

PETER BRIX SØNDERGAARD

INSTALLATIONS- INDKREDSNINGER

ANNE RING PETERSEN

Installationskunsten mellem billede og scene

København, 2009, 508 sider (Museum Tusulanums Forlag) (Doktorafhandling)

Installationskunsten mellem billede og scene, Anne Ring Petersens doktorafhandling forsvaret på Aarhus Universitet, er et storstilet forsøg på at indkredse vor tids kunstgenre *par excellence*, installationen. Det gøres i ti kapitler på over 500 sider med en respektindgydende akribi, der leverer indsigtsfulde og analytisk afklarende bestemmelser af genren på mange, sammenflettede niveauer, der omfatter værkanalyse, kunstteori, receptionsæstetik, diskursanalyse inklusive receptionshistorie samt endelig kulturhistorie. En indledning lancerer grundlæggende definatoriske træk ved installationen, og de næste kapitler glider så over i en diskursanalyse af, hvordan genren har fået vekslende konturer i verserende kunstteoretiske italesættelser (en slags *stand-in* for doktorafhandlingens konventionelle krav om en forskningsoversigt). Herefter redegøres der for paralleller og forbindelseslinjer mellem installationsdiskursen og den performancediskurs, der dukker op i samme tidsrum, hvilket i et senere kapitel forankres værkanalytisk i en påpegning af teatrale træk i instal-

lationer (et centralt element i Ring Petersens indkredsning af genren) og billedafhængighed i performanceværker. Før dette kapitel udfoldes installationens iværksættelse af rum og tid i forlængelse af indledningens definatoriske forsøg, og efter dette kapitel analyseres videoinstallationen og stedets og kontekstens betydning for genren. Endelig rummer det afsluttende kapitel en kulturhistorisk perspektivering, der ser installationens popularitet i sammenhæng med den aktuelle oplevelsesøkonomiske indretning af samfundet. Alt lægger sig velskrevet, logisk og velargumenteret til rette. De enkelte dele af argumentationen er fuget så delikat sammen og fyldt med så mange nuancerende og relativierende formuleringer, at det kan synes vanskeligt at stikke en kniv ind nogen steder. Jeg vil dog forsøge at kradse lidt polemisk i mørtelen, som anmeldelsesgenren foreskriver uden at kunne yde afhandlingens generøse aktivering af et righoldigt materiale retfærdighed.

Netop afhandlingens garderende gangart a la "synspunktet er problematisk, men ..." medfører for mig at se også en vis vaghed og ubeslutsomhed, f.eks. hvad angår Ring Petersens definatoriske indkredsninger, der tager to og måske endda tre baner.

Først introduceres den sene Ludwig Wittgensteins familielighedsbegreb. I kort begreb går det ud på, at man skrotter real-definitioner af typen: "Installation er a,b,c", hvor a, b og c refererer til essentielle egenskaber. I betragtning af at mange installationer vitterligt fremtræder meget forskelligt fra hinanden, foreslås i stedet, at de kan have egenskaberne a, b og c el-

ler c, d og e eller e, f og g eller ... *ad infinitum*. Eller som Wittgenstein siger, så er der ikke "en ting fælles for disse fænomener, på grund af hvilket vi anvender det samme ord om dem alle, – de er derimod alle sammen beslægtet med hinanden på mange forskellige måder" (installationen med egenskaberne a, b og c er beslægtet med installationen med egenskaberne e, f og g via installationen, der fremviser egenskaberne c, d og e). Den afgørende pointe er, at man ikke kan drage nogen grænse for begrebet. Begrebet "installation" kan altså ikke siges at have en definatorisk eller essentiel egenskab. Alligevel krabber Ring Petersen sig efterfølgende med en henvisning til "paradigmatiske" værker frem mod netop en slags real-definition, der på traditionel vis udpeger nogle grundlæggende egenskaber:

"I. Installationer aktiverer rummet og konteksterne. II Installationer udstrækker værket i tid og antager dermed karakter af situation og proces. III. Installationer har et fænomenologisk fokus på beskuerens kropafhængige og subjektive oplevelse og på receptionens forløb i tid" (38-39).

