

# Rammens udkrængning

## Om Sasha Waltz' teaterinstallation *Insideout* (2003)

Af Mads Thygesen

### I

»I was born in Toronto, Canada, in September 1973«, fremstammer den kinesisk-canadiske danser, Laurie Young, alt imens hun udfører sin personlige koreografi. Vi befinder os på Schaubühne i Berlin, hvor den tyske koreograf Sasha Waltz (f. 1963) har forvandlet scenerummet til et stort to etagers installationsrum, hvori boligelementer, et kæmpemæssigt fryserum, to flygler, videoprojektioner, samt dansernes kroppe og deres historier rammesættes. Vi er et broget publikum; omkring 200 individer, der bevæger sig mere eller mindre frit rundt i installationens mange rum, hvor medlemmerne af Waltz' kompagni, bestående af 13 dansere med forskellig nationaliteter, venter på at fortælle deres personlige historier. Selv står jeg midt i en lille gruppe, der er blevet fængslet af Youngs selvfortælling. I små brudstykker hører vi om hendes opvækst som datter af en kinesisk indvandrerfamilie i Canada, og om hendes kamp med at orientere sig imellem en traditionel kinesisk livsstil og en tilværelse som danser i et internationalt kompagni. Det er med andre ord fortællingen om, hvordan det moderne, fleksible menneske opbygger en »patchwork«-identitet sammensat af forskellige felter som arbejde, kærlighed, familie, samt social og kulturel baggrund.

Midt i historien afbryder hun sig selv, og kommenterer sit kostume: »This dress used to belong to my mother, but it's too small for me«. Til trods for hendes fjerlette krop, der på ingen måde giver indtryk af overvægt (hun fortæller selv, at hun er 156 cm høj og vejer 45 kg.), har hun svært ved at ånde i moderens kjole. Arvestykket er blevet for trangt. Publikum bliver således gjort opmærksom på, at hendes fortælling om kjolen har autobiografisk karakter. Det er i momenter som disse, at vi – som publikum – bliver pinligt bevidst om, at vi iagttager hende som et omvandrende kunstobjekt, der rammesættes og præsenteres for vores blik. Igennem dansen og fortællingen udstilles kjolen som en genstand, som har stor betydning for hendes identitetsdannelse, fordi hun har vanskeligt ved at påtage sig de traditioner og værdier, som moderens kjole repræsenterer. Noget kunne således tyde på, at den livsstil, hun har valgt at forfølge også er forbundet med visse familiemæssige omkostninger, fordi hun – igennem dansen – har sprunget rammerne for en traditionel kinesisk livsførelse. Identitetsmotivet går igen i en række af dansernes historier, der på forskellig måde tematiserer en række af globaliseringens mange sideeffekter, som f.eks. individualisering, af-traditionalisering og refleksivitet. Danserne kommer fra alle

dele af verden (Australien, Tyskland, Israel, Japan, Canada, New Zealand, Portugal, Spanien og Sverige), og spørgsmålet om hvordan de konstruerer deres egen identitet i forhold til »hjemlandets« traditioner og normer er hovedfokus i Waltz' teaterinstallation. Installationen fungerer derfor som det sted, hvor danserne og deres identitetskonstruktioner udstilles og betragtes.

I denne artikel vil jeg forsøge at vise, hvordan *INSIDEOUT* placerer sig indenfor den teater- og æstetikteoretiske horisont, som Erika Fischer-Lichte benævner »performativitet«. Jeg nærmer mig denne problemstilling ad flere forskellige veje. Først skal vi se nærmere på selve baggrunden for projektet, og på hvordan Waltz og hendes kompagni danner en interessant kobling mellem kulturteori og æstetisk praksis. Dernæst følger to afsnit om installationens centrale greb, som jeg med inspiration fra værkets titel har valgt at benævne »rammens udkrængning«. I denne del af artiklen hentes der desuden inspiration fra Niklas Luhmann og Martin Seel med særligt henblik på at diskutere forholdet mellem iscenesættelse og æstetisk erfaring hos Sasha Waltz.

