

Samtidsdramatik

Anmeldelse af Birgitte Hesselaas *Det dramatiske gennembrud* (Gyldendal 2009)

Af Erik Exe Christoffersen

Første del af *Det dramatiske gennembrud* behandler på dybtgående vis seks centrale 90'er-dramatikere og deres centrale værker. Ikke ud fra hvordan de er blevet spillet i teatret, eller hvordan de kunne spilles, men netop som dramatiske tekster. De seks er Astrid Saalbach, Morti Vizki, Nikoline Werdelin, Jokum Rohde, Line Knutzon og Peter Asmussen. Bogen portrætterer forfatterne og analyser hovedværker som Vizkis *Dion* (1998), Rohdes *Pinocchios aske* (2005), Saalbachs *Til verdens ende* (2003) og Asmussen *Værelse med sol* (1997) grundigt og givende. Ingen tvivl om at Hessela er inde i stoffet og de seks dramatikere, hvoraf fire også er genstand for analyse i Hesselaas *Fornyerne* fra Drama 2004 og en femte, Line Knutzon, i Hesselaas monografi *Vi lever i en tid. Line Knutzons dramatik* (2001). Der er tale om Hesselaas bidrag til kanonisering af generationen fra 1990'erne med betegnelsen »ny guldalder for dramaet«. Gennembruddet karakteriseres som sprogligt og formelt, hvor skuespillet igen bliver til ordets kunst. I anden del af bogen søges gennembruddet bestemt som det *formelle opgør* med de store fortællinger gennem opløsningen af plottet og karakteren til fordel for tilstandsdramatikken og med fokus på den historiske og eksistentielle tid. Temaet bliver formelt og indholdsmæssigt identitet og selvrefleksion i forhold til »det grænseløse«. Et tema, som Hessela flere steder fremhæver, er *kroppens* status hos Saalbach, Knutzon og Rohde. Det er interessant, fordi dramatiske tekster jo på

et eller andet tidspunkt formodentlig opføres af konkrete kroppe. Det kunne måske have ført til overvejelser omkring, hvilke skuespiller- og iscenesættelsestraditioner disse tekster er skrevet for?

Endelig er tredje del, som hedder *epilog: en ny generation*, koncentreret om den nye bølge af »virkelighedsteater«, som opstår med den nye verdensorden efter 2001 og 9/11 som en form for ikonisk begivenhed, der skaber en fornyet fokusering på det politiske, det lokale og konkrete etiske problemstillinger ofte i kølvandet på 00'ernes bastante ideologiske os/dem modstilling. Virkelighedsteatret er, som Hessela skriver, ofte mere kollektivt orienteret med ringe fokus på dramatikeren, fordi der er tale om såkaldt *devised* og researchbaseret teater: Seest, Sandholm, Irak, Thy, Vendsyssel begynder at optræde som konkrete steder i teatrummet til forskel fra 90'ernes abstrakte rum og tid, ligesom de konkrete »andre« begynder at optræde på scenen.

Der er meget man kunne trække frem i en anmeldelse: analysen af enkelte værker, forfatterportrætter og den generelle fremstilling af »nybruddet«. Jeg har valgt at fokusere på det sidste, fordi det måske er her Hessela mest markant viser sin skarpe profil. Hessela foretager nogle valg i fremstillingen og holder sig til det dramatiske håndværk og dramatikere personlige stemme som de to retninger, der også tegner fremtiden.

Selve generationsrammen kan diskuteres, idet den udelukker visse dramatikere

som fx Peter Laugesen og Erling Jepsen som begge skriver en del i perioden. Idet bogen fokuserer på den snævre dramatiske genre udelukker den også forfattere som fx Bo Hr. Hansen, Lars von Trier, Ole Bornedal som alle bevæger sig mellem teater og film, og hvor brugen af video/film i teatret og teatraliseringen af filmsproget fører til nye dramatiske genrer og værker. Man kunne også her pege på Dr. Dantes forskellige eksperimenter i 90'erne som fornyelse af den dramatiske genre. Jeg savner en mere udbygget argumentation for Hesselaas valg, som jo til enhver tid er rimelige, men måske ikke ganske dækkende for hele perioden, og i hvert fald udelades centrale forfattere som Thomas Trier, Vivian Nielsen eller Gerz Feigenberg.