Disse konstituerende parametre operationaliseres efterfølgende i en analysemodel i form af en trekant, hvor kontekst (bl.a. stedet og relation til andre kunstarter), tid (repræsenteret tid og receptionens tid) og installationen og dens rum placeres på hver sin spids, og hvor værket ses som et produkt af de specifikke forhold mellem alle tre faktorer. Man kan diskutere, hvorvidt modellen via den funktionelle fleksibilitet, den betjenes med, undslipper es-

sentialismer, men ikke desto mindre sætter Ring Petersen en prop i familiehedsbegrebets åbne ender i form af et spektrum, der afgrænses af, hvad hun kalder den minimale og den maksimale installation, der f.eks. sætter hende i stand til at fremkomme med grænsesættende formuleringer som "installationer mere af navn, snarere end af gavn" (43).

Ud over disse overvejelser introduceres en mere aktuel diskursanalytisk optik, der handler om de kampe, der udkæmpes om, hvordan betydninger skal fastlægges. Bortset fra spørgsmålet om, hvordan man egentlig bærer sig ad med at udføre en reel diskursanalyse, når man selv er en engageret aktør i selvsamme installationsdiskurs, der analyseres, kaster diskussionen også et af-uskyldiggørende lys over bogens hævde af en induktiv fremgangsmåde ("Den udleder sine almene slutninger fra iagttagelser af en vifte af enkelttilfælde og forsøger hele tiden at beholde værkerne inden for synsvidde" (16-17)). Selvfølgelig er Ring Petersens definatorisk-analytiske manøvrer i udstrakt grad mættet af den pågående teoretiske debat og et forsøg på at etablere en overbevisende positionering i denne.

Hvis vi vender tilbage til definitionens substans, synes der også en vis vaghed på færde. Det synes, som om den diversitet, der i første omgang fik Ring Petersen til at hidkalde familiehedsbegrebet, tvinger de mere real-definatoriske tiltag op i et abstraktionsniveau, der måske gør bestemmelserne mindre specifikke for installationen, end der foregives. Hvormed ikke være sagt, at de ikke fungerer produktivt og

med den rette kalibrering rent faktisk er i stand til at udpege særlige træk ved installationen som genre, hvilket f.eks. guirlanden af værkanalyser vidner om.

Det handler altså om, at installationernes fællesgods består i, at betragteren i tilegnelsen af værket involveres i et vekslende subjekt-objekt-forhold i tid og rum, hvor betydningen ændrer sig via den faktiske deltagelse. Hertil kan så yderligere, udfoldende bestemmelser tilføjes som f.eks. teatralitet, hvis komponenter udpindes på følgende måde: Værket udgør en iscenesættelse (scenisk organisering af rummet) og danner en virtuel ramme (en betydningsmæssig sammenstilling af ting, der signalerer, at dette ikke er virkelighed). Beskueren på sin side fremviser en performativitet (der andetsteds defineres som, at beskueren uddrager og frembringer betydning og erfaring i en udveksling med værket (279) samt er bevidst om en rammefunktion (beskuerblikkets evne til at spalte det perciperede rum i henholdsvis virkelighed og fiktion (320). Endvidere opregnes forskellige perceptionsformer: refleksiv, okularcentrisk, navigation, immersion, interaktion og adspredthed (der optræder i forbindelse med videoinstallationer, men ikke nødvendigvis synes bundet til denne subgenre). Med andre ord: Værket artikulerer en eller anden form for rum og tilkendegiver via en form for rammesætning, at det er noget andet end virkeligheden, mens beskueren tænker, opsluges eller adspredes, vel vidende at det handler om et fiktionsrum.

