

Indholdsfortegnelse

• Indledning der leder frem til problemformulering	1
• Afgrænsning	2
• Miniprojektets struktur	2
• Ole Thyssens kunstteoretiske præsentation	2
• Nicolas Bourriaud; relationel æstetik	4
• SIGNA	5
• Frigørelse gennem deltagelse i kunstneriske skabelsesprocesser	6
• Konkluderende	10
• Perspektiverende bemærkninger	10
• Litteraturliste	12
• Bilag	
○ Bilag I: <i>Præsentation</i> v/ Signa Sørensen	13
○ Bilag II: Illustration af SIGNAs stilkonceptet; <i>Bleak</i>	15
○ Bilag III: Adorno og Marcuses overvejelser vedrørende æstetikken	16
○ Bilag IV: <i>Formandens Status</i> v/ Alette Scavenius	19

Indledning der leder frem til problemformulering

I nærværende miniprojekt følges en nysgerrighed der er udsprunget af forelæsningerne til cand.merc.-kurset *Æstetisk ledelse*, efteråret 2007. Her foretog Ole Thyssen et skel mellem to overordnede positioner; kunstaftsenderen, som benævnes kunstfremstilleren, og kunstmodtageren, som benævnes kunstbetragteren¹. ”Men”, spurgte jeg mig selv; ”hvad sker der når fremstiller og betragter bliver til co-deltagere”?

Kunstteoretikeren Nicolas Bourriaud redegør i *relationel æstetik* (2005) for en ny generel tendens til at sætte mellem menneskelige relationer i centrum af halvfemsernes kunst², hvilket medfører en forskydning af positioner. Som SIGNA³-performer har jeg erfaret hvordan transformationen af fremstiller og betragter finder sted, og grundlægger, konceptmager og instruktør Signa Sørensen skriver følgende om SIGNAs arbejde:

*”Flere af vores værker har været i op til 250 timer nonstop. Man kan ikke ’spille’ i så lang tid. Der vil karakteren automatisk blive påvirket af ens skiftende fysiske og psykiske tilstand. Ligeledes er det for publikum, som opholder sig tilsvarende længe i fiktionen, umuligt at være til stede alene som beskuer. Man underlægges de samme fysiske vilkår som de fiktive karakterer og er således del af samme verden ... 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.”*⁴

Thyssen foretager endvidere et skel mellem ’ren’ kunst og brugskunst, hvor brugskunst forstås som genstande der falder indenfor det æstetiske område, men har et formål udover det rent æstetiske⁵. Dvs. at brugskunst har flere hensyn at tage end den rene kunst, der kun skal fordre et æstetisk program. Thyssens skelnen mellem hhv. fremstiller og betragter og kunst og brugskunst leder mig frem til sammenhængende at formulere den nysgerrighed der udsprang. Formuleringen fungerer som miniprojektets problemformulering:

Hvad betyder forskydningen af positionerne fremstiller og betragter til co-deltagere i relationel kunst? Og hvad betyder det for forholdet mellem kategorierne kunst og brugskunst?

Da SIGNA fungerer som et godt eksempel på et relationelt kunstværk, anvendes kunstnerduoen som miniprojektets empiriske case. Derfor besvares følgende arbejdsspørgsmål forud for problemformuleringen:

Hvordan forskydes fremstiller og betragter til co-deltagere i SIGNAs interaktive performanceinstallationer? Og hvilket potentiale ligger der for den enkelte deltager i denne forskydning?

¹ Thyssen (1998/2003), s. 21.

² Som er den senest tilgængelige kunst der er mulighed for at reflektere over da Bourriaud skriver *Relationel æstetik*.

³ SIGNA er en kunstnerduo bestående af Signa Sørensen og Arthur Köstler, der arbejder med interaktive og site-specifikke performanceinstallationer. En grundigere introduktion til SIGNAs arbejde følger i et nedenstående afsnit. Se i øvrigt www.signa.dk. Jeg har over det seneste halvandet år medvirket som performer i fem af SIGNAs interaktive performanceinstallationer; *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), *Der Erscheinungen der Martha Rubin*, Köln Schauspiel/Halle Kalk (oktober, 2007) og *The Dorine Chaikin Institute*, Berlin/Ballhaus OST/Nordwind Festival (november 2007).

⁴ Fra præsentationsmaterialet til ansøgning til scenekunststudvalget 2007. Se Bilag I: *Præsentation* v/ Signa Sørensen.

⁵ Thyssen (2003)

Afgræsning

Kurset *Æstetisk ledelse*⁶ faldt i to dele. Den første del handlede om den 'rene' kunst og gennemgik en række æstetiske grundbegreber. Den anden del om brugskunst, og i denne erhvervsøkonomiske sammenhæng om organisationers praktiske brug af æstetiske virkemidler⁷. Det stod den studerende frit for hvorvidt de ville vælge et 'rent' kunstværk eller en case indenfor brugskunst som omdrejningspunkt for miniprojektet, der endvidere kunne være mere eller mindre teoretisk eller praktisk funderet. Jeg har valgt et 'rent' kunstværk som eksemplificering, og derudover en teoretisk fundering over kategorierne fremstiller og betragter og kunst og brugskunst. Efter denne undersøgelse kunne en diskussion af hvorvidt en eventuel forskydning af kategorierne åbner for andre muligheder i brugen af æstetiske virkemidler i organisationer, end dem Thyssen optegner i *Æstetisk ledelse* (2003)⁸, have været givtig. Denne diskussion er der imidlertid ikke plads til at tage her, hvorfor den eventuelt kan fortsættes til den mundtlige eksamination.

Miniprojektets struktur

Således foretages først en kort præsentation af den af Thyssen præsenterede kunstteori og Bourriauds relationelle æstetik-teori. Dernæst introduceres miniprojektets empiriske eksempel på et relationelt kunstværk; SIGNA, hvorefter de hertil relaterede spørgsmål besvares. I denne besvarelse inddrages den pædagogiske teori om det frigørende dannelsesideal, og den teoretiske linie der beskæftiger sig med kunstens frigørende potentiale⁹. Afslutningsvis besvares problemformuleringen og der drages perspektiverende bemærkninger.

Ole Thyssens kunstteoretiske præsentation

Før vi kan diskutere en eventuel forskydning af Thyssens kategorier må vi forstå hans kunstteoretiske baggrund. I *En mærkelig lyst*¹⁰ præsenteres en kunstteori der tager udgangspunkt i iagttagelse af kunst. Her trækkes på systemteoretikeren Niklas Luhmann, "*der gennem en menneskealder har udviklet en grandios teori, der afkobler sig fra påstande om hvordan verden er og i stedet undersøger hvordan verden kan iagttages*"¹¹. En sådan kunstteori beskæftiger sig dermed i højere grad med hvad der iagttages som kunst, end hvad der er kunst – eller mao.; det der iagttages som kunst af tilstrækkeligt mange og af de rigtige institutioner er kunst. Ifølge Luhmann iagttager vi gennem en forskel. Dvs. at vi har koder til rådighed som vi kan anvende til at placere genstande inden- eller udenfor en forskel, eller et system. Når det gælder kunsten handler det således om hvorvidt et værk via forskellen; kunst vs. ikke-kunst, placeres inden- eller udenfor kunstsystemet. Denne placering sker gennem kommunikation, og derfor foregår der stadige forhandlinger omkring hvad der

⁶ Cand.merc. valgfag E89, efteråret 2007.

⁷ Det kunne fx også have handlet om politikken eller religionens praktiske brug af æstetiske virkemidler havde vi været på en anden institution end en handelshøjskole.

⁸ Thyssen undersøger hvordan organisationen anvender æstetiske virkemidler som led i sin strategiske kommunikation med omverdenen. Derefter analyseres seks konkrete felter hvor denne anvendelse finder sted. De seks felter er hhv.; organisationens *image*, *retorik*, *fortællinger*, *design*, *reklame* og *arkitektur*. Thyssen (2003).

⁹ Her bringes Friedrich Nietzsche, Herbert Marcuse, Theodor Adorno, Antonin Artaud og Brian Massumi i spil.

¹⁰ Af Ole Thyssen. Udgivet af Gyldendal. Jeg anvender 2. udgave – 2003, men da det andet opgivne værk af Ole Thyssen også er fra 2003, vil henvisningen til *En mærkelig lyst* fremstå således: (1998/2003).