Hvordan adskiller »det dramatiske gennembrud« sig fra de klassiske modernismetræk som forefindes hos fx Strindberg, Gertrude Stein, Brecht eller Beckett? Jeg ser ikke et egentligt *nybrud*, men snarere en traditionsbearbejdning, fx Saalbachs udvikling af Strindbergs drømmespil og flettedramaturgien, Rohdes genskrivning af kriminalspletten og retssalsdramaet eller Knutzons udvikling af det absurde sprog. Generationsbegrebet halter især i forbindelse med Hesselaas epilog om »en ny generation«. Som Hessela skriver, er der tale om en modsætning til 90'ernes mere formelle, abstrakte og intimsfæreorienterede dramatik. Dog fremhæver hun, at »generationsmodsatningen er skæv« (s. 331). Virkelighedshungeren er en kompleks fænomen, som rækker langt tilbage i 90'erne, og også formmæssigt er der tale om kompleksitet som med *das Beckwerk* eller Christian Lollike, som langt fra er simpel dokumentarisme. På trods af denne modifikation kommer generationsbegrebet til at adskille nogle strømninger mellem 90'erne

og 2000'erne. Hessela fastholder et mime-siskrav til dramaet, som skal afspejle den senmoderne virkelighed (hvilket jo ikke er uforenligt med opgøret med den lineære dramaturgi). Det gør det vanskeligt at forstå, at den dramatiske form faktisk stadig trives og anvendes og tilsyneladende har det udmærket (fx Holbæk Teater: *Gidsel* eller Andreas Garfield og Mungo Park: *Hjem kære hjem*). Men det gør det også vanskeligt at forholde sig til de netværksprægede værker, som det relationelle samtidsteater udvikler.

Forskellige dramatiske former kan udmærket trives side om side og bruges til noget forskelligt. Konstruktionen *nybrud* kan diskuteres som en historisk form i stil med modstillingen mellem modernisme og avantgarde, som stortrivedes i 1960'erne. *Nybrud* benyttes også af fx Rune Gade og Camilla Jalvings i deres bog om dansk kunst i 90'erne. Her er bruddet dog et andet, idet der er tale om en afgrænsning af den performativt interaktive, relationelle samtidskunst, som bryder med modernismens rene præsentationsmåde.

Hesselaas fokusering viser sig problematisk i forhold til begrebet virkelighedsteater og »det postdramatiske teater« jf. Hans-Thies Lehmann (1999), som kommer til at spille en meget lille rolle i fremstillingen. Det hænger måske sammen med, at dette teater stiller spørgsmålstejn ved dramatiserens rolle og tekstens funktion i teatret? Men det betyder ikke, at teksten forsvinder, og måske kunne også været interessant at se på tekstens og dramaturgiens funktion i fx Hotel Pro Formas *Snehvides billede* (1994) med tekst af de medvirkende dværge og tvillinger, *Operation Orfeo* med tekst af Ib Michael eller fx Odin Teatrets *Itsi Bitsi* (1991) om Eik Skalø med tekst af skuespilleren Iben



Nagel Rasmussen, for nu at nævne et par 90'er-forestillinger, hvor teksten faktisk også har sin egen »ret«, men bare på en anden måde. Begrebet om det post-dramatiske teater er som jeg forstår det en anden måde at differentiere mellem forskellige dramatiske genrer, fordi det begrebet peger på en tænkning af forholdet mellem tekst og teater, som både kan spores i 90'er dramatikken og i 00'ernes virkelighedsteater.

Samtidsdramatikken består, så vidt jeg kan se, af et væld af tråde, tendenser og undtagelser. Hesselaas fokuserer på generationens formelle *nybrud*, men den nye generations virkelighedsorientering rummer også et brud mellem 90'ernes abstrakte, formelle og dermed virkelighedsdancerede dramatik og den kollektiverede, autenticitetsjagende og nærhedsskabende kunst. Det er et brud, som karakteriserer ikke blot dramaet men samtidskunsten som sådan, og derfor er det langt mere end et generationsbrud. Hesselaas generationstænkning betyder, at

nogle af tidens tværgående strømninger nedtones. Fx passer *Beckverket* ikke helt ind i billedet, ligesom Lollike heller ikke gør det. For Hesselaas bliver de så »undtagelser«. Det betyder at bogens perspektiver på samtidsdramatikken er begrænset af Hesselaas fremstilling, som skaber en (generations) modsætning mellem den dramatiske modernisme og det post-dramatiske. Det er en modsætning, som trives flere steder, men den er uheldig, fordi det skaber en grøft mellem ordet og kroppens teater.