Disse og andre af afhandlingens almene bestemmelser synes med rimelighed og betimelige modifikationer

også at kunne anvendes øjenåbnende i forhold til omgangen med megen ikke-installationskunst. Måske udpeger begrebsapparatet med installationen som privilegeret udsigtspost og med resonans i aktuelle teoretiske konjunkturer egenskaber, der kan findes mere eller mindre udfoldet i al kunst, men som hidtil er blevet underbelyst som f.eks. udsigelsesforhold. Jeg finder f.eks. Ring Petersens begrebsapparat meget frugtbart i forhold til min oplevelse og omgang med den berømte ophængning af den modernistiske maler Mark Rothko på Tate i London, der vel må ligge hinsides polen med den minimale installation (selvom Rothko-ophængningens affinitet med en Bill Violas videoinstallationer synes åbenbar). Her indgår jeg i en ambiente, hvor jeg performerende over tid tilegner mig værkerne, mens jeg bevæger krop og blik i forskellige retninger og glider ind i forskellige perceptionsformer. Og selvom installationen typisk lader værkrum og beskuerrum falde sammen, opretholder den immervæk et skel mellem værkets udsigelsessted og beskuerens sted i form af en virtuel ramme, hvis funktion ikke adskiller sig fra en fysisk ramme. Afhandlingen åbner (jeg havde nær sagt selvfølgelig, afhandlingens nuancerigdom taget i betragtning) forskellige muligheder for, at den teoretiske optik, Ring Petersen så afklarende og elaborerende får konstrueret i forhold til installationen, kunne give anledning til genlæsninger af modernistisk kunst f.eks. i forlængelse af det David George-citat, som Ring Petersen samstemmende anfører, og hvori han argumenterer for, at performance (eller installation) "ikke

er en ny kunstform, snarere et nyt paradigme: Det tilbyder ikke så meget et nyt fænomen som en ny måde at betragte kendte fænomener på, med andre måder at reagere på, opleve dem og tænke over dem” (167). Hertil kommer, at noget af det begrebsinventar, der inddrages til den stadigt mere nuancerede bestemmelse af installationen, faktisk er formuleret i omgangen med modernistisk kunst som f.eks. Merleau-Pontys fænomenologiske insisteren på kroppen og beskuerens væren-i-verden eller Umberto Ecos semiotiske indkredsning af det åbne værk med udgangspunkt i f.eks. en ærkemodernist som Mallarmé.

På Ring Petersens præmisser synes det imidlertid sært illegitimt at forsøge at overføre hendes fleksible begrebsapparat på en analyse af Rothko eller anden kunst, for så vidt som hun overordnet synes at tænke sine begreber ind i en fortælling om installationen som et fænomen, hvis opkomst hænger snævert sammen med overgangen fra modernisme til postmodernisme og som sådan er i strikt opposition til samme modernisme uden synlig plads til eventuelle mellemformer (Hotel Pro Forma, der analyseres i afhandlingen, er f.eks. andetsteds blevet bestemt som

paramodernistisk, dvs. som et fænomen, der forrykker, men ikke forlader modernismen). Analyseapparatet optræder i afhandlingen som periode- og installations-specifikt, hvilket indebærer, at modernismens selvforståelse stort set lades uanfægtet, så det efterhånden lidt strabadserede fjendebillede kan opretholdes som negativ folie for nyskabelserne. Heri synes Ring Petersen at ligge under for en normativitet med antimodernistisk fortegn, som en diskursanalytisk ambition om at afsløre naturaliserede betydningsfikseringer måske kunne løse op for. En anden konsekvens af dette er, at indlysende installatoriske forformer i historiske totalkunstværker nænsomt skubbes ud i kulissen som uinteressante (her dukker en synteseskabende ambition pludselig op som en åbenbart diskvalificerende egenskab for den installation, der i udgangspunktet fremtrådte som uendeligt elastisk i sine fremtrædelsesformer). Men som antydnet: Dette er kun kradserier i en afhandling, der som helhed må betegnes som et respektindgydende pionerarbejde, der kommer til at udgøre et fikspunkt i det videre arbejde med installationskunsten. Og måske også med kunst af anden beskaffenhed.

Peter Brix Søndergaard er lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet.