den relationelle og intervenserende kunst kan forstås brugskunstnerisk i forhold til ovenstående definition, er Gades pointe imidlertid, at den relationelle og intervenserende kunst ikke bryder med, men tværtimod forsat er stærkt forankret i det moderne kunssystem og dets autonomi og idé om kunstgeniet³⁶⁶.

Afslutningsvis har jeg hermed peget på, at Arts-in-Business udfordrer det moderne kapital- og kunssystem som faste størrelser, men det kan imidlertid diskuteres hvorvidt transformationerne af hhv. kapital- og kunssystem er så radikale, at man kan tale om nye systemer. Vil kapitalen virkelig 'få et hjerte' og vil kunssystemet virkelig opnå effekt udenfor sit eget system, eller er det forsat dybt forankret i de positioner der etableredes med det Moderne?

Med disse åbne spørgsmål når dette speciale sin afslutning. Jeg har med analysen af attraktionen ved deltagelse i SIGNAs interaktive performanceinstallationer, og dermed ved det teatralle, koblet som attraktionsgenererende og potentielt paradigmeredefinerende strategi i erhvervsorganisationen, forsøgt at bidrage til den sammentænkning af æstetik og økonomi der allerede forekommer i Arts-in-Business. Jeg har endvidere foretaget et anslag til en implementeringsstrategi, hvis færdigudvikling og udfoldelse, der med dette speciale som fundament, lægger op til en færdigudvikling og udfoldelse i en konkret erhvervsorganisatorisk kontekst. Hermed ville specialets spørgsmål omkring, hvordan erhvervsorganisationen kan skabe lignende attraktion som SIGNA med deres interaktive performanceinstallationer som attraktionsgenererende inspiration, i højere grad blive udfoldet her. Med anslaget forelægger imidlertid et udspil, som det ville være oplagt at arbejde videre med i en evt. erhvervs-ph.d. Som Fogh Kirkeby peger på, er det omkring *"frihed og passion i organisationer"*³⁶⁷, at det 'sner' lige nu - der er meget at hente i SIGNAs interaktive performanceinstallationer, hvori deltagelsen i det teatralle rum netop frigør gennem passion.

³⁶⁵ I hendes ph.d.: *Rammen om værket i verden – Relationelle og intervenserende strategier i samtidskunsten*, 2008.

³⁶⁶ Gade (2008), s. 281ff.

³⁶⁷ Samtale med Ole Fogh Kirkeby, d. 04.02.09.

LITTERATUR

- Abrams, M.H.: *A glossary of literary terms*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1981 (1941)
- Ackoff, Russell: *Creating the Corporate Future: Plan or be Planned For*, New York: Wiley, 1981
- Adorno, Theodor W. og Horkheimer, Max: *Oplysningens dialektik*, København: Gyldendal, 2001 (1947)
- Amin, Ash and Thrift, Nigel: *Cultural Economy*, in: *The Blackwell Cultural Economy Reader*, Blackwell, 2004
- Bishop, Claire: *Antagonism and Relational Aesthetics*, in: *October*, no. 110, 2004
- Boltanski, Luc and Chiapello, Éve: *The New Spirit of Capitalism*, London: Verso, 2005
- Bourriaud, Nicolas: *Den relationelle form, Kunsten i 1990'erne, Udvekslingens rum/tider og Skærmrelationer*, in: *Relationel æstetik*, København: Det Kongelige Danske Kunstakademi, 2005
- Bojsen, Jacob: *Slaraffenland eller skrækscenarium*, Speciale v/Teatervidenskab, IKK, KU, 2007 (upubliceret)
- Butler, Judith: *Language, Power, and the Strategies of Displacement*, in: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London & New York: Routledge 1999 (1990)
- Butler, Judith: *Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory*, in: *The Performance Studies Reader*, London & New York: Routledge, 2007.
- Carnera, Alexander: *Design og det sociale og Film som social teknologi*, in: *Performance Samfund: Biopolitiske positioner*, (in press). I kompendium Kulturel Økonomi, 2007
- Carnera, Alexander og Buhl, Søren: *Indledning*, in: kompendium til Kulturel Økonomi, cand.merc.fil. 2007
- Darsø, Lotte: *Learning Tales of Arts-in-Business*, Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2004
- Davis, Tracy C. and Postlewait, Thomas: *Theatricality: an Introduction*, in: *Theatricality*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003
- De Oliveira, Nicolas: Oxley, Nicola & Petry, Michael: *Installation Art*, London: Thames & Hudson, 1994
- De Oliveira, Nicolas: *Introduction*, in: *Installation Art in the New Millennium – the empire of the senses*, De Oliveira, Nicolas; Oxley, Nicola & Petry, Michael (ed.), London: Thames & Hudson, 2003
- Drotner, Kirsten: *Æstetik: Pædagogik eller kunst?*, in: *At skabe sig – selv*, København: Gyldendal, 2001
- Eigtved, Michael: *Forestillinger. Crossover på scenen*, København: Rosinante, 2003
- Eigtved, Michael: *Forestillingsanalyse – en introduktion*, Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2007
- Favrholdt, David: *Om kunst og æstetik*, in: *Æstetisk erfaring – tradition, teori, aktualitet* (red.) Thyssen, Ole, Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2005
- Féral, Josette: *Introduction og Theatricality and the Body*, in: *Substance*, 98/99, Vol. 31 Nos. 2 & 3, 2002