Metarefleksion

Det er ikke ofte, der udgives bøger om dansk teater, og endnu sjældnere, at de behandles i medierne, derfor er det skuffende, som *Weekendavisen* (17.-24. april 2009) anmelder Birgitte Hesselaas bog. Ikke blot har anmelderen Henrik Dahl åbenlyst ingen faglige forudsætninger og forveksler en sociologisk debat med en æstetisk. Han medtænker ikke, at det er dramatikere,

vi har med at gøre, hvis betydning ikke nødvendigvis ligger i selve emnet, men i udformningen. Dahl har så også en ekstrem dagsorden, som ikke drejer sig om bogens faktiske præsentation, men om et modernismeopgør, som forveksler modernismen med avantgardismen med et begreb han tillægger Søren Ulrik Thomsen. Det, han her overser, er paradoksalt, at Hessela og de kanoniserede dramatikere befinder sig klart indenfor den modernisme, som Thomsen forsvarer i kritikken af avantgardismen, som er den ideologi eller retorik som »dyrker« det nybrydende og overskridende som kvalitet i sig selv. Spørgsmålet er, om anmelderens opgør mod en karikaturtegning af modernismen sigter på en »ny« værdidebat? Anmelderens fordomme mod modernismen, som ingen gider se, og som ikke interesserer sig for tilskueren, er langt ude grænsende til en (ufri-villig?) parodi. I sidste ende retter Dahl kritikken mod det, han kalder statssubsidieringen af dansk teater, og hævder, at denne er skabt af et avantgardistisk nærmest selvfor-synende system, som er selvbeskyttet overfor kritik. Han glemmer her i forbifarten, at Hessela undersøger dansk dramatik og ikke dansk teater som sådan, og han leverer ingen argumentation for at avantgardismen i dansk teater på nogen måde skulle være karakteristisk for de seks dramatikere eller for teatret som sådan.

Der er tale om et genkendeligt og efter min mening misforstået »opgør« med sam-tidsteatret som underlagt avantgardismens totalitære åg. Jeg er for så vidt enig i, at avantgardismen undertiden dominerer i det offentlige rum, og herunder faktisk Dahls egen retorik, som jo egentlig er et forsvar for en miskendt og mere folkelig kunst: den sande avantgarde. Søren Ulrik Thomsens

pointe er et forsvar for en klassisk kunstauto-nomi og for det modernistiske kunstværk, og det er jo denne autonomi, som statsstøt-ten er med til at opretholde og muliggøre. Det er muligt, Dahl vil overlade kunsten til det frie marked? Myten om en avantgardi-stisk kunstelite, som hypper egne kartofler, er endnu engang trukket af stalden, og der er en direkte linje tilbage til rindalismen i 60'erne.

Er det i orden at benytte en anmeldelse som udgangspunkt for hvad som helst? Hessela beskæftiger sig med generationsmodsatningerne mellem 90'ernes og 00'ernes dramatikere. Faktisk er det på den baggrund relevant at diskutere fremstil-lingen, fordi enhver fremstilling i sig selv skaber adgang til bestemte værker, ekskluderer værker og privilegerer andre. I denne sammenhæng bliver det jo på mange måder udslagsgivende, at Hessela har en distink-tion mellem den klassiske værkform og så en »nybrydende« 90'er dramatik. Den formaliserende tendens afløses i Hesselaas fremstil-ling af det såkaldte virkelighedsteater, som bliver indholds- eller virkelighedsorienteret. Denne distinktion mellem det formelle og det virkelighedsorienterede foregår klart med det første som privilegeret og norm-sættende og med virkelighedsteatret som noget forbigående – og med enkelte und-tagelser som fx Christian Lollike, som både skriver inden for virkelighedsteatrets og den formelle dramaturgis horisont. Men hvad hvis man ikke accepterer denne distinktion? Hvad hvis Lollike ikke er en undtagelse, men reglen? Så mangler man analytiske kri-terier, men får måske øje på nogle hybride tværgående genrer?