¹¹ Thyssen (1998/2003), s. 9.

informerer, meddeles og knyttes an til som kunst. Denne kunstteori benævnes institutionsteorien¹². Det gør den fordi dens *raison d'être* er: Er det udstillet på en kunstinstitution, og dermed iagttaget som kunst af de rigtige personer i det sociale netværk af betydning, er det kunst. Definitionen af hvad der er kunst afhænger således at et cirkulært og gensidigt anerkendelsessystem: Duchamps pissekumme anerkendes som kunst fordi han allerede er anerkendt som kunstner indenfor kunstsystemet. Heroverfor ville en tilfældig VVS-mand der besluttede sig for at kalde sine genstande for kunst ikke blive betragtet som kunstner, men tværtimod som idiot¹³. I forlængelse af den institutionelle tilgang menes fænomenet kunst at være opstået med kunstsystemet i 1700-tallet. Derfor er der visse genstande som vi i dag kender og benævner som kunst, der ikke er produceret med kunst, men andre formål som hensigt; eksempelvis med religiøse, magiske eller politiske formål. Siden hen er de blevet optaget i kunstsystemet gennem museer og andre kunstinstitutioner, og derfor kendes og anerkendes de i dag som kunst¹⁴.

Med denne basale forståelse af Thyssens kunstteoretiske tilgang kan vi kort gentage kategoriseringerne af hhv. positionerne fremstiller og betragter, og kunst og brugskunst, som introduceredes indledningsvist. Overordnet findes der to iagttagelsespositioner; kunstnere og publikum, som Thyssen benævner neutralt som *fremstillere* og *betragtere*¹⁵. Derudover skelner Thyssen mellem 'ren' kunst og brugskunst. Brugskunst er defineret ved, at det har et formål udover det rent æstetiske – og det rent æstetiske formål er den blotte iagttagelse af kunst, for denne iagttagelses egen skyld. Heroverfor anvender brugskunsten æstetiske virkemidler til at tjene et formål der ikke er kunstens, men fx økonomiens, politikken eller religionens (hvilket kunsten qua sin autonomisering i øvrigt frigjorde sig fra). I erhvervsorganisationen bruges kunsten således til at forføre modtageren til at knytte an til organisationens budskab. Dét sker gennem æstetisk kommunikation, som er forførende fordi den kommunikerer på en særlig måde til sanserne og derfor trænger ned i usynlige, emotionelle lag¹⁶. Brugskunst er altså praktisk brug af æstetiske virkemidler med et andet formål end det æstetiske for øje, hvor 'ren' kunst er kunst med det æstetiske – iagttagelse af kunst for denne iagttagelses egen skyld – som sit eneste formål¹⁷. I nærværende miniprojekt vil jeg imidlertid diskutere disse kategoriseringer i forlængelse af det der af Bourriaud benævnes den relationelle æstetik.

¹² Bl.a. hos kunstteoretiker og fænomenolog David Favrholdt. Favrholdt (2000), s. 123. Det er denne tilgang som Favrholdt tilskriver Ole Thyssen. Favrholdt selv har heroverfor en fænomenologisk tilgang til kunst og trækker dermed på egne erfaringer og oplevelser som garvet kunstmodtager, samt på diverse samtaler med andre garvede kunstmodtagere, hvilket han mener, er en mere egnet fremgangsmåde i kunstanalytisk sammenhæng end en sociologisk tilgang. På den baggrund mener han, at værkets kvalitet er det iboende, og har dechifreret ni parametre som værkets kvalitet kan måles på. Jo højere værket score jo større en kunstoplevelse vil værket medføre. Generelt scorer værker der følger den 'duchampske tradition' lavt hos Favrholdt. Disse koncept-værker er netop skabt i den institutionelle teoris billede – faktisk har de skabt den institutionelle teori, da kunstanalytikere i deres forlegenhed over ikke at kunne placere disse værker har måttet fremkomme med den institutionelle teori. Favrholdts pointe er at disse kunstværker faktisk ikke er kunstværker, men provokatoriske genstande. Derfor foreslår han polemisk at de fjernes fra deres plads i de nuværende kunstinstitutioner og placeres på et "provokatorium" uden for byen, og benævnes som det de er; provokationer – ikke kunstværker. Favrholdt (2000), s. 125ff. Overordnet kan man altså sige, at for Favrholdt er kvaliteten iboende værket, hos institutionsteoretikerne (fx Niklas Luhmann, Ole Thyssen og Søren Kjølrup) falder noget indenfor forskellen kunst gennem iagttagersens blik.

¹³ Eksempel præsenteret af Ole Thyssen under en forelæsning i kurset Æstetisk ledelse, efterår 2007.

¹⁴ Det gælder fx det der er produceret før 1700-tallet og det der er produceret i andre kulturkredse (eskimoiske, asiatiske mm.). Kjølrup (2000), s. 41.

¹⁵ Thyssen (1998/2003), s. 21.

¹⁶ Thyssen (2003).

¹⁷ Ibid.; *Forord og Organisationens æstetik*.

Nicolas Bourriaud; relationel æstetik

Nicolas Bourriaud anvender termen 'relationel æstetik' som en samlebetegnelse for en fremtrædende tendens der kan spores i 1990ernes kunst¹⁸, og som forsat radikaliseres. Denne æstetik beskæftiger sig med det mellem menneskelige møde som kunstens sted¹⁹. Det relationelle kunstværk består således af en intersubjektiv substans hvor værket er uafsluttet når det imødekommer betragteren²⁰, og består 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 rum²¹. Dermed kan man endvidere argumentere for, at kunsten får en funktion og et formål, der rækker ud over iagttagelsen af kunst for denne iagttagelses skyld og bliver eksistentiel og social. Bourriaud beskriver det således: *"Muligheden for en relationel kunst – en kunst, hvis teoretiske horisont snarere er den menneskelige interaktioners sfære og dens sociale kontekst end bekræftelsen af et autonomt og privat, symbolsk rum – vidner om en radikal omvæltning af de æstetiske, kulturelle og politiske mål som den moderne kunst har sat i gang."*²².

Bourriaud adresserer endvidere 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)²³: *"Mellemrummet er et rum for menneskelige forbindelser, et rum, der, alt imens det mere eller mindre harmonisk og åbent indgår i det globale system, foreslår andre udvekslingsmuligheder end dem, som er fremherskende i dette system"*²⁴. Således skaber den relationelle kunst frirum og varigheder, hvis rytmer står i kontrast til den dagligdagen er indrettet efter²⁵. Den relationelle kunst udfolder således et politisk projekt når den vil intensivere og problematisere vores 'møde-steder'²⁶. De relationelle kunstværker skaber midlertidige 'udvekslingsområder', der er mere eller mindre intense, alt efter den grad af involvering der lægges op til. *"Kunsten er en mødetilstand"*²⁷, og jo mere intens udveksling det kunstneriske rum skaber, des mere har værket opnået sin hensigt.

SIGNAs interaktive, totalinstallatoriske værker fungerer som et oplagt eksempel på den relationelle æstetik.

¹⁸ I *Relationel Æstetik* (2005).

¹⁹ Bourriaud (2005), s. 22.

²⁰ Selv om jeg i nærværende miniprojekt peger på hvordan den relationelle æstetik eventuelt forskyder kategorierne betragter og fremstiller anvender jeg skyld forsat disse benævnelser som udgangspunkt.

²¹ Ibid., s. 51 -52.

²² Bourriaud (2005), s. 1.

²³ 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.

²⁴ Bourriaud (2005), s. 15-16.

²⁵ 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, vi hæver penge i en automat, osv. Ibid. s. 16.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid., s. 17.