## II

*INSIDEOUT*, der oprindeligt var tænkt som en udstilling om livsstil, hvor de udstillede personer skulle interagere med publikum, blev produceret i samarbejde med *Graz 2003 – Cultural Capital of Europe*. Kulturbyen stillede et produktionsbudget til rådighed, som gjorde det muligt for Waltz at udvide projektets researchfase. Denne indledtes allerede i 2001, hvor danserne modtog et 400 siders kompendium med titlen »teori« indeholdende en række videnskabelige artikler af kendte sociologer som Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu og Ulrich Beck. På baggrund af disse artikler interviewede forestillingens dramaturg, Karl Stocker, de 13 dansere om deres livshistorie, deres sociale og etniske baggrund, deres forhold til dans, kærlighed, familie og meget mere. Disse interviews skulle vise sig at blive meget omfattende, og man besluttede sig derfor for at udgive en del af materialet i bogform (Stocker, Cusimano og Schurl: *INSIDEOUT*, 2003). Udover fragmenter af de mange interviews, der flettes sammen med brudstykker fra de teoretiske artikler, indeholder bogen en række af dansernes private fotografier med korte kommentarer. Bogen rammesætter dermed det autobiografiske materiale, som blev produceret under researchfasen, og fungerer som et supplement til den endelige forestilling. Som bogudgivelse udgør den en slags paratekst, en del af installationens ydre ramme, hvorigennem tilskueren kan viderebearbejde sine erfaringer.

Ifølge bogens forfattere handler projektet om »den individuelle optagelse af en 'fleksibel' og 'globaliseret' livsstil – eller kort sagt: det handler om konstruktionen af 'postmoderne identiteter'« (op.cit., s. 9). Med udgangspunkt i denne præmis tegner bogen et både komplekst og nuanceret billede af dansernes identitetskonstruktioner. Danserne giver således deres bud på, hvordan individet kan håndtere en global

dagsorden, der synes at opløse alle traditionelle typer af social orden. Det er karakteristisk for danserne, at de har løsrevet sig fra mere traditionelle livsformer, idet de er rejst bort fra deres hjemland for at realisere en karriere som danser. Det betyder på den ene side, at de værdsætter social mobilitet, mens de på den anden side længes efter mere stabile rammer for deres tilværelse. I bogen bliver dette misforhold f.eks. tydeliggjort i et interview, hvor Young fortæller, at hun gerne ville have råd til at rejse rundt i verden og samtidigt ønsker, at hun kunne købe en lejlighed, der kan fungere som en slags »homebase« (op.cit., s. 96). I mange af historierne bliver det således klart, at dansernes karrierer ikke alene indebærer en øget mobilitet, men også en større grad af afstand til deres familier – som i mange tilfælde er bundne til bestemte lokaliteter og traditioner.

Bogens mange interview giver læseren en chance for at få et mere dybdegående indblik i de 13 danseres livshistorier, der betragtes som eksponenter for en bestemt tilstand, nemlig en fleksibel og globaliseret livsstil. I deres livtag med disse temaer henter Waltz og hendes kompagni inspiration fra kendte sociologer som Ulrich Bech, der hævder, at det moderne liv er et »eksperimenterende« og »refleksivt« liv, fordi lokale traditioner ikke længere sikrer en målestok for den måde hvorpå individet konstruerer en privat og social identitet i en globaliseret verden. Det betyder imidlertid ikke, at traditionerne ikke længere spiller nogen rolle, men at traditionerne må vælges, eller ligefrem konstrueres, og at de opnår deres værdi i samspejlet mellem individets valg og erfaringer. Bogens materiale illustrerer således, hvordan sammensætningen af et kompagni bestående af 13 dansere med forskellige nationaliteter og etniciteter kan give anledning til nogle interessante teoretiske refleksioner. Det er på baggrund af disse refleksioner, at Waltz udviklede et koreografisk format, som hun med et vist glimt i øjet benævner »15 minutes«, hvor hver danser får tid til at fortælle deres historie igennem ord og bevægelse. Forholdet mellem de teoretiske ambitioner og det endelige værk bliver imidlertid ikke diskuteret i tilstrækkelig grad i bogen, og det er ærgerligt, for kunststykket består ikke mindst i at præsentere dette materiale i en form, som kan vække publikums interesse. Det er på denne baggrund, at jeg i det følgende vil diskutere, hvordan og under hvilke betingelser disse identitetskonstruktioner rammesættes og perciperes i selve installationen.