Installationskunst

Anmeldelse af Falk Heinrich' *Interaktiv digital installationskunst* (Multivers Academic, 2008)

Af Ida Krøgholt

Udgivelsen er en bearbejdet version af ph.d. afhandlingen *Transiente kommunikationssystemer*, indleveret ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet i 2005.

I interaktiv digital installationskunst er brugeren forudsætningen for at få værket til at virke. Det interaktive forhold mellem værk og recipient har Falk Heinrich baseret undersøgelserne i sin ph.d. afhandling på, og resultatet er nu tilgængeligt i denne bog. Bogen er delt i to: en teoridel og en værkanalytisk del bestående af analyser af otte eksempler på interaktiv digital installationskunst. Det teoretiske tankegodt er hentet i Niklas Luhmanns socialkonstruktivistiske teori, som annekteres med henblik på analyse af de udvalgte værker.

Bogen beskæftiger sig med den digitale installation både som interaktion og som forud-determineret handling. På samme måde som en teaterforestilling er installationen baseret på et *koncept*, en plan for værket, som kan være mere eller mindre stramt udtænkt. Værket er på den måde foregrebet i kraft af konceptet, men ikke mere end det, for deltagerens faktiske handlinger i tid og rum vil i høj grad bestemme udfaldet. Heinrich indkredser i den forbindelse det, han formulerer som den interaktive digitale installations paradoks. For at værket skal opnå dets virkning må kunstneren motivere tilskueren til at stille spørgsmålet: »hvordan fungerer det egentlig?«, hvilket kun kan besvares med tilskuerens faktiske handlinger.

Et af de problemfelter, bogen bearbejder,

er således den digitale installationskunsts tilskuer, for hvordan fungerer receptionen af et interaktivt værk, som tilskueren selv befinder sig inde i, og hvis virkning er betinget af tilskuerens faktiske respons? Er han aktør eller tilskuer? Han er begge dele, er svaret, og Heinrich bruger derfor også et enkelt sted Augusto Boals betegnelse *spect-actor* om den dobbelte optik, som er betegnende for problemfeltet. *Spect-actoren* – eller tilskue-spilleren, som det hedder i en dansk oversættelse - betegner hos Boal to forskellige positioner i det såkaldte forumteater. Det er en betegnelse, som indikerer at man gennem det at spille en rolle kan blive tilskuer til rollens handlinger med henblik på at gribe forandrende ind i en situation. Det interessante er i sammenhængen her, at Boals *spect-actor*-begreb bygger på en subjekt/objekt tænkning. Udgangspunktet er at vi har et subjekt (en spiller), der iagttager (er tilskuer til) et objekt (en rolle) for dernæst at gøre noget med det - og på den måde skaber subjektet en ny aktion. I forumteatret er det dermed det handlende subjekt, *aktøren*, der er *årsag* til en kommunikation eller en interaktion. Sådan forholder det sig ikke i bogen her. Ved at følge socialkonstruktivismen i en stor bue uden om handlingsteorien, kommer Heinrich frem til et ganske andet aktørbegreb. I hans perspektiv er det ikke aktøren, der forårsager en interaktion - en aktør kan kun tænkes subjekt-løst. Det får fx alvorlige konsekvenser for Heinrichs katharsis-begreb, da den systemiske tænkning,

som han konsekvent er tilhænger af, vender katharsis fra at være en individforandrende virkning til at være en ydelse, som kommunikationssystemet kunst afstedkommer. I 2. dels værkanalyser er det derfor heller ikke subjektets erkendelse, der er i søgelyset, men derimod værkernes *funktion*. Det bringer Heinrich til en ret cool analyseposition, som altså har den grundtanke, at aktøren blot er en brik i kommunikationen. I forhold til det skuespilteoretiske område foretager bogen en afmystificering af det menneskelige materiale, som er ganske påtrængende og befriende.

For at komme til sin aktørforståelse, må Heinrich igennem en række afgrænsninger, og her må læseren forberede sig på at holde tungen lige i munden, for bogens teoridel er en grundig indføring i og afprøvning af dens socialkonstruktivistiske præmis. Men efter min mening bogens mest interessante del.