SIGNA

"Med *Nika is Dead* har Signa Sørensen forlænget et værk, som mere end noget andet i tiden er 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." - Janus Kodal, Politiken, 2002²⁸

"På mange måder drejer hele vores arbejde sig om dette møde. Det er i mødet med den anden, at vi møder os selv ... Mødet ... er et eksistentielt brændpunkt..." – Signa Sørensen, 2007²⁹

Kunstnersammenslutningen SIGNA³⁰ foretager *interaktive performanceinstallationer*. Som navnet antyder, indskrives SIGNA sig i en performancetradition, men der er alligevel tale om noget nyt. SIGNAs performanceinstallationer tager udgangspunkt i en minutøst konstrueret rumlig installation, der med sine tilhørende performere som mediatorer og forlængelser af det rumlige miljø, sammensmelter installations- og performancekunst. SIGNA opererer med en fiktiv parallelvirkelighed, der på den ene side er tydeligt konstrueret og ekstraordinær, og på den anden side er det uigennemskueligt hvor fiktionen starter og ender. Førstnævnte skyldes den stilistiske og installatoriske iscenesættelse af rummet. Det æstetiske koncept der arbejdes med hedder *bleak*. Konceptet er opfundet af SIGNA, men tager udgangspunkt i ordets bogstavelige betydning: *cheerless, melancholy, gloomy, dark og dreadful*³¹. I SIGNAs univers betyder *bleak*, at alle scenografiske dele og performerens udtryk henviser til en forfalden og dekadent koldkrigsstemning. Alt i SIGNAs univers er *bleak* – fra sprog, til musik, til mad til sengetøj osv. Denne *bleakness* skaber scenografisk en art magisk realisme, og dermed en forførende navigationsramme for publikum at overgive sig til³². Sidstnævnte, at det er uigennemskueligt hvor fiktionen starter og ender, skyldes for en stor del at SIGNA arbejder med koncepterne *site-specific* og interaktivitet. Disse greb er med til at gøre fiktionen uigennemtrængelig, intim og autentisk. Ved at arbejde *site-specific* ændres teatrets præmis fra 'som om' til 'er' – scenografien er 'virkelig' og funktionsdygtig; væggene bryder ikke sammen når du rører ved dem, da det er rigtige vægge; der kan bages i ovnen, da det er en rigtig ovn, mv. I deres bevidsthed lever performerne i højere grad med hinanden i fiktionen end de spiller for et eksternt publikum, om end performerne er opmærksomme på at inddrage eller forføre publikum ind i fiktionen. Endvidere medfører det interaktive fokus, at publikums tilstedeværelse altid er bygget ind i den fiktive rammefortælling³³.

²⁸ Kilde: <http://signa.dk/pressquotes>, d. 13. december 2008. I eksamensessayet "SIGNAs aura", indleveret til cand.merc.fil-valgfaget "Kulturel Økonomi", juni 2007, anvendte jeg også nærværende citat som introduktion til SIGNAs arbejde. I det hele taget vil der være beskrivelser der går igen i dette afsnit, da det netop handler om at give et introducerende billede af SIGNAs arbejde, som jeg altså har formuleret før, i højere grad end det handler om at præsentere ny viden i dette afsnit. Direkte gentagelser præsenteres selvfølgelig som citater.

²⁹ Fra præsentationsmaterialet til ansøgning til scenekunststudvalget 2007. Se Bilag I: *Præsentation* v/ Signa Sørensen.

³⁰ Den ene halvdel af SIGNA; Signa Sørensen debuterede i 2001 med *Precious Fallen*, 2001, Signa Sørensen og Arthur Köstler har dannet par privat, såvel som kunstnerisk siden *57 Beds*, 2004.

³¹ Gyldendals røde ordbøger. Elektronisk opslagsværk, 2003.

³² Se Bilag II: Illustration af stilkonceptet: *Bleak*. Se i øvrigt: www.signa.dk og www.seventalesofmisery.com.

³³ I *The Black Rose Trick* var publikum fx hotelgæster; i *Nights at the Hospital* patienter, osv. Den virtuelle virkelighed, fiktionen, står over den 'virkelige' virkelighed, hvorfor det er fiktionens logik, der følges af alle deltagere; performere såvel som publikum (da de vil blive betragtet som mærkelige og asociale hvis de ikke følger den – præcis som man i den virkelige verden ville blive betragtet som mærkelig og asocial hvis man satte spørgsmålstegn ved de givne omstændigheder).

”Opdelingen mellem værkets fiktive univers og beskuerens virkelighed tilintetgøres ... og der skabes en komplet nedsænkning af gæsten i et facetteret totalmiljø³⁴. Værkets totalitet åbner sig endvidere for den medskabende påvirkning, som gæsten udøver ved sin tilstedeværelse og interaktion. Vedkommende spindes ind i værkets hemmelighedsfulde, foruroligende og tidløse rum. Der opstår en særlig mulighed for at eksperimentere med eller udfordre sin hverdagsidentitet og hverdagens sociale relationer og tilegne sig alternative erfaringer af både sanselig og social substans indenfor værkets sociale og rumlige kontekst”³⁵.

SIGNAs fokus ligger i høj grad på at skabe en alternativ mødemulighed for performanceinstallationsdeltagerne, det være sig fremstillerne eller betragterne.

Frigørelse gennem deltagelse i kunstneriske skabelsesprocesser

Grundet SIGNAs eksemplificerende funktion besvares følgende arbejdsspørgsmål som nævnt forud for problemformuleringen: *Hvordan forskydes fremstillere og betragter til co-deltagere i SIGNAs interaktive performanceinstallationer? Og hvilket potentiale ligger der for den enkelte deltager i denne forskydning?*

I dag vil de fleste forstå eksempelvis en tilskuer i en teatersal, og enhver anden kunstbetragter af ikke-relationelle værker (i Bourriaudsk forstand), som aktive modtagere af værket. Dette er også udgangspunktet for den såkaldte institutionelle kunstteori, der bygger sin æstetiske forståelse op omkring en kommunikativ praksis³⁶; publikums reception af værket er med til at forme værket. Denne medskabende påvirkning radikaliseres imidlertid i den relationelle æstetik, hvor betragter og fremstillere fungerer som co-deltagere i den kunstneriske skabelsesproces. Fremstillere præsenterer således ikke værket som en afsluttet enhed, men som et mødested for sociale relationer, hvis endelige udtryk afhænger af alle de deltagende – fremstillere såvel som betragtere. Dette eksemplificeres ved SIGNA som udfordrer hverdagens sociale relationer, idet rammerne for en alternativ mødetilstand skabes performanceinstallatorisk. Denne mødemulighed er tilgængelig på tværs af positioner³⁷. Frem for at skelne mellem fremstillere og betragtere giver det således bedre mening, at betragte alle værkets tilstedeværende som co-deltagere.

Det interessante bliver nu hvilket potentiale der ligger i denne forskydning af positioner.

³⁴ Denne nedsænkning kan forstås under Nicolas de Oliveiras kategori: *Escape*, som er én af de fem kategorier han opererer med i hans forsøg på at skabe sig et overblik over halvfemsernes installationskunst. Her fokuseres på installationskunstens *immersive mode*. Immersionen skal her forstås som en nedsænkning af det betragtede subjekt til et alternativt, omgivende plan. Altså et rum, der narrativt, begrebsligt og æstetisk mm. adskiller sig fra hverdagens virkelighed. Ligesom nedsænkningen af et legeme i vand vil ændre subjektets oplevelse af ’elementære’ former, vil subjektets indtrængen i en væsensforskellig totalitet medføre en gentænkning af dets forhold til sine omgivelser. At man bevæger sig til at andet plan vil her betyde, at kontakten til verden nedbrydes så man befinder sig i et ikke-sted. De eneste fikspunkter som subjektet kan stole på og navigere efter er dem, der er givet af den umiddelbare, kropslige sansning. Altså markerer nedsænkningen en retræte til selvet som sansende individ. Et *immersive space* kan fungere som en mulighed for at undslippe hverdagen enten gennem de kontemplative rum det tilbyder, eller som en direkte iscenesættelse af en alternativ form for socialitet. Denne redegørelse af de Oliveiras begreb *Immersive Mode* tager udgangspunkt i stud. mag., Emil Groth Larsens *Nedsænkning*, en universitetsopgave skrevet ved Moderne kultur og kulturformidling, KU.

³⁵ Citat fra mit eksamensessay ”SIGNAs aura”, indleveret til cand.merc.fil-valgfaget ”Kulturel Økonomi”, juni 2007.

³⁶ Denne tilgang introduceredes indledningsvis i afsnittet ”Ole Thyssens kunstteoretiske præsentation”.

³⁷ Mødet kan opstå mellem performer og publikum, mellem performer og performer og mellem publikum og publikum.

Historiker og forsker i pædagogik og æstetik, Kirsten Drotner, har beskæftiget sig med hvordan udøvelse af kunst er blevet mere og mere eksklusiv. Hun tilbageskriver initiationen heraf til industrialiseringen og finder den problematisk fra en pædagogisk synsvinkel, fordi deltagelse i kunstneriske skabelsesprocesser rummer et erkendelses- og erfaringspotentiale som de fleste mennesker ikke har adgang til i deres hverdag³⁸. Hendes argument tager således et historisk udgangspunkt: Opprioriteringen af den økonomiske produktion har medført en uddifferentiering af den æstetiske sfære. I denne bevægelse manes til pligttopfyldelse og behovsudskydelse, hvilket medfører en underkendelse af sanselig erkendelse, som er central i æstetisk produktion. Denne proces tildeler æstetikken en tvetydig rolle; på den ene side placeres den nederst i samfundshierarkiet, men på den anden side handler den om en særlig erkendelse, der rækker ud over den rationelle. Dette dilemma løses ved at isolere æstetikken fra arbejds- og hverdagslivet og gøre det til et særligt område, hvor man gør særlige erkendelser. Det bliver et reservat hvor det ellers utilladelige bliver tilladt. Samtidig følger en indsnævring, der medfører at kunst, der nu produceres af beåndede genier, kun kan nydes af mennesker med smag og dannelse. Aktiveringen af lysterne, sanserne og fantasien bliver for de få, og æstetikken mister sin status som muligt erfarings-, oplevelses- og erkendelsespotentiale hos det 'almindelige menneske'³⁹.