### III

Et af de mest interessante og omfattende studier af kunstsystemet, dets organisationsprincipper og dets kommunikationsformer, finder man i Niklas Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft* (1995), som udgør en vigtige inspirationskilde for min analyse. I forhold til det konkrete værkeksempel er det i særdeleshed Luhmanns anvendelse af rammebegrebet, som fanger min interesse. Betragtet som kunstværk udgør *INSIDEOUT* en konkret og singulær begivenhed, der – indenfor institutionens rammer – påkalder sig en særlig form for opmærksomhed. I den konkrete begi-

venhed sikrer »den institutionelle ramme« nogle bestemte forventninger til værket. Når vi bevæger os ind i teaterbygningen, er det f.eks. med en forventning om at møde et kunstværk på en bestemt måde. Disse forventninger bliver tematiseret på en ganske særlig måde i begyndelsen af *INSIDEOUT*, hvor en af de medvirkende går rundt i installationsrummet og udråber rammerne for begivenhederne igennem en megafon: »No eating! No talking! No sitting! No singing! No waiting! No dancing! No smiling! No music! No interpreting!« Denne remse af påbud, der føres mere eller mindre ad absurdum, er selvsagt lidt overraskende, for så vidt publikum må forvente, at nogen faktisk *vil* optræde, hvad enten de taler, danser, synger eller spiller musik. Umiddelbart herefter indleder danserne da også deres »15 minutes« rundt omkring i installationsrummet. Der går ikke desto mindre omkring 10 minutter før begivenhederne for alvor sættes i gang, og i al den tid går publikum rundt og forsøger at finde sig til rette i installationsrummet. Har man læst anvisningen på teaterbilletten, vil man være klar over, at der ikke er nogle siddepladser, og man vil således have en forventning om, at der skal ske noget, der er anderledes end det, man er vant til i en teaterbygning. Idet der ikke tilbydes en plads, hvorfra forestillingen skal ses, rummer installationen således en invitation til iagttageren om at lade sig indgå i en iagttagelse af en art, som er uvant – i det mindste i en almindelig teaterforestilling, hvor publikum placeres *foran* scenen.

»I mange tilfælde kan de iagttagelsesmuligheder, som kunstværket fastsætter, gøres synlige gennem personer«, skriver Luhmann, »f.eks. i billeder, som er malet ud fra centralperspektiv, i bygninger som åbner for bestemte iagttagelsesmuligheder« (op. cit., s. 334). Denne betragtning er interessant at afprøve i forhold til *INSIDEOUT*, som eksperimenterer med den måde hvorpå teaterbygningen og installationen lægger op til bestemte iagttagelsesformer – lad os derfor overveje to konsekvenser af installationens konstruktion, og den måde hvorpå forholdet mellem personer, rum og perspektiver etableres.

1. Det rum, som publikum befinder sig i, unddrager sig et ordnende centralperspektiv, idet der er tale om en installation, hvor publikum kan bevæge sig fra ét rum til et andet. Denne bevægelse forårsager en række perspektivskift, og relationen mellem disse perspektiver er ganske kompleks, fordi en flerhed af handlinger udspiller sig samtidigt i installationens mange rum. Der vil således være tale om en meget lav grad af sammenfald i publikums oplevelse af forestillingen, fordi hver person sammensætter sin egen vej »igennem« installationsrummet. Som publikum aftvinges man dermed en række iagttagelses- og tilslutningsvalg, da man hele tiden må beslutte sig for at se netop denne del af forestillingen og ikke noget andet.