De værker, bogen koncentrerer sig om, fremstilles som *transiente* kommunikationssystemer, dvs. kunstværker som bygger på flygtig kommunikation med modtageren. Transiente systemer anvender kortvarige eller komplekst sammensatte signaler, når de kommunikerer, hvilket er en udfordring for modtageren, men også gør det vanskeligt at kontrollere modtagerpositionen. Som antydet er den kunstforståelse, som Heinrich lægger for dagen gennem disse værker i åbenlys konflikt med den kantianske subjektfilosofi og idéen om subjektets erkendelsesmæssige udbytte af kunsten. Men via Luhmann får han etableret sit alternativ til subjektfilosofien, og med udgangspunkt i Luhmanns dictum, at *kun kommunikationen kommunikerer*, fremstilles det interaktive værks aktør som en *systemisk* forskel. Mennesket er altså ifølge denne teori et system, computeren er

et andet system, og aktøren er ikke en handlende person men er derimod forskellen mellem to systemer: på den ene side det algoritmiske allopoietiske system, dvs. maskinen eller computeren, som er programmeret til bestemte funktioner og på den anden side de deltagende autopoietiske systemer, dvs. systemer, som i modsætning til de programmerede er selvgenererende som fx kroppen.

Bogen skelner i forlængelse heraf mellem levende systemer, sociale systemer og kybernetiske computersystemer. En væsentlig præmis for forståelse af systemoperationer angives med Luhmanns begreb »Wahrnehmung« (»at blive var«), der udgør en forskelsdannende iagttagelse i psykiske systemers operationer, og som resulterer i bevidsthedens registreringer. På den baggrund pointeres adskillelsen mellem computerens kybernetiske feedbacksystem og det sociale system. Den interaktive digitale installation spiller dog på recipientens forventning om at blive konfronteret med en intelligens, der overskrider traditionelle forventninger til computeren som blot maskine.

Den kunstteoretiske afklaring af installationskunsten foregår med historisk-systematiske nedslag. Bl.a. skildrer Heinrich en række avantgardestrategier: futurisme, dada, Bauhaus, og han peger her på den gennemgående konflikt i avantgardestrategierne som forholdet mellem kunst som kommunikation og kunst som levende systemer (sansning). Dette korresponderer med den konfliktakse, bogen i øvrigt fremskriver. Deltagerens engagement tematiseres her nærmest som en chiasme - deltageren engageres ved at deltage/han deltager, når han engagerer sig. I et receptionsæstetisk afsnit spørger Heinrich, hvad kunstbruger og værk »rent praktisk« gør ved hinanden, og han

overvejer affekternes eventuelle betydning for interaktiviteten. Affekt oversættes her med Brian Massumis til den *intensitet*, der aktiveres i kommunikation, og det bringer os tilbage til det interaktive værks deltagerperspektiv.

Bogens værkanalytiske del består af otte værkanalyser af varierende omfang: David Rokeby: *Very Nervous System*, Charlotte Davies: *Osmose*, Ken Feingold: *Head* og *Sinking Feeling*, Max Dean / Raffaello D'Andrea: *The Table: Childhood*, David Rokeby: *n-Cha(n)t*, Lynn Hershmann, Fabian Wagmister: *Time & Time Again*, Jon McCormack: *Eden*, Knowbotic Research: *IO_dencies-Ruhrgebiet*.

Analyserne demonstrerer, hvordan værkerne hver for sig opbygger et interaktivitetssystem, og hvordan de på forskellig vis arbejder med forskellen mellem allopoietisk og autopoietisk. Gennem værkanalysens otte kapitler fremskrives en række problemstillinger for den interaktive digitale installationskunsts praksis. Analyserne peger på en tendens til antropomorfisering i værker, der simulerer at kunne reducere afstanden mellem menneske og maskine. En anden kategori hælder mod at opløse forskellen mellem realitet/imaginær realitet og at sprænge installationens rumlige afgrænsning med elektronisk permeabilitet. Gennem analyserne bliver den interaktive værkkategori på den måde testet systematisk af værkuksnit. To værker bryder helt med bogens interaktivitetsforståelse: det *generative* værk af Jon McCormack: *Eden*, som signalerer interaktivitet men i realiteten ikke tillader hverken publikum eller det algoritmiske system at kommunikere. Og *interventions*-værket af Knowbotic Research: *IO_dencies-Ruhrgebiet*, der helt udelukker betragterpositionen,