Kunsten skaber altså et rum for en særlig erfaring, men dette rum er blevet eksklusivt. I den optik kan man foreslå at forskydningen af både fremstiller og betragter til co-deltagere indebærer en art demokratisering af kunsten. Det bliver ikke kun de eksklusive få, der har adgang til deltagelse i kunstneriske skabelsesprocesser, og dermed det særlige erfaringspotentiale – men alle.

Hvad er det så for en særlig erfaring man kan høste som deltager i dette æstetiske rum?

Der findes mange kunstpædagogiske bud⁴⁰ på arten af den dannelse, der finder sted gennem æstetiske læreprocesser. Men i forlængelse af Bourriauds bud på det relationelle kunstværks særlige frigørende egenskab⁴¹, som også er tydelig hos SIGNA, er Kyrstein og Vestergaard⁴² interessante her. De redegør i *Undervisning og læring: Grundbog i didaktik* (2006) for hvordan der overordnet findes tre dannelsesidealer som pædagogikken orienterer sig i forhold til⁴³. Ét af dem er *det frigørende dannelsesideal*. Det frigørende dannelsesideal refererer ikke til en videnskab, men til en kritisk teori; mennesket har gennem tiden mistet overblikket og dermed muligheden for at adskille regelmæssigheder fra lovmæssigheder. Endvidere henvises til hvordan der er foretaget en indoktrinering af forskellige dogmer; fx religiøse, økonomiske, politiske og sociale. Den kritiske teoris interesse består i at hjælpe mennesket ud af den undertrykkelse, som finder sted gennem 'falsk

³⁸ I *Æstetik: pædagogik eller kunst*, in: *At skabe sig* – selv, Gyldendal (2001), s. 119ff. Drotners udlægning rummer en pædagogisk overbygning hvis formål er at udføre argumentation for flere kreative fag i de danske folkeskoler og gymnasier.

³⁹ Drotner (2001), s. 121 – 126. På kurset *Æstetisk ledelse* (efterår 2007) har vi set andre udlægninger af kunstens automatiseringsproces. Drotners udlægning er imidlertid interessant i denne sammenhæng grundet dens pædagogiske overbygning. Kunstpædagogik handler netop om potentialet i *deltagelse* i kunstneriske skabelsesprocesser (vs. nydelse af færdige kunstværker), og det er også omdrejningspunktet for denne analyse.

⁴⁰ Se fx Nils Braanaas: Kapitel VII og Kapitel VIII, in: *Dramapædagogisk historie og teori*, 1992, Lis Engel: *Refleksion over æstetiske læreprocesser*, eller Ida Krøgholt: *Når fiktionen spiller hovedrollen*.

⁴¹ Frigørende idet det relationelle kunstværk repræsenterer mellemrum hvor man kan være sammen på en måde som ellers ikke er tilladt i dagligdagen, og dermed udøver den en indirekte samfundskritik: "*Mellemrummet er et rum for menneskelige forbindelser, et rum, der, alt imens det mere eller mindre harmonisk og åbent indgår i det globale system, foreslår andre udvekslingsmuligheder end dem, som er fremherskende i dette system*". Bourriaud (2005), s. 15f

⁴² Cand.mag.pæd. Jens Kyrstein er lektor og afdelingsleder ved Odense Seminarium, mag.art. i filosofi Ebbe Vestergaard er lektor ved DPU.

⁴³ Hhv. det tekniske, det forstående og det frigørende – for mere information se Kyrstein og Vestergaard (2006), s. 40ff.

bevidsthed', og derved hjælpe til bevidstgørelse gennem bevidst handling⁴⁴. Dannelsepotentialer i det frigørende ideal er altså en mulighed for at realisere samfundets undertrykkende kulturelle, økonomiske og politiske magtstrukturer, hvormed alternative muligheder opstår ved aktiv indsats.

Med det frigørende dannelsesideal for øje inddrages nu teoretikere der ser mulighed for den frigørelse som er beskrevet her gennem kunsten eller den æstetiske dimension. Dernæst overgår vi til besvarelsen af problemformuleringen, der tager udgangspunkt i denne optik.

Filosof Brian Massumi argumenterer for at meningen med livet er, at opleve intensiveret nærvær, hvilket sker gennem gensidige påvirkningscykluser; des mere vi er i stand til at indgå i affektive møder, des mere intensitet tilføres vores liv. Det er i denne intensitetsforøgelse, at der kan brydes med konformerende strukturer og åbnes for et liv levet i mellemrummene – i rillerne i magtstrukturerne⁴⁵. Håbet⁴⁶ for livet er placeret i deltagelsen: "... *your participation in this world is part of a global becoming. So it's about taking joy in the proces wherever it leads ... it's a desire for more life, or for more life*"⁴⁷. Det allerede præsenterede citat af Signa Sørensen illustrerer hvordan SIGNA arbejder bevidst med at skabe mulighed for intensiveret nærvær gennem påvirkningsåbninger: "*På mange måder drejer hele vores arbejde sig om dette møde ... Mødet ... er et eksistentielt brændpunkt.*"⁴⁸. Det møde der opstår indenfor fiktionens ramme står i kontrast til dagligdagen: "*I mødet oplever publikum og skuespillere hinanden ... De hengiver sig til mødets iscenesættelse af hinanden, som intensiveres af værkets 'virkeligere-end-virkeligt-effekt'*"⁴⁹. Derfor handler muligheden for intensiveret nærvær i det relationelle kunstværk også om at overgive sig til fiktionen, og dermed indirekte forholde sig konfronterende til det eksisterende: "... *en performance har en indforstået ramme for en ladensom-om. Denne indforståethed kan give en frugtbar indgang til erkendelsen af identiteten og virkelighedens foranderlighed ... 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?*"⁵⁰. Og som en SIGNA-performer Tina Kraft siger: "... *det at være med i SIGNA-forestilling giver mig en mulighed for at prøve mig selv af i mange unikke situationer ... Alt det vi normalt synes er grimt, og som vi ikke rigtigt vil stå ved*"⁵¹. Den stillingtagen til 'virkeligheden', der opstår som led i deltagelse i performanceinstallationerne, kan – som vi har set – indskrives i en kritisk tradition, der i æstetisk sammenhæng bringer minder til Marcuse og Adorno. De ser den æstetiske dimension som den eneste mulighed for sand frigørelse fra den undertrykkende civilisation – som det sted hvor man kan basere sin væren på noget mere egentligt end det rationaliserede færd og nyttebestemte fokus, der i øvrigt dominerer⁵². Denne holdning er ikke fremmed for æstetikken, der siden sin autonomisering ofte har betragtet sig selv som værende i opposition til det eksisterende. I forordet til den danske oversættelse af 3. udgaven af Friedrich Nietzsches *Tragediens*

⁴⁴ Ibid., s. 42.

⁴⁵ Mary Zournazis konversation med Brian Massumi i *Navigating Movements. A conversation with Brian Massumi*, in: *Hope* (2002). Zournazi (2002).

⁴⁶ Omdrejningspunktet for Zournazis konversation med Massumi er: "*Hope*" og hvor håbet er placeret i dag (2002).

⁴⁷ Zournazi (2002), s. 242.

⁴⁸ Fra præsenteringsmaterialet til ansøgning til scenekunststudvalget 2007. Se Bilag I: *Præsentation* v/ Signa Sørensen.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Citat: Signa Sørensen, 2006. Artiklen: *Vores kunstneriske arbejde*. Skolematerialet til *Seven Tales of Misery*.

⁵¹ I artiklen: *At være skuespiller hos SIGNA*. Skolematerialet til *Seven Tales of Misery*.