2. Installationens opbygning åbner for bestemte iagttagelsesmuligheder og lukker for andre. Publikum befinder sig f.eks. enten »indenfor« eller »udenfor« de rum, danserne agerer i. Man kan vælge at opholde sig i et rum, eller følge en bestemt danser rundt i installationen; men der vil hele tiden være en del, man ikke ser. Det

betyder, at man i længere perioder af forestillingen bevæger sig rundt i installationen, indtil man støder ind i noget, som fanger ens opmærksomhed. Dette noget kan være alt fra en koreografi mellem to dansere (der retter vores opmærksomhed mod deres faktiske kropslige udfoldelse i rummet) til iagttagelsen af videoprojektioner fra andre rum eller iagttagelsen af interaktionen mellem dansere og publikum. I sin vandring gennem installationen støder man ofte ind i tomme og forladte rum, hvor der stort set intet sker (f.eks. et tomt kølerum, hvor man mærker kulden på egen krop), og i allerede aktive rum, hvor en eller flere dansere er i færd med at interagere med hinanden. Det viser sig imidlertid, at disse begivenheder ikke udfoldes fuldstændigt vilkårligt; alle rum indeholder et diskret placeret digitalur, der viser, hvor langt danserne er nået i forløbet, og publikum bliver således gradvist klar over, at deres iagttagelser ikke er helt og aldeles frie, men må udfoldes inden for de rammer, som de antciperede iagttagelsesmuligheder sætter. Det bliver tydeligt i forløbets klimaks, at der faktisk *er* system i begivenhedernes gang, når alle tilskuere pludseligt bliver gennet ind i det samme rum. Denne bevægelse, der styres af voldsomt larmende og kommanderende dansere, fjerner den bevægelsesfrihed som publikum hidtil har nydt godt af. For det rum som publikum ledes ind i er konstrueret på en sådan måde, at væggene bogstaveligt talt presser flokken sammen og lokker dem til at se i retning af den ene væg, hvor der udspiller sig en række tableauer. Umiddelbart herefter »åbner« installationsrummet sig imidlertid op, og i hele den afsluttende del tager *INSIDEOUT* form som en mere traditionel forestilling, hvor danserne optræder for et samlet publikum.

## IV

Betragtet som iscenesættelse fremtræder *INSIDEOUT*, som en særlig tidslig og rumlig konstruktion, der bestandigt betoner iagttagelsens kontingens. Denne kontingens opstår for det første, fordi de erfaringsrum, som gøres tilgængelige for publikum, hele tiden peger på, at vores iagttagelser *kunne* falde ud på en anden måde. Og for det andet fordi distinktionerne mellem iagttager og udøver, kunst og realitet, bestandigt sættes på spil. Som titlen antyder, synes installationen nemlig at arbejde med en bevidst »udkrængning« af rammen, der kommer til udtryk på to måder: (1) forskellen mellem iagttager og udøver sløres, idet danserne (der er iklædt hverdagstøj) bevæger sig frit mellem publikum. Denne sløring forstærkes, når (2) danserne bogstaveligt talt rammesætter medlemmer af publikum og begynder at interviewe dem, som om de var en del af forestillingen. I disse situationer bliver tilskueren med andre ord gjort tilgængelig for iagttagelse på samme måde som danserne selv. En anden variation over dette greb opstår, når den enkelte tilskuer møder danserne på egen hånd. Her forsøger danserne nemlig at interagere med publikum ved at indlede en »personlig« samtale, hvor danserne ofte afslører ganske private hemmeligheder.