> »Zerseher« (Art+Com)

hvorved artefaktet reduceres til social kommunikation. Aktørbegrebet er her helt centralt: eftersom det menneskelige materiale er en funktion af noget andet, skal tilskueren ikke blot øve indflydelse på værket, deltagelsen skal operationaliseres og påpeges af værket selv. Derfor forholder Heinrich sig også gennemgående kritisk til en forskelsopløsning, som er latent i flere af værkerne og i de kunstnerpoetikker, som supplerer værkanalyserne. Det gælder fx konceptet i Rokebys digitale installation *Very Nervous System*. Heinrich trækker på smilebåndet af Rokebys romantiske indstilling til æstetiske effekter: Rokeby drømmer om, at hans installation skal påvirke aktøren med en *efter*-effekt, altså en tilstand som går ud over installationens tid og rum, og drømmer altså om at kunne ophæve forskellen mellem det reale og det imaginære.

Generelt spørger analysen til værkernes gøren, altså *hvordan* fungerer værket? Som supplement kunne man nok have ønsket et mere systematisk forsøg på at sige noget om, *hvorfor* værkerne fungerer, som de nu gør. På den måde ville værkernes praksis og kunstnerens poetik kunne undersøges som to,

ikke nødvendigvis sammenfaldende områder i analysen.

Springet mellem bogens teoridel og analysedel foregår meget brat, man kan sige at Heinrich helt bevidst forkorter vejen mellem teorien og annekteringen af den. Den forenkling virker epistemologisk stærk. Men da der ikke er nogen argumentation for det analytiske greb, præsenteres man egentlig aldrig for noget reflekteret metodisk spørgsmål til analysens opbygning og funktion. Fx diskuteres analytikerens iagttagelsespositioner ikke. Med analysen af Rokebys *Very Nervous System* som eksempel, så springer Heinrich ret ubekymret mellem Rokebys egne udtalelser og andre former for observation, og man kan derfor blive i tvivl om det er Rokebys praksis eller hans vilje til viden – dvs. hans poetik, som er objekt for analysen.

Stor grundighed og præcision i den teoretiske udfoldelse parret med en omfattende viden om praksis er denne bogs styrke. Falk Heinrich afholder sig diskret fra at ville almenføre sin metode, da den jo er én optik blandt mange. Men min vurdering er, at præcis den dimension, der drejer sig om tilskuer-aktørens »æstetiske fordobling« er meget afklarende, også i forhold til aktørfunktioner i fx forumteater, rollespil, liverollespil eller computerspil. Der ligger afgjort et potentiale her i forhold til et større forskningsfelt, som virker forfriskende og inspirerende.

Fra en teoretisk vinkel repræsenterer bogen et særdeles relevant forsøg på at konkretisere Luhmanns ganske abstrakte kunstteori. Herved gøres den dels mere anskuelig, dels testes den: Leverer den faktisk et anvendeligt analytisk grundlag for omgangen med det enkelte kunstværk?

Falk Heinrich er forsker og kunstner,

og bogen indledes med et lille forord, der handler om hans eget digitale eksperimentarium og arbejdet med den interaktive digitale installation *flexvoices*. Installationen består bl.a. af en hjelm hvori der er inkorporeret noget teknologisk udstyr og af et par jernhandsker, som hænger fast i loftet. Iført udstyret kan aktøren hverken se eller høre omgivelserne, men opererer som en marionet i forhold til nogle projicerede felter på gulvet. Aktørens bevægelser og brug af stemme måles og aktiverer et antal sensorer, der har indflydelse på installationens visuelle og lydæssige samspil. Det der interesserer Heinrich og som er afgørende for, om værket virker, er, som jeg nævnte indledningsvis, aktørens spørgehandlinger: hvad skal jeg gøre? Ja, spørgsmålet »hvordan fungerer det?« Er præmissen for at få forholdet mellem værk og aktør aktiveret. Men det er også her, interaktivitetsteoriernes største problem ligger. Som Heinrich beskriver det, så gives der to svar på aktørens spørgsmål til værkets funktion. Man kan vælge at udstyre aktøren med en manual, så han kender interaktivitetens rammer, men derved går den eksperimentelle dimension tabt – eller også kan man lade ham operere frit, men risikerer så, at han fejler ved ikke at finde interaktivitetens kode. Problemstillingen finder ikke en egentlig løsning i denne bog. Det er heller ikke meningen, paradokset skal ikke ophæves men er både forskerens og kunstnerens drivkraft.