⁵² Se Bilag III: Adorno og Marcuses overvejelser vedrørende æstetikken.

fødsel redegør litteraturforsker Isak Winkel Holm for Nietzsches æstetiske grundargument: Den dionysiske grundtone (rusen, det mørke og dybe) er det essentielle, der står overfor det apollinske (klarsynede og rationelle) princip. Det dionysiske er undertrykt i den rationaliserede, vestlige kulturkreds, men findes i kunsten⁵³. Nietzsche står således i direkte modsætningsforhold til Platon og den tradition der følger med ham, hvor fokus er på det skønne og det ideelle – det ujordiske. Nietzsche er også 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 – og dermed tilværelsens egentlighed. Schein er det der er – Sein er en illusion, og derfor leves et 'sandt' liv paradoksalt ved at overgive sig til Schein⁵⁴. Fornægtelsen af det jordiske er katastrofal for Nietzsche, og han bruger hele sit forfatterskab på at bekæmpe den sokratiske moral, som han ser genfortolket i den livsfornægtende kristendom. Derfor mener Holm, at Nietzsche forsøger at opsummere hele sit forfatterskab i sætningen: *"Har man forstået mig? – Dionysos mod den korsfæstede..."*⁵⁵.

Teatermanden Antonin Artaud går på mange måder i Nietzsches spor med sit teatermanifest; grusomhedens teater: *"Erkendt eller uerkendt, bevidst eller ubevidst er den poetiske tilstand, en transcendent livsoplevelse, dybest set hvad publikum søger gennem kærligheden, forbrydelsen, de euforiserende stoffer, krigen eller opstanden. Grusomhedens Teater er blevet til for at genindføre tanken om livet som passioneret og konvulsivisk på teatret ... i opposition til den økonomiske, nyttebestemte og tekniske udskridning verden befinder sig i, vil (den) bringe ... de store elementære lidenskaber på mode igen, dem som det moderne teater har dækket under en fernis af forlorent civiliseret menneske."*⁵⁶. Hos Artaud er der i den vestlige civilisation opstået en uhensigtsmæssig dialektik mellem det egentlige, som kan genfindes i teatret, og den rationaliserede virkelighed⁵⁷. Artaud vælger grusomheden, der er knyttet til den mørke side af livet, uorden og kaos⁵⁸, som titel på sit intentionelt reformerende teater⁵⁹. Pesten, der ryster mennesket ud af dets vante orden og forårsager en tilstand hvor ekstreme kræfter kommer til udtryk, anvendes som metafor⁶⁰. Teatret skal ligeledes være et middel til at fremprovokere det undertrykte driftsliv, der eksisterer under civilisationens polerede overflade.

Kampen mod den nyttebestemte, sokratiske, rationaliserede civilisation er altså en kamp for frigørelse, som kan kæmpes gennem kunsten eller den æstetiske dimension. Dette frigørende potentiale fremgår i den relationelle æstetik, der forskyder positionerne fremstiller og betragter til co-deltagere via sin fokus på det mellem menneskelige møde som kunstens sted. I forlængelse af den relationelle æstetiks eksistentielle og sociale formål er spørgsmålet om man kan holde fast i den definition at 'ren' kunst⁶¹ ikke har et formål udover sig selv. Det leder mig konkluderende over i problemformuleringen.

⁵³ Holm (1999), s. 8 – 10.

⁵⁴ Raffnsøe (1996), s. 81 – 83.

⁵⁵ Citeret i Holm (1999), s. 23. Citat hentet fra Nietzsche; *Ecce Homo*, s. 128.

⁵⁶ In *Det dobbelte teater* (på dansk; 1967). Artaud (1967), s. 125 – 126.

⁵⁷ Artaud (1967), *Forord*.

⁵⁸ Lig Nietzsches dionysiske princip.

⁵⁹ Ibid., 81.

⁶⁰ Artaud (1967), s. 29.

⁶¹ Relationel kunst og ikke mindst SIGNA tilhører kunssystemet, og vil derfor i forlængelse af Thyssens definitioner blive betragtet som 'ren' kunst.

Konkluderende

Problemformuleringen lyder: *Hvad betyder forskydningen af positionerne fremstiller og betragter til co-deltagere i relationel kunst? Og hvad betyder det for forholdet mellem kategorierne kunst og brugskunst?*

Besvarelsen starter med et rids over miniprojektets argumentationsrække frem til dette punkt: For Thyssen er kunst som alt andet kommunikation. Men en kommunikation, der stemmer på en særlig måde fordi det er en art iagttagelse, der kun har selve iagttagelsen som formål – den langsomme og sansende opmærksomhed. Som led i denne kunstforståelse kan der foretages et skel mellem afsender af budskabet, *fremstiller*, og modtager, der knytter an til budskabet på en særlig måde, *betrakter*. Endvidere kan der skelnes mellem 'ren' kunst, der kun har iagttagelse for denne iagttagelses skyld som formål, og brugskunst, der har yderligere hensigt end det rent æstetiske. Men den relationelle kunst forskyder fremstillers og betragters positioner – skellet mellem afsender og modtager kan ikke opretholdes og de bliver i stedet co-deltagere i en formskabende proces, der finder sted i nuet. Denne formskabende proces giver mulighed for en særlig æstetisk læring, som Drotner pegede på har været eksklusiv siden kunstens uddifferentiering. Med den relationelle kunst overgives denne særlige læringsmulighed også til betragterne; de er deltagere i den kunstneriske skabelsesproces lig fremstillerne. Det dannelsespotentiale, der ligger i denne deltagelse er frigørende. Idéen om frigørelsesnødvendighed følger en kritisk tradition, der ser samfundet som underlagt strukturer, der undertrykker vores natur, impulser, sanselighed – det der i denne tradition anses som det egentlige. At være deltager i et relationelt kunstværk medfører således en frigørelsesmulighed. Hermed kan man argumentere for, at det relationelle kunstværk får en brugsdimension der rækker ud over det rent æstetiske. Formålet bliver eksistentielt og socialt; at frigøre til et liv i egentlighed. Dermed konkluderes det tøvende (- jf. nedenstående afsnit; *Perspektiverende bemærkninger*) at den relationelle kunsts forskydning af positioner, fra fremstiller og betragter til co-deltagere, rykker ved kategorierne kunst og brugskunst, således at forskellen ikke kan defineres ved hvorvidt genstanden har et formål udover det rent æstetiske, da umiddelbart 'rene kunstværker'⁶² i den relationelle kunst netop har dette.

Perspektiverende bemærkninger

På trods af den (tøvende) konklusion, der fremsættes ovenfor, kan det diskuteres hvorvidt det relationelle kunstværk, på trods af intentionerne, tjener et reelt formål ud over det rent æstetiske. Den funktionelle brugsdimension ved kunsten, og ønsket om denne, er ikke ukendt for kunsten: For det første blev kunsten først 'ren' med sin autonomisering i 1800-tallet, for det andet har kunsten altid ønsket at påvirke – at stemme – sin betragter på en særlig måde, og for det tredje indeholdt meget af 1900-tallets kunst et ønske om at intervenere det politiske system, under den overskrift som vi kender som politisk kunst⁶³. I forlængelse heraf kan der argumenteres for projektets umulighed. Kunstens autonomi, der giver den sin ubegrænsede udfoldel-

⁶² Med sit installatoriske og performanceorienterede (og dermed avantgardistiske) udgangspunkt tilhører SIGNA umiddelbart en l'art pour l'art-tradition indenfor kunstsyste-met, og kan følgelig defineres som 'ren kunst'. Alligevel argumenterer jeg for, at SIGNA har et formål udover det rent æstetiske.

⁶³ Et par kendte eksempler er Bertolt Brechts lærestykker og danske Solvognens happenings. Se i øvrigt Karin Hindsbo: *Intervention i det politiske landskab*, in: *City Rumble*, Bolt og Hindsbo (red.), Forlaget politisk revy, 2005.

sesfrihed, er netop også dens forbandelse, idet den gør kunsten irrelevant. Som Thyssen skriver: *"I moderne samfund er kunsten ren og hensynsløs. Men den har måttet betale en høj pris for sin frihed: den er blevet irrelevant."*⁶⁴. I sin ubegrænsede frihed kan kunsten udfolde sig totalt samfundskonfronterende, og bl.a.⁶⁵ af den grund mister den sin indflydelse. Adorno er ligeledes opmærksom på dette problem og mener således, at den sandhed som kunsten har adgang til og materialiserer kun kan komme alvorligt og forpligtende på tale ved at integreres i det fælles univers vi lever i; med et citat fra Sverre Raffnsøes udlægning af Adorno: *"Dette sidste (red. at komme forpligtende på tale ved at integreres i det fælles univers vi lever i) er netop, hvad kunsten ikke selv formår, da den fra grunden er udskilt heraf. Inden for kunstinstitutionen lader den ganske vist sirenernes lokkende sang lyde, men dens kalden spærres inde i en særlig sfære, indfanges og berøves sin kraft af det omgivende beherskelsesunivers, der sætter betingelserne. Institutionaliseret kan kunsten nok trøste, men den spejler og bekræfter samtidig den herskende rationalitet."*⁶⁶. Dette er et dilemma for kunsten, der netop grundet sin autonome status søger, at influere samfundet.