Til trods for at installationens »performative æstetik« i emfatisk grad forsøger at etablere en umiddelbar, ansigt-til-ansigt interaktion mellem tilskuer og udøver, bliver man som publikum bestandigt gjort opmærksom på sin iagttagerrolle. Denne udkrængning af rammen er ikke alene afgørende for iscenesættelsen af danserne og det autobiografiske materiale, men fremhæver også et særligt aspekt ved iscenesættelsen som sådan. Ifølge den tyske æstetikteoretiker Martin Seels bestemmelse er der netop tale om en iscenesættelse, fordi installationen *præsenterer* en række hændelser for et publikum på en måde, som *adskiller* sig fra andre tilstande og hændelser. Der er med andre ord tale om en præsentation af noget, som – netop i kraft af denne rammesætning – adskiller sig fra andre livssammenhænge. Denne adskillelse udgør en gestus, »en iøjnefaldende fremstilling og fremhævelse af [...] noget, der sker her og nu« (Seel 2001, s. 53), hvor den tids-rumlig manifestation af objekter og kroppe, bevægelser og berøringer, lyde og stemmer bliver præsenteret på en særligt prægnant måde. Iscenesættelsens primære opgave, argumenterer Seel, består i den »*offentlige fremstilling af et forbigående, rumligt arrangement af begivenheder, der bliver iøjnefaldende i deres særegne nærværelse* [Gegenwärtigkeit, o.a.]« (ibid., s. 55). Hos Seel tænkes begrebet »nærvær« for det første *temporalt*, fordi iscenesættelsen præsenterer noget midlertidigt, og for det andet *rumligt*, fordi iscenesættelsen præsenterer en konstellation af noget materiale, der påkalder sig en særlig form for opmærksomhed. Det interessante ved hans argumentation er, at han sætter fokuser på spørgsmålet om hvordan kunstværker frembringer og producerer nærværs-effekter, dvs. en oplevelse af intensitet, som opstår hos publikum i det »erfarende møde« med værket.

Denne tilgang har vidtrækkende implikationer for vores forståelse af performance- og installationskunst, bl.a. fordi Seel beskriver disse effekter som noget, der kan opstå, når man som kunstbetragter situeres »i *midten af* ekstensive spatiale, temporale og meningsfulde relationer« (Seel 2003, s. 160). I forlængelse heraf kan man sige, at *INSIDEOUT* vægter den æstetiske oplevelse af sådanne »relationer«. Idet Seel sætter fokus på begrebet om *Erscheinen* (dvs. hvordan noget *kommer til syne, viser sig, forekommer* eller *virker*) styrer han behændigt udenom den dialektiske trædemølle mellem væren (*Sein*) og fremtrædelse (*Schein*), der traditionelt har været bestemmende for den filosofiske æstetik. Hos Seel beskrives den æstetiske iagttagelse (ästhetische Wahrnehmung) som en iagttagelsesmodus, der adskiller sig fra den ikke-æstetiske iagttagelse, idet den ikke primært retter sig imod genstandens faktiske væren (»Sosein«), men derimod koncentrerer sig om de forskellige, simultant givne, sanselige kvaliteter som objektet frembringer. *Erscheinen*-begrebet anvendes således for den interaktion mellem forskellige kvaliteter, der er observerbare i et bestemt objekter i en bestemt kontekst. Det afgørende er derfor ikke, hvordan det af kunstværket til-syne-bragte nærvær »står« i forhold til det reelle, men derimod *hvordan* en konstellation af materiale fremkalder en bestemt effekt hos beskueren.

Det miljø, som tilskueren bliver situeret i, påkalder sig imidlertid ikke blot en række sansemæssige erfaringer, men indbefatter også en bedømmelse af det iscene-

satte materiale. »Det er kun indenfor rammerne af en sådan bedømmelse«, skriver Seel, »at de [æstetiske objekter, o.a.] kan fremtræde som kunstværker« (Seel 2003, s. 180). Med andre ord: installationen etablerer æstetiske relationer,<sup>1</sup> idet den placerer sit publikum overfor et materiale i en form, der fremprovokerer sansninger og bedømmelser. Når vi for eksempel bevæger os ind i et rum, hvor en af danserne er i færd med at udføre sine »15 minutes«, kalder det på en bedømmelse. På sin vis tvinges publikum til at afgøre om dette er noget som det er *værd* at opleve og erfare i en æstetisk henseende. Den eksperimenterende omgang med rammesætningen gør denne afgørelse central; udkrængningen af rammen problematiserer nemlig adskillelsen af den aktuelle kunst-begivenhed fra andre livssammenhænge, og aftvinger således afgørelser af, hvorvidt iagttagelse, værdsættelse og deltagelse er retfærdiggjort eller ej.