Gry Worre Hallberg:

"I Need My Shot of Fiction!": En undersøgelse af det teatrales attraktionsværdi i SIGNAs interaktive performanceinstallationer - Og som attraktionsgenerende og paradigmeskiftende virksomhedsstrategi

Fischer-Lichte, Erika: *Begrundelse for det performative æstetik* (oversættelse af første kapitel; *Begründung für eine Ästhetik des performativen*, in: *Ästhetik des Performative*, Suhrkamp, 2004), in: *Peripeti*, 6, *Performativitet*, Afd. For Dramaturgi, 2006

Fischer-Lichte, Erika: *Theatre, sacrifice, ritual*, London & New York: Routledge, 2005

Fischer-Lichte, Erika: *Grenzgänge und Tauschhandel*, in: *Performanz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002

Florida, Richard: *The Rise of the Creative Class*, New York: Basic Books, 2002

Francis, D. og Bessant, J: *Targeting Innovation and Implications for Capability Development*, TECHNO-VATION, 2005

Friberg, Carsten: *Æstetik som "aisthesis"*, in: *Æstetisk erfaring – tradition, teori, aktualitet* (red.) Thyssen, Ole, Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2005

Gade, Rune og Jerslev, Anne: *Introduction*, in: *Performative Realism*, København: Museum Tusculanum Press, 2005

Gade, Solveig: *Rammen om værket i verden – Relationelle og intervenerende strategier i samtidskunsten*, Ph.d.-afhandling, Teatervidenskab v/ Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Humaniora, KU, 2008

Geuken, Thomas og Larsen, Gitte: *All Dressed Up – but nowhere to go*, Instituttet for Fremtidsforskning, København: Gyldendal, 2007

Grann, Anne-Britt og De Paoli, Donatelle: *Kunst og kapital. Nye forbindelser mellom kunst, estetik og næringsliv*, Oslo: Pax Forlag, 2004

Hallberg, Gry Worre: *Den interaktive performanceinstallation som dramapædagogisk strategi*, synopsis (med efterfølgende praksiseksamen) v/Teatervidenskab, IKK, KU, 2007 (upubliceret)

Hallberg, Gry Worre: *SIGNAs aura*, essay i *Kulturel Økonomi* v/CBS, cand.merc.fil., 2007 (upubliceret)

Hallberg, Gry Worre: *Fremstiller og betragter som co-deltagere – Mellem kunst og brugskunst*, miniprojekt i *Æstetisk ledelse* v/CBS, cand.merc., 2008 (upubliceret)

Hammershøj, Lars Geer: *Selvdannelse og nye former for socialitet – technofesten som eksempel*, Dansk Sociologi, Nr. 2/12, 2001

Hardt, Antonio and Negri, Michael: *Imperiet*, Informations Forlag, 2003

Hauser, Arnold: *The social History of Art, III*, London & Henley: Routledge & Kegan Paul, 1977

Hindsbo, Karin: *Intervention i det politiske landskab*, in: *City Rumble*, Bolt og Hindsbo (red.), København: Forlaget politisk revy, 2005

Holm, Isak Winkel: *Om tragediens fødsel* (forord til Friedrich Nietzsche; *Tragediens Fødsel* (oversat efter 3.udgaven fra 1886), København: Gyldendal, 1999

Izzo, Gary: *The Art of Play: The new genre of interactive theatre*, Portsmouth: Heinemann Drama, 1997

Jørgensen, Dorthe: *Skønhedens metamorfose*, Odense: Odense Universitetsforlag, 2001

