

PORTRÆTTET: SIGNA

Af Kim Skjoldager-Nielsen og Alette Scavenius

I forrige portræt hævdedes det, at Katrine Wiedemann er den eneste danske instruktør, som har fået et forestillingsbillede på det tyske magasin *Theater Heutes* forside. Det er ikke rigtigt. Det samme er overgået scenekunstgruppen SIGNA. Således optager grundlæggeren Signa Köstler forsiden af *Theater Heute*, 10/8, 2008, fanget i en situation fra *The Black Sea Oracle Games* (Odessa maj/juni 2008), hvor hun i rollen som jordmoder lytter til en mave. Et nærmest symbolsk udtryk for knap et tiårs arbejde, der har haft en undersøgende tilgang til scenekunstens potentialer. Forestillingernes komplekse kombination af totalinstallationer og publikumsinteraktion har affødt betegnelser som »erfaringssteater« og »fiktive parallelverdener«. Teatret tangerer liverollespil, *Second Life*, Web 2.0, ja, sågar *Star Trek*-universets *holodeck*, med appel til tidens brugerkultur, selvscenesættere og fremtidens teaterpublikum, de yngre generationer.

Tyskland, hvorfra så megen teaterinspiration ellers tilflyder os, har de senere år haft flere SIGNA-forestillinger. I 2008 blev SIGNA som den første udenlandske scenekunstgruppe nogensinde udvalgt til at deltage på den prestigefulde festival Theatertreffen i Berlin. Festivalkomiteén havde fundet *Die Erscheinungen der Martha Rubin/The Ruby Town Oracle*, produceret af Schauspiel Köln, værdig som én ud af de ti bedste tysksprogede forestillinger i sæsonen 2007/2008. Det er især forestillingernes formsprog, der har optaget de tyske kritikere.

De gennemførte scenografier, hvor alt, lige fra karakterernes personlige ejendele som toiletsager og undertøj til rummenes udstyr med tapeter, møbler og dufte er nøje udvalgte i henhold til det miljø, de skal udtrykke, er centrale i forestillingerne, ligesom oplevelsen af de flydende grænser mellem fiktion og virkelighed er det. De parallelle verdener og det at publikum selv tager del i forestillingerne og (til en vis grænse) kan påvirke dramaturgien, ses som et afgørende nybrud i de gængse teatergreb. Dette overraskende nok på bekostning af interesse for det indholdsmæssige, magtstrukturer, identitetsproblematikker, etc.

Kunstnerisk trojka

SIGNA er i dag signatur for en løst sammensat gruppe af scenekunstnere og skuespillere, såvel amatører som professionelle, fra ind- og udland, under ledelse af installationskunstneren og iscenesætteren Signa Köstler, hendes østrigske ægtemand, performeren og videokunstneren Arthur Köstler, samt den svenske arkitekt Thomas Bo Nilsson.

Signa Köstler (tidl. Signe Sørensen, f. 1975 i Århus) afsluttede i 2001 en BA i kunsthistorie med tilvalg i film- og medievidenskab fra Københavns Universitet. Hendes kunstneriske *drive* finder sin form i installationskunsten, mens de teoretiske stammer fra hendes studier

i kunsthistorie, suppleret med de erfaringer med publikumsintervention og iscenesættelse af alternativ virkelighed og identitet, hun har fra sine bijobs som champagnepige og *private dancer*. Hun debuterede 2001 med *Precious Fallen* i Huset i Magstræde. I forbindelse med *Twin Life*-kvadrilogen 2001-2002 om den polskfødte pige Nika Zabirinsky tog hun navneforandring fra Signe til Signa.

Arthur Köstler (f. 1972) stammer fra Gmunden, Østrig, hvor han som led i et ønske om at arbejde med *special effects* inden for film skulle uddannes som frisør og parykmager. Løbebanen som performer startede, da han blev del af eksperimentalrockbandet *Pest*, hvor han udviklede et notorisk brækshow. Han flyttede til Danmark i 1998 og afsluttede sine studier i mediekunst fra Kunstakademiet i København i 2006.

Signa og Arthurs første formelle samarbejde var *57 Beds* (Kanonhallen 2004), og siden har de samarbejdet omkring alle forestillinger i SIGNA-regi. De konceptudvikler sammen, Signa instruerer, Arthur skaber som oftest lys-, lyd- og mediesiden, ligesom de også altid er medvirkende.