Betydningen af denne gestus bliver mere iøjnefaldende, hvis vi vender tilbage til Seels iscenesættelsesbegreb: I hverdagens rum er det ikke overvældende svært, fastslår han, at drage en distinktion mellem iscenesatte og ikke-iscenesatte begivenheder. Der er for eksempel ikke tale om iscenesættelser, når vi sætter et stik i kontakten for at støvsuge vores lejlighed, når vi taler med naboen, når vi tager bussen på arbejde eller åbner vores madpakke i kantinen. Den måde, varerne er arrangeret på i butikkens udstillingsvindue, og den måde, som tjeneren i restauranten præsenterer maden på, besidder imidlertid en række af iscenesættelsens egenskaber. Det samme gælder massemedierne, der ofte benytter sig af æstetiske strategier i deres formidling af nyhedsstof. Det afgørende er imidlertid, skriver Seel, at der altid er tale om en »intentionel handling«, og at distinktionen mellem iscenesatte og ikke-iscenesatte begivenheder derfor afhænger af *hvornår* og *for hvem* noget tæller som iscenesættelse. Spørgsmålet om, hvor grænsen for iscenesættelsen går, afhænger således af om en offentlig begivenhed udstilles som noget vilkårligt eller uvilkårligt.

Indenfor kunstens rammer er disse forhold ofte ganske komplicerede, fordi man her støder på værker, der – som *INSIDEOUT* – netop forsøger at genindføre den initiale forskel mellem kunst og realitet i værket med henblik på at udkrænge denne forskel. Det forekommer mig, at der er tale om en sådan strategi, når danserne interagerer med publikum og afslører detaljer fra deres privatliv. Noget sådant sker f.eks. i det øjeblik, hvor jeg midlertidigt glemmer den kontekst, i hvilken den kvindelige danser, Sigal Zouk, betror sig til mig om sin israelske baggrund. Det hele virker meget intimt og fortroligt. Zouk fortæller for eksempel, at hun på grund af hendes generthed har ganske svært ved at interagere med publikum (et udsagn som er meget forførende, fordi hun tilsyneladende ikke har det problem med lige netop mig), og at hun føler sig udstillet i den blomstrede dragt som kostumieren har udstyret hende med. Jeg griner, fordi jeg forstår hende, og lover hende ikke at fortælle det til instruktøren. Jeg bliver imidlertid meget hurtigt opmærksom på, at denne pludselige intimitet og fortrolighed er iscenesat – samtalens kontekst presser sig nemlig hele tiden på, bl.a. fordi vores samtale bliver iagttaget af andre dele af

publikum (som ikke deltager i samtalen). En helt anden, og mere ligefrem, form for iscenesættelse gør sig gældende i forestillingens afsluttende del, hvor danserne kravler ind i installationens vitrinevinduer, og udstiller deres kroppe og forskellige private genstande i en parodi på butiksvinduernes indbydende præsentation af forbrugsgoder. Her etableres f.eks. et tableau, hvor to af de mandlige dansere kravler halvnøgne ind i installationens vitriner, og i bogstavelig forstand illustrerer, hvad det vil sige »at have penge som skidt« uden at kunne købe sig til tilfredsstillelse. Disse scener, der kan betragtes som en satirisk kommentar til markedsøkonomien og forbrugerens såkaldte »frie udfoldelser«, står som et glimrende eksempel på, hvordan Waltz kombinerer dans og teater.