Hvordan kan jeg i den optik alligevel argumentere for at den relationelle æstetik gør kunsten anvendelig idet den danner til frigørelse? Kan jeg ikke blot pege på, at den, som så meget tidligere kunst, har en intention om relevans og anvendelighed, men at projektet er utopisk? Argumentet går i første omgang på, at det er positionsforskydningerne (at fremstiller og betragter bliver co-deltagere) der fravriste den kunstneriske skabelsesproces sin eksklusivitet og dermed åbner for en interventionsmulighed. Det er ikke kun det særlige kunstneriske geni der får mulighed for at opleve, erfare og erkende indenfor det sansebaserede æstetiske, men også den 'almindelige borger'. Påstanden er således, at ved, at være aktiv i den kunstneriske skabelsesproces internaliseres den æstetiske erfaring i en grad, der gør at denne vil have betydningen udenfor den kunstneriske oplevelsessfære. Deltagerne vil tage erfaringer med ud i den 'virkelige verden' på en anden måde end havde denne været mere passiv betragter. Således er argumentet, at det er den demokratisering der ligger i den lige deltagelse i den kunstneriske skabelsesproces der i bund og grund åbner for en realisering af den længe ventede dannelse til frigørelse gennem den æstetiske dimension. Således får kunsten endvidere et formål, der rækker ud over sig selv og bliver relevant og anvendelig, hvilket slutteligt medfører en forskydning af kategorierne kunst og brugskunst som de er præsenterede ved Ole Thyssen i *Æstetisk ledelse*.

Diskussionen der her er åbnet er imidlertid omfattende og på ingen måde udtømt ved denne afsluttende påstand, hvorfor der også vil være mulighed for at fortsætte denne ved den mundtlige eksamination.

⁶⁴ Thyssen (2003), bagsiden.

⁶⁵ Adorno peger også på at kunsten er uden reel indflydelse fordi den taler i et andet sprog; gennem den sanselige erfaring. Derfor foreslår Adorno at kunsten og filosofien allierer sig, hvilket ville gavne begge parter; *"I sit Schein kan kunsten levere det, filosofien mangler, og gennem sin begrebslighed kan filosofien indplante den kunstneriske erfaring i den givne virkelighed."* Raffnsøe (1996), s. 215.

⁶⁶ Raffnsøe (1996), s. 214.

Litteraturliste

Bourriaud, Nicolas: *Den relationelle form, Kunsten i 1990'erne, Udvekslingens rum/tider og Skærmrelationer*, in: *Relationel æstetik*, Det Kongelige Danske Kunstakademi, 2005

de Oliveira, Nicolas: *Introduction*, in: *Installation Art in the New Millennium – the empire of the senses*, de Oliveira, Nicolas; Oxley, Nicola & Petry, Michael (ed.), Thames & Hudson, 2003

Drotner, Kirsten: *Æstetik: pædagogik eller kunst?*, in: *At skabe sig – selv*, Gyldendal, 2001

Favrholdt, David: *Æstetik og filosofi. Seks essays*, Høst Humaniora, 2000

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

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

Kjørup, Søren: *Kunstens filosofi – en indføring i æstetik*, Roskilde Universitetsforlag, 2000

Kyrstein og Vestergaard: *Kapitel 1-4 in: Undervisning og læring. Grundbog i didaktik*, Gyldendal, 2006

Marcuse, Herbert: *Den skjulte tendens inden for psykoanalysen og Den æstetiske dimension*, in: *Eros og civilisationen*, Gyldendals Uglebøger, 1970 (1952)

Marcuse, Herbert: *De nye kontrolformer og Sejren over den ulykkelige bevidsthed. Repressiv afsublemering*, in: *Det én-dimensionale menneske*, Gyldendals Uglebøger, 1980 (1964)

Marcuse, Herbert: *Forord, 1, 2, 3 og Konklusion*, in: *Den æstetiske dimension*, Gyldendals Uglebøger 1979 (1977)

Nietzsche, Friedrich: *Tragediens fødsel*, Gyldendal, 1999 (oversat fra 3. udgaven 1886)

Skolematerie til *Seven Tales of Misery*, 2006, se: <http://www.plex-musikteater.dk/>

Sverre Raffnsøe: *Kritikken af væren og sandhed hos Nietzsche og Adornos æstetiske teori: geniscenesættelse af kunstværkets relative autonomi*, in: *Filosofisk æstetik. Jagten på den svigefulde sandhed*. Museum Tusculanums Forlag, 1996

Thyssen, Ole: *En mærkelig lyst. Om iagttagelse af kunst*, Gyldendal, 2003 (1998)

Thyssen, Ole: *Æstetisk ledelse. Om organisationer og brugskunst*, Gyldendal, 2003

Zournazi, Mary: *Navigating Movements. A Conversation with Brian Massumi*, in: *Hope*, Routledge, 2002

Henvisning til internetsider

www.signa.dk

www.seventalesofmisery.com

www.plex-musikteater.dk

Bilag I: Præsentation v/ Signa Sørensen



Præsentation af SIGNAs arbejde

- ved Signa Sørensen

Siden 2001 har vi med SIGNA skabt forestillinger i grænselandet mellem teater, performance og installation. Værkerne karakteriseres ved en udviskning af skellet mellem beskuer og medvirkende, som færdes sammen og kommunikerer med hinanden i det iscenesatte rum. Et andet træk der adskiller SIGNAs arbejde fra den traditionelle scenekunst er de lange tidsrum – op til 10 døgns nonstop performance, hvor skuespillere og publikum spiser og sover i spillerummet. Endelig kendetegnes SIGNAs værker af et komplekst net af historier, som forløber parallelt og flettes sammen i mange forskellige iscenesatte rum. Narrationen er ikke lineær, der er ikke bare én historie med en begyndelse og en slutning. Hver beskuer vil have sin egen oplevelse, betinget af tidspunktet og længden for dennes besøg, og de valg der træffes inde i værket.

Tematisk arbejder SIGNA med undersøgelser af magtstrukturer, identitet og begær. Værkerne er rige på filmiske referencer og pop-kulturelle klichéer, som ofte bryder med hinanden. De rigt detaljerede interiører er tidløse, fremmedartede og ofte forvirrende – befinder man sig i koldkrigstidens Østeuropa, i et støvet amerikansk ingenmandsland eller i et Europa, som det kunne have set ud?

Det kunstneriske partnerskab Sørensen/Köstler

Siden 2004 har SIGNA bestået af Arthur Köstler og jeg selv. Som duo er vi, udover at udvikle koncepterne, selv i stand til at varetage eller have indflydelse på en lang række arbejdsområder såsom scenografi, web-design, lyd, lys, multimedie, grafisk design, foto etc. På grund af vores værkers særegne stil, lægger vi stor vægt på at kunne arbejde praktisk med alle dele af produktionen - i tæt dialog med vores samarbejdspartnere. Det kunstneriske partnerskab Sørensen/Köstler er essentielt - de store og komplekse værker fordrer vores fælles indsats og summen af vores kompetencer året rundt. Til hver enkelt produktion sammensætter vi et hold – senest deltog mere en 80 mennesker i produktionen *Seven Tales of Misery*. Fleksibiliteten ved ikke at arbejde med et fast hold muliggør en stadig afsøgning af nye muligheder gennem nye samarbejder. Vi sætter stor pris på at samarbejde med folk med baggrund i de klassiske discipliner; f.eks. dansere eller komponister, men også medvirkende med baggrunde uden umiddelbar forbindelse til scenekunsten har givet os uvurderligt input.

Rum for afsøgning

Vores ønske er at skabe et rum for afsøgning og forførelse, at sætte ting i spil og på spil – sådan at vi, og publikum med os, kan tabe os selv og finde os selv et andet sted.

Vi forsøger at iscenesætte rum som på en gang er ikke-steder og dog midlertidige hjem hvor publikum ikke blot deltager symbolsk eller kollektivistisk i forestillingen, men hvor de individuelt og subjektivt bliver gæster i fiktionen, som hotelgæster, patienter, gennemrejsende...