- Kant, Immanuel: *Kritik af dømmekraften*, Helsingør: DET lille FORLAG, 2005
- Kaye, Nick: *Site-specific art. Performance, place and documentation*, London & new York, Routledge, 2000
- Kirkeby, Ole Fogh: *Eventum Tantum. Begivenhedens ethos*, Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2005
- Kirkeby, Ole Fogh: *Den frie organisation - balance mellem passion og storsind*, (in press), 2009
- Kjølner, Thorunn: *Teatralitet og performativitet*, in: *Peripeti*, nr., *Teatralitet*, Afd. for Dramaturgi, 2007
- Kjørup, Søren: *Teorien om den fornemmede erkendelse. Om hvordan æstetikbegrebet blev til*, in: *Æstetisk erfaring – tradition, teori, aktualitet* (red.) Thyssen, Ole, Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2005
- Kjørup, Søren: *Kunstens filosofi - en indføring i æstetik*, Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, 2000
- Kristeller, Paul Oskar: *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics I*, in: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4, okt., 1951
- Larsen, Emil Groth: *Nedsænkning - Genrespørgsmålet og betydningstilblivelser i Signa Sørensens 57 Beds*, Tilvalgsopgave v/Litteraturvidenskab, IKK, KU, 2005 (upubliceret)
- Larsen, Gitte: *Don't Stop...thinking about tomorrow*, in: *Fremtidsorientering*, Nr. 5, 2008
- Lazzarato, Maurizio: *From Capital-Labour to Capital-Life*, in: *Ephemera*, 4 (3), 2004
- Luhmann, Niklas: *Kunstsystemets uddifferentiering*, in: *Iagttagelse og paradoks*, Gyldendal, 1997
- Luhmann, Niklas: *Sociale systemer*, København: Hans Reitzels forlag, 2000 (1984)
- Maffesoli, Michel: *The Time of the Tribes – the decline of individualism in mass society*, SAGE Publications Ltd., 1996
- Marcuse, Herbert: *Eros & civilisation*, London: Sphere Books, 1970 (1955)
- Marcuse, Herbert: *De nye kontrolformer og Sejren over den ulykkelige bevidsthed. Repressiv afsublemering*, in: *Det én-dimensionale menneske*, København: Gyldendals Uglebøger, 1980 (1964)
- McKenzie, John: *Perform or Else: From Discipline to Performance*, London & New York: Routledge, 2001
- Nielsen, Henrik Kaare: *Æstetik, kultur og politik*, Århus: Århus Universitetsforlag, 1996
- Nielsen, Elsebeth Gerner og Gjellerup, Pia: *Danmarks kreative potentiale*, redegørelse udarbejdet af Erhvervsministeriet og Kulturministeriet, 2000
- Nielsen, Inga Gerner: *I den andens sted - et fænomenologisk forskningsdesign til undersøgelse af menneskets kapacitet for perspektivtagning*, BA-projekt v/Sociologi, KU, 2007 (upubliceret)
- Nielsen, Thomas Rosendal: *Glemslens hospital*, in: *Peripeti*, nr. 7, *Teatralitet*, Afd. For Dramaturgi, 2007
- Nietzsche, Friedrich: *Tragediens fødsel*, København: Gyldendal, 1999 (oversat fra 3. udgaven 1886)
- Pine, Joseph B. and Gilmore, James H.: *The Experience Economy. Work Is Theatre & Every Business a Stage*, Cambridge: Harvard Business School Press, 1999