Installationen veksler i det hele taget behændigt mellem teater *for* publikum og teater *med* publikum. Det gør den, fordi Waltz og hendes kompagni arbejder med en række iscenesættelsesstrategier, der betoner den samtidige kropslige tilstedeværelse af udøver og iagttager. Disse strategier er i allerhøjeste grad afhængige af den »feedback«-sløjfe, som etableres imellem publikum og udøver (Fischer-Lichte 2004, s. 58ff.). Publikum fungerer som en art medspiller, der bidrager i opførelsen gennem deres deltagelse i spillet, deres fysiske tilstedeværelse, deres iagttagelser og deres reaktioner. Den æstetiske relation mellem værk og recipient er således ikke alene kompleks (og det vil sige, at den kan antage mere end én form), men ganske afgørende for installationens vellykkethed – meget afhænger nemlig af, om vi vælger at tilslutte os den iagttagelsesform, værket inviterer til.

## V

Rammesætningen og dens virkemåde har, som vi har set, ganske stor betydning for Waltz' teaterinstallation og den interaktion, som finder sted i den. *INSIDEOUT* stiller et erfaringsrum til rådighed, hvor samværet af udøver og publikum er altafgørende, og giver dermed deltagerens kroppe en strategisk betydning for interaktionen mellem dem. Hvad angår installationens betydning, er det vigtigt at bemærke, at Waltz og hendes kompagni opbygger en række identifikationspunkter, som beror på iscenesættelsen af dansernes autobiografiske materiale: det er nemlig primært igennem mødet med dette materiale, at publikum kan danne »bro« tilbage til den sociale og historiske kontekst, som udgør værkets umiddelbare omverden.

Forbindelseslinien mellem kunst og omverden diskuteres i centrale passager af *Ästhetik des Performativen* (2004), hvor Erika Fischer-Lichte belyser, hvordan og hvorfor det kan være særdeles vanskeligt at adskille kunst- og teaterbegivenheder fra det sociale, fra livsverdenen og fra det politiske. Denne vanskelighed bliver særligt prægnant inden for performancekunst og performanceteater efter 1960'erne, som ofte lader forskellige rammesætninger (som f.eks. »dette er teater/kunst« og »dette er en social eller politisk begivenhed«) kolliderer med hinanden med henblik på at placere publikum i en position, hvor det ikke er længere muligt at drage klare græn-



ser. Der er ingen tvivl om, at *INSIDEOUT* netop tester grænsen mellem kunsten og dens omverden, herunder kunstens forhold til andre samfundsmæssige domæner, som f.eks. politik, religion, filosofi, videnskab og økonomi. På denne baggrund er det fristende at følge Fischer-Lichtes bestemmelse og forstå denne grænseafsøgning som et forsøg på at etablere liminale erfaringer, hvor modsætningerne mellem kunsten og det virkelige midlertidigt bryder sammen. En stor del af installationens effekt ligger jo netop i den måde, hvorpå den fremprovokerer forskellige »grænseerfaringer«,<sup>2</sup> der stimulerer tilskuerens sanser og mentale beredskab. Hvis man, som jeg, har fattet interesse for Luhmanns beskrivelse af kunstsystemets uddifferentiering, må man imidlertid spørge om disse forskelle faktisk falder sammen og ophæves, eller om ikke der snarere er tale om et raffineret leg med kunstsystemets vante grænser og selv-iagttagelser.