Præsentation af SIGNAs arbejde

side 1 af 2



Rum for afsøgning (fortsat)

Genkendelige institutioner og interiører eller ritualer (som f. eks at drikke en kop te) er meningskabende. Man ved, hvad man har at gøre, og fællesskabet er på forhånd sat i trygge rammer. Men at udføre hverdagsagtige handlinger som at sidde, at stå, at kigge, at ligge, at røre, at spise, at drikke, at gå, osv., kan i en bestemt kontekst udvirke en forskel, der både kan virke kommunikativt overfor andre og virke emotionelt og refleksivt på én selv. I et iscenesat univers, går den som udfører disse handlinger allerede ind på dets præmisser, tager så at sige imod indbydelsen og bliver selv i en vis grad til en fiktiv person inde i iscenesættelsen. Publikum involveres gennem det direkte personlige møde med performerne, men lige så vigtigt involveres de altså af selve rummet.

Publikumspositioner

Alle typer af publikumspositioner er mulige: fra den tilbageholdne tilskuer over den nysgerrige gæst til medspilleren, som igen kan opdeles i dem som agerer som sig selv og dem som iscenesætter sig selv i en fiktiv identitet. Hvad det gode publikum er, er vanskeligt at afgøre. Der findes forskellige måder at tage del på. En stille iagttager kan i en bestemt kontekst være en lige så stærk medskaber som en interagerende aktør. Afgørende er, at man går med på fiktionens præmisser og ikke insisterer på at analysere værket udefra

Der sker noget netop i den eksistentielle svimmelhed i sprækken mellem analyseapparatet og overgivelsen. Bevidstheden om, at man lader sig forføre af fiktive eller semi-fiktive konstruktioner, kan enten spærre for indlevelsen – når man lukker sig, lukker værket sig – eller åbne op for de lag, hvor værket også bliver ens eget. Man er nødt til at lade sig falde for at kunne blive grebet!

Mødet med den anden

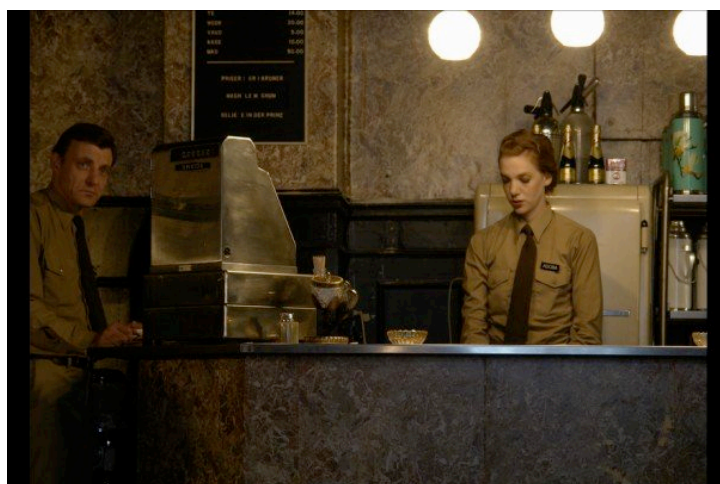
Flere af vores værker har været i op til 250 timer nonstop. Man kan ikke 'spille' i så lang tid. Der vil karakteren automatisk blive påvirket af ens skiftende fysiske og psykiske tilstand. Ligeledes er det for publikum, som opholder sig tilsvarende længe i fiktionen, umuligt at være til stede alene som beskuer. Man underlægges de samme fysiske vilkår som de fiktive karakterer og er således del af samme verden.

Vi har bevidst valgt at arbejde med både erfarne og ikke-professionelle medvirkende. Den uskoledede performer har en særlig nøgenhed, en usikkerhed som autentisk kontrasterer de hyperiscenesatte rammer. Netop dette uiscenesatte inde i iscenesættelsen udvisker skellet mellem publikum og den medvirkende og bringer dem nærmere hinanden i mødet.

I mødet oplever publikum og skuespillere hinanden som roller. De hengiver sig til mødets iscenesættelse af hinanden, som intensiveres af værkets "virkeligere-end-virkeligt-effekt" og i visse tilfælde af udmattelsens udviskning af virkelighedslag.

På mange måder drejer hele vores arbejde sig om dette møde. Det er i mødet med *den anden*, at vi møder os selv, eller at vi bliver vores egen "*anden*". Mødet er identitetsskabende, det er et eksistentielt brændpunkt, ligesom det er nedsmeltningsspunkt mellem værkets fiktion og vores personlige virkelighed.

Bilag II: Illustration af SIGNAs stilkoncept; Bleak



Dokumentationsbillede fra *Seven Tales of Misery*. www.signa.dk. Fotograf Erich Goldmann, d. 21.12.07



"Sailorette" Pressebillede fra *Seven Tales of Misery*, www.seventalesofmisery.com. Fotograf Arthur Köstler, d. 21.12.0



Dokumentationsbillede fra *Nights at the Hospital*. www.signa.dk. Fotograf Arthur Köstler, d. 21.12.07

Bilag III: Adorno og Marcuses overvejelser vedrørende æstetikken

Herbert Marcuse (1898 – 1979):

Herbert Marcuses⁶⁷ idé om potentialet i den æstetiske dimension tager afsæt i Freuds driftslære⁶⁸. 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 må tilsidesættes til fordel for forskellige afledninger og hæmninger af driften. Disse skaber på deres side mulighed for kulturdannelsen, en kollektiv aftale om undgåelse af ulyst. Mennesket bytter så at sige et stykke lykkemulighed væk for et stykke sikkerhed⁶⁹. Men, hvor Freud betragter modsætningen mellem lyst og realitetsprincip som fundamentalt for forholdet mellem individ og civilisation, er modsætningen for Marcuse 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 éndimensionelt, overjegsstyret og lukket om sig selv⁷⁰. Men Marcuse mener ikke at vi behøver at lade os styre af præstationsprincippet længere⁷¹. Eftersom vi lever i en tid med materiel overflod er der ikke længere grund til at knokle for at beherske naturen, tværtimod er der nu mulighed for at forene lystprincippet med realitetsprincippet i det som han kalder *legeprincippet*⁷². 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 friheden⁷³. Den frihed der tales om er uden indre eller ydre hæmninger. Den nuværende virkelighed er derimod fuld af hæmninger, både indre og ydre. Altså er friheden en frigørelse fra bestående virkelighed. Legeprincippet er således forsoningen af id og overjeg - erosdriftens integration i virkeligheden. Marcuse ser realisationen af legeprincippet i 1960ernes ungdomsoprører. Men, da ungdomsoprøret stagnerer i dogmatik vender han sig i *Den æstetiske dimension*⁷⁴ mod kunsten som den sidste mulighed for frigørelse i samfundet.

⁶⁷ De næste to teoretikere der præsenteres Herbert Marcuse og Theodor Adorno. De er begge fra Frankfurterskolen, der er marxistisk funderet og på mange måder er blevet indbegrebet af den kritiske teori, som vi har set er udgangspunktet for det frigørende dannelsesideal.

⁶⁸ I *Eros og civilisationen* (1955 – den danske udgave der benyttes her er fra 1970).

⁶⁹ Marcuse (1970), s. 29ff.

⁷⁰ Marcuse (1980), s. 29.

⁷¹ Opmærksomheden henledes på at Marcuse skrev *Eros og Civilisationen* hvor han redegør herfor i 1954.

⁷² Marcuse (1970), s. 174ff.

⁷³ Ibid., s. 161ff.

⁷⁴ Udgivet i 1977. På dansk 1979.

Theodor Adorno (1903-1969):

Adorno og Horkheimer sammenfatter i *Dialektik der Aufklärung* (1969) en 'historiefilosofi' som i store træk fastholdes i Adornos *Ästhetische Theorie* (1981):

*"Problemet er at få brudt den moderne civilisations altbeherskende, apersonale magt"*⁷⁵.

Oplysningens projekt, som forsat dikterer os, 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 overvindelsesstrategi, som den mytiske og metafysiske tilgang – og leder altså ikke til frihed, men undertrykkelse blot i en anden og mere internaliseret form, der, som Foucault også gør opmærksom på, er endnu mere repressiv. Resultatet er den menneskelige forsagelse; udskydning 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 dermed forbundne teknik og videnskab"*⁷⁶. Eller som det udtrykkes hos Adorno og Horkheimer selv: *"Civilisationens historie er historien om offerets introversion, med andre ord: forsagelsens historie."*⁷⁷. Denne dominans af den indre og ydre natur som oplysningens projekt har medført er det vores moderne samfund er bygget på: *"Samfundet forlænger den truende natur i form af den varige, organiserede tvang, der slår tilbage på naturen i skikkelse af samfundsmæssig dominans over naturen, idet den reproducerer sig i individerne som konsekvent selvopholdelse."*⁷⁸.