- Potter, Andrew og Heath, Joseph: *Rebel. Modkultur som global brand*, Århus: Husets Forlag, 2006
- Raffnsøe, Sverre: *Æstetisk overskridelse*, in: *Æstetisk erfaring – tradition, teori, aktualitet* (red.) Thyssen, Ole, Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2005
- Raffnsøe, Sverre: *Filosofisk æstetik. Jagten på den svigefulde sandhed*, København: Museum Tusculanums Forlag, 1996
- Ryan, Marie-Laure: *Narrative as Virtual Reality*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001
- Sandvik, Kjetil og Waade Anne Marit: *Al verden er en scene*, in: *Rollespil – i æstetisk, pædagogisk og kulturel sammenhæng* (red.) Sandvik og Waade, Århus: Århus Universitetsforlag, 2006
- Sauter, Willmar: *Reacting to Actions. Concepts of Theatricality*, in: *The Theatrical Event - Dynamics of Performance and Perception*, Iowa: Iowa University Press, 2000
- Scavenius, Alette (red.): *Gyldendals Teaterleksikon*, København: Gyldendal, 2007
- Schamer, Otto: *THEORY U: Leading and Learning from the Future As It Emerges*, San Francisco: Berrett-Koehler Publishers, 2007
- Schechner, Richard: *Six Axioms for Enviromental Theatre*, in: *The Drama Review: TDR*, Vol. 12, No. 3, Architecture/Enviroment, 1968
- Sennett, Richard: *Det fleksible menneske – eller arbejdets forvandling og personlighedens nedsmeltning*, Højbjerg: Hovedland, 1999
- Skjoldager-Nielsen, Kim: *Interaktivitet*, Speciale, v/Teatervidenskab, IKK, KU, 2008 (upubliceret)
- Skjoldager-Nielsen; *At performe eller ikke at performe*, in: *Peripeti*, 6, Performativitet, Afd. For Dramaturgi, 2006
- Skolematerie til *Seven Tales of Misery*, 2006
- Thyssen, Ole: *Indledning og Æstetisk erfaring*, in: *Æstetisk erfaring – tradition, teori, aktualitet* (red.) Thyssen, Ole, Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2005
- Thyssen, Ole: *Æstetisk ledelse. Om organisationer og brugskunst*, København: Gyldendal, 2003
- Thyssen, Ole: *En mærkelig lyst. Om iagttagelse af kunst*, København: Gyldendal, 2003 (1998)
- Thyssen, Ole: *Kommunikation, kultur og etik*, Frederiksberg: Handelshøjskolens Forlag, 1997
- Wheatley, Margaret: *Leadership and the New Science: Discovering Order in a Chaotic World*, San Francisco: Berrett-Koehler Publishers, 2006
- Woodmansee, Martha: *The Author, Art, and the Market*, New York: Columbia University Press, 1994
- Zournazi, Mary: *Navigating Movements. A Conversation with Brian Massumi*, in: *Hope*, London & New York: Routledge, 2002
- Østergaard, Claus Bratt: *Oversætterens forord*, in: *Kritik af dømmekraften*, Helsingør: DET lille FORLAG, 2005

Gry Worre Hallberg:

"I Need My Shot of Fiction!": En undersøgelse af det teatrales attraktionsværdi i SIGNAs interaktive performanceinstallationer - Og som attraktionsgenerende og paradigmeskiftende virksomhedsstrategi

Ikke-videnskabelige avis-, uge- og månedsbladsartikler og interviews

Bonde, Camilla og Hallberg, Gry Worre; SIGNAs syv lidelsesfortællinger, in: byenkalder.dk, 2006

Dithmer, Monna: Taget skal brase ned over hovederne på os før vi går ud af karakter, Politiken, d. 20. maj, 2008

Lebech, Sofie Volquartz og Schmidt, Cecilie Ullerup: Det skal ikke være let! Interview med Erika Fischer-Lichte, Afart # 23, 2008

Skjoldager-Nielsen, Kim og Kraft, Tina: At være skuespiller hos SIGNA, Afart #22, Dans & Teaterviden-
skab, Visuel Kultur & Kunsthistorie, 2008

Se i øvrigt: <http://signa.dk/pressarticles>

Konference og seminar-indlæg

Dithmer, Monna: *Reality Strikes Back: Reality Friction and Fiction in the Work of SIGNA and Das Beckwerk*, til PSI-konferencen; Interregnum. 2008

Fischer-Lichte, Erika: *Culture as Performance*, til ph-d.-kurset Samtidsteater, afholdt af Georg Brandes Sko-
len, KU 2008

Schmidt, Cecilie Ullerup: *Creator, consumer, obedient: framed roles of the performative spectatorship*,
indlæg til PSI-konferencen; Interregnum, 2008

Skjoldager-Nielsen, Kim: "A SIGNA Performance is as Boring to Watch as a Blue Movie...". *Visuality, Inte-
ractivity and Dramaturgy in SIGNA's work*, indlæg til PSI-konferencen; Interregnum, 2008

Henvisning til internetsider (Alfabetisk opstillet)

www.berlinerfestspiele.de
www.byenkalder.dk
www.borsen.dk
www.dpu.dk
www.cifs.dk
www.google.dk
www.greatplacetowork.com/dk
www.interregnum.dk
www.joelbarker.com
www.jstor.org
www.kopenhagen.dk
www.kunstogkulturvidenskab.ku.dk
www.margaretwheatley.com
www.middelfartsparekasse.dk
www.oem.dk
www.psi-web.org
www.ruc.dk
www.secondlife.com
www.signa.dk
www.statistikbanken.dk
www.zitty.de