Til trods for at der eksisterer en række modsætningsforhold mellem Luhmanns teori om sociale systemer og Fischer-Lichtes teori om den performative vending, finder man også en nogle interessante sammenfald. Her tænker jeg ikke mindst på iagttagelsesbegrebet og dets betydning for den æstetiske erfaring. I sine beskrivelser af grænseerfaringer sonder Fischer-Lichte mellem to ordensniveauer, der på mange måder minder om Luhmanns begreb om iagttagelse af første og anden orden.<sup>3</sup> »Jo oftere iagttagelsen veksler mellem nærværets orden og repræsentationens orden«, skriver Fischer-Lichte, »desto stærkere rettes iagttagers opmærksomhed mod selve iagttagelsesprocessen« (Fischer-Lichte 2004, s. 261). Det er, som min analyse har vist, en sådan intensivering af iagttagelsesprocessen, som gør sig gældende i *INSIDEOUT*. Spørgsmålet er imidlertid, om vi med rette kan begrænse beskrivelsen heraf til to ordensniveauer (der kobles til hhv. nærvær og repræsentation), eller om en sådan sondring ikke nødvendigvis medfører en uheldig reduktion af den kompleksitet, som installationen egentlig lægger op til. Waltz positionerer nemlig sit publikum på en måde, som synes at operere efter en slags »både/og«-logik, hvor det vanskeligt lader sig gøre at skelne definitivt mellem nærvær og repræsentation, væren og betydning, etc. Denne desorientering er en del af installationens effekt, dens virkning, og med afsæt i Seels begreb om *Erscheinen* kan man således sige, at kunstværket præsenterer os for en konstellation af noget materiale i en form, hvor relationerne mellem forskellige elementer (som f.eks. dans, teater, autobiografiske fortællinger, musik og videoprojektioner) tilsammen producerer såvel repræsentationelle effekter som nærværeffekter. Det betyder kort sagt, at man som publikum positioneres på en sådan måde, at man konstant oscillerer mellem forskellige iagttagelsesniveauer. Vi betragter dansernes individuelle koreografier, lytter til deres historier, og bringes over tid til at forstå os selv som deltagende iagttagere. Et afgørende moment ligger således i spørgsmålet om i hvor høj grad vi tilslutter os installationens interaktionsform, og i hvor høj grad vi finder lighedspunkter mellem dansernes historier og vores egne selvfortællinger.

## Litteratur

- Bohrer, Karl Heinz og Scheel, Kurt (red.): *Wirklichkeit! Wege an die Realität*, in: Merkur – Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken, heft 9/10, Sept./Okt. 2005 (Klett-Cotta, Berlin 2005).
- Gade, Rune og Jerslev, Anne: *Performative Realism – Interdisciplinary Studies in Art and Media* (Musceum Tusculanum Press, KBH 2005)
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Production of Presence – what meaning cannot convey* (Stanford University Press, California 2004).
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004).
- »Ästhetische Erfahrung als Swellenerfahrung«, in: Joachim Küpper og Christoph Menke (red.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003).
- Kyndrup, Morten: »Kunstværk, dom, subjektivitet«, in: *Passepartout – skrifter for kunsthistorie*, nr. 22, 11. årgang, 2003, s. 69-79 (Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet, 2003).
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1995).
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens* (Suhrkamp, Erste auflage, Frankfurt am Main, 2003).
- »Inszenieren als Erscheinenlassen – Thesen über die Reichweite eines Begriffs«, in: Früchtel og Zimmermann (red.): *Ästhetik der Inszenierung* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001).
- Stocker, Cusimano og Schurl (red.): *INSIDEOUT* (Springer-Verlag, Wien, 2003).

## Noter

- 1 Se hertil Morten Kyndrups artikel: »Kunstværk, dom, subjektivitet«, in: *Passepartout – skrifter for kunsthistorie*, nr. 22, 11. årgang, 2003, s. 69-79 (Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet, 2003).
- 2 jf. kapitlet »Liminalitet og Transformation« in: Fischer-Lichte 2004, s. 305ff.; og Martin Seels essay: »Flimmern og Rauschen. Grenzerfahrung Ausserhalb og Innerhalb der Kunst«, in Seel 2003, s. 223ff.
- 3 Se hertil Luhmann 1995, s. 92ff.

**Mads Thygesen** (f. 1972), ph.d.-stipendiat ved Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse, Aarhus Universitet. Skriver afhandling om kontemporær europæisk dramatik med særligt fokus på værker af Sarah Kane, Martin Crimp, Roland Schimmelpfennig og Marius von Mayenburg.