Adorno følger imidlertid, som Marcuse, linien fra Nietzsche⁷⁹; hvor æstetikken ses som en frigørelsesmulighed fra civilisationsundertrykkelsen: *"Den moderne kunst bliver iflg. Adorno, til ved at Odysseus' erfaring institutionaliseres. Den konstitueres historisk som den samfundsmæssige antitese til samfundet"*⁸⁰:

⁷⁵ Raffnsøe (1996), s. 198.

⁷⁶ Raffnsøe (1996), s. 200.

⁷⁷ Adorno og Horkheimer (1969), s. 51 (citeret i Raffnsøe (1996), s. 201).

⁷⁸ Adorno og Horkheimer (1969), s. 162 (citeret i Raffnsøe (1996), s. 203).

⁷⁹ Men Adorno adskiller sig fra Nietzsche på et punkt: Nietzsche er den første til at sætte Schein (skin) over sein (sandhed og væren). Adorno forfølger dette idet han anerkender at kunsten er schein, men kunsten er også det ypperste udtryk for den dybere sandhed hos Adorno. 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 egenlighed. Schein er det der er – sein er en illusion, og derfor leves et "sandt" liv paradoksalt ved at overgive sig schein (og altså ikke ved at søge sandhed og væren i sein). Så på en måde er Adorno og Nietzsche enige, men de bruger sandhedsbegrebet forskelligt; hvor Adorno søger sandheden i kunsten og den æstetiske teori, gør Nietzsche op med sandhedsbegrebet idet han kalder det illusionistisk. *"I kunstens skin træder livet iflg. Nietzsche frem på en sådan måde, at det afsløres som blot og bar, bestandig overskridelse og udfoldelse. Der er ikke længere nogen ramme eller instans, som fastholder, hvad det skal overgå til. I stedet tales der om kunstens 'rus', hvori livet går ud over sig selv og ind i en ny form eller skikkelse, der ikke kan fastholdes, men snart efter må gå under i en ny overskridelse. Væren, sandhed og det værende, som engang syntes at være så fast en grund at bygge på, fremstår nu som effekter blandt mange andre af livets hvileløse, overskridende bevægelse. I lang tid har de formået at fastholde deres form og at undgå deres undergang, men nu viser livet sig gennem kunsten som det, der bestandigt overskrider sig selv i forskellige retninger."* Raffnsøe (1996), s. 82 – 83. *"Kunsten hverken spejler eller efterligner en bagved- eller foranliggende væres, men kun 'værens' direkte nedslag eller manifestationer, iflg. Nietzsche. Den er derfor heller ikke autonom*

Fortællingen om Odysseus læses som historien om hhv. undertrykkelsen (gasterne = de almindelige borgere og arbejdere) og beherskelsen (Odysseus = kunstneren) af den sanselige og naturlige (impulsive) verden. Dette tydeliggøres da Odysseus' skib passerer de syngende sirener, der er et direkte billede på den naturlige egentlighed. De klarer at passere uden at lade sig forføre ved dels at undertrykke sanserne (gasterne stopper ørene til) og dels at lade sig binde til masten (Odysseus' handling; således kan han nyde det han sanser uden at lade sin skæbne determinere af det, hvilket tilsvare kunstnerens måde at forholde sig til det sanselige på). Men; *"Inden for kunstinstitutionens reservat tilsigtes en frigørelse fra den beherskelsesrationalitet"*⁸¹. Den sandhed som kunsten har adgang til og materialisere kan imidlertid kun blive forpligtende ved at integreres i det fælles univers vi lever i: *"Dette sidste er netop, hvad kunsten ikke selv formår, da den fra grunden er udskilt heraf. Inden for kunstinstitutionen lader den ganske vist sirenernes lokkende sang lyde, men dens kalden spærres inde i en særlig sfære, indfanges og berøves sin kraft af det omgivende beherskelsesunivers, der sætter betingelserne. Institutionaliseret kan kunsten nok trøste, men den spejler og bekræfter samtidig den herskende rationalitet."*⁸². Derfor foreslår Adorno at kunsten og filosofien allierer sig, idet filosofien gennem sin begrebslige omgang med verden kan gøre kunsten forpligtende⁸³.

i den forstand, at den står i modsætning til den givne virkelighed. Dens autonomi kan den kun opretholde ved at være udtryk for en perspektivisme. Herudfra kan dens autonomi siges at være enten ikke-eksisterende eller absolut". Raffnsøe (1996), s. 84-85. Autonomi-begrebet, sandhedsbegrebet, værensbegrebet og mimesis-begrebet (som er ofte anvendte begreber i forbindelse med kunst og æstetik) kan altså ikke forstås på samme måde i forhold til Nietzsche som de forstås i gængs (og i Raffnsøes *Filosofisk æstetik*), gør man det kommer man til at reducere hans standpunkt. *"Efterligningskategorien duer ikke, da 'væren' og kunsten er samtidige, og dog ikke kan reduceres til hinanden, og 'væren' derfor hverken findes positivt før eller efter kunsten"*. Raffnsøe (1996), s. 85.

⁸⁰ Raffnsøe (1996), s. 213.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid., s. 214.

⁸³ Ibid.

Bilag IV: Formandens Status v/ Alette Scavenius



Formandens status

I kølvandet på den succes, som SIGNA har høstet gennem de seneste år, er efterspørgslen på Signa Sørensen og Arthur Köstlers ekstraordinære projekter vokset kraftigt. Det forhøjede aktivitetsniveau, som ikke mindst skyldes en stigende international opmærksomhed og de stadigt mere omfangsrige tværkunstneriske produktioner, fordrer nu et velfungerende administrativt apparat. Derfor har etableringen af Teaterforeningen SIGNA været en nødvendighed. Og det er mig en stor ære at være formand for denne forstærkning af SIGNAs fundament.

SIGNA bryder grænserne for det traditionelle teaters virke ved bevidst at arbejde i et krydsfelt mellem flere kunstneriske discipliner og skabe sit helt eget udtryk. Med nyskabende produktioner har SIGNA ramt en åre i tiden, hvor aspekterne af deltagelse og identifikation i et anderledes og foruroligende univers har tiltalt et stort publikum. Den overskredne grænse mellem scene og sal forstærker tilskuernes oplevelse af mødet med værket. Hele sanseapparatet bringes i spil, og som publikum omsluttet af den både foruroligende og dragende fiktion. Muligheden for interaktion, for personlig påvirkning af værkets totalitet og iscenesættelsen af sig selv i en anden virkelighed har tydeligt bevist sin tiltrækningskraft.

SIGNA arbejder i spændingsfeltet mellem virkelighed og fiktion; på den ene side opleves rummet tydeligt konstrueret og iscenesat, på den anden side indgår publikum i intime og reelle møder med performerne. Konstruktionen af dette spændingsfelt er en vigtig kunstnerisk pointe, og i bestræbelsen på at fastholde et ikke-iscenesat og autentisk udtryk indenfor den tydeligvis stramt konstruerede ramme, vælger SIGNA bl.a. at arbejde med ikke-professionelle performere. Spændingen mellem fiktion og virkelighed intensiveres, og interaktionen får optimale betingelser i de helt intime møder mellem publikum og performer.

SIGNAs værker konstruerer sin æstetik og sin stemning i et modsætningernes land, som på overfladen kan minde om en fjern og fremmed koldkrigstid. Her favnes både vestens kapitalistiske drøm om det materialistisk perfekte samfund og østblokkens kommunistiske kontrolsamfund, der i sin nøjsomme melankoli arbejder sig indad i mennesket. De ekstreme scenarier udstiller konsekvenserne af de magtstrukturer, der også i dag dominerer vort samfund. Inden for denne præmis åbnes feltet for en forførelse, der drager sin modtager ind i en hyperkompleks fiktion, som vedkommende må tilegne sig i sit eget billede; den stærke kropslige påvirkning af sanserne i totalmiljøet perspektiverer således iagttagers egne taktile erfaringer og erkendelser. Man risikerer at blive klogere på sig selv.

Alette Scavenius
Formand for Teaterforeningen SIGNA