Med *Seven Tales of Misery* på Plex i København i 2006 tilsluttede Thomas Bo Nilsson (f. 1982 i Landskrona) sig gruppen, først som scenograf, kostumier og skuespiller, siden som tredjemand i den kunstneriske ledelse. Thomas har siden 2004 studeret arkitektur på Kunstakademiet i København efter et par års studier i kunsthistorie og kortfilm i Sverige.

Siden Signa Köstlers debut i 2001 er det blevet til en imponerende produktion af 29 større eller mindre opførelser, i otte forskellige lande: Danmark, Sverige, Tyskland, Østrig, Ukraine, Bulgarien, Spanien og Argentina.

Performance-installation

SIGNA betegner deres form som *performance-installation*, primært med reference til konceptets afsæt i rum, installation og publikums performative inddragelse. Mange opfatter SIGNA som performancekunstnere på grund af autenticiteten i møderne med gæsterne og sammenflydningen af liv og kunst i interaktionen og de ofte meget lange opførelser. Det er så afgjort ikke konventionelt teater, men dog stadig teatrale begivenheder, der spiller på teatrets kognitive fordobling, hvor publikum hensættes til en anden verden befolket med psykologiske karakterer, de kan føle empati for eller identificere sig med. Når performance-installationsbegrebet alligevel giver mening, er det, fordi det vil udvide teaterforståelsen. Det rammesætter en diskussion af, hvor grænsen mellem fiktion og virkelighed går, eller snarere, hvad disse begreber betyder for vores selvforståelse, når vi som gæster begiver os ind i en performance-installation og engagerer os i spillet.

Konkret er performance-installationen en blandform eller *crossover* af installationskunst og i bred antropologisk forstand performance. Det betyder bl.a., at det op til publikum at finde betydningen ud fra forestillingens eller begivenhedens oplevelsespotentiale (Eigtved 2003, p. 18) og – i SIGNAs tilfælde – afgøre, hvordan de vil agere inden for dens ramme. Installationen er total med inspiration fra den russiske kunstner Ilya Kabakov (Kabakov 1995). Den udgør enten en scenografisk konstruktion af rum på en etableret teaterscene, en reel lejrplads udendørs eller den gennemførte indretning af en fundet lokalitet (tomme

lokaler og bygninger). Den besøgende er i første omgang indbudt til en udforskning af rum og interiører. Overdådigheden af detaljer såsom personlige ejendele (Kabakovske spor efter karaktererne) og udstyrets funktionalitet (fungerende køkkener, telefoner, overvågningssystemer mv.) er med til at skabe en realitetseffekt, der gør universet overbevisende for den besøgende. Besøget vil udvikle sig forskelligt, alt efter hvilken performance gæsten udfører. For nogle ligger der en tilfredsstillelse i blot at gå rundt og opleve installationen og dens stemning, mens andre er tiltrukket af interaktionen med beboerne. Rummet ophæver adskillelsen mellem tilskuere og skuespillere, og interaktion tilskyndes mere eller mindre afhængig af tematikken. Skuespillerne improviserer deres rollespil i overensstemmelse med en overordnet rammehistorie, som publikum er gjort bekendt med ved indgangen og på hvis præmisser de forventes at agere. Hver karakter har sin egen historie at fortælle gæsterne, og alt afhængig af hvor langt ind i fiktionen gæsterne er villige til at gå, kan komplekse relationer udvikle sig og blive udslagsgivende for karakterernes videre handlinger. I den forstand er der tale om interaktivt teater. Typisk varer en performance-installation flere døgn eller hele uger, under hvilke publikum kan komme og gå, som de vil. I den tid bor, sover og spiser skuespillerne i performance-installationen, og det hænder, at gæster tager længerevarende ophold for at kunne følge karakterernes udviklinger og få fiktionen ind under huden.

Instant new identities

Behovet for at inddrage publikum opstod for Signa Köstler som en utilfredshed med relationen til publikum ved hendes første installation *Precious Fallen* (Huset i Magstræde 2001). Det var en form for *tableau vivant*, der tematiserede myter om den faldne kvinde, og som havde flere prostituerede som medvirkende. »Publikum kom men var på en måde alligevel fraværende: Publikum så på mig og var stille.« (Oprea) Her kom hendes erfaringer som champagnepige hende til gode: »Jo bedre jeg var til at relatere til dem [kunderne], desto flere penge kom der ind. Noget faldt på plads i mit hoved, og jeg indså, at det ville være en god ting at kombinere installationen med forholdet til publikum.« (ibid.) Det udviklede sig til den første egentlige performance-installation *Twin Life – instant new identities* (2001). I en tom kælderbutik i Vendersgade, København, indrettede hun samme år, 2001, en lejlighed, hvor hun i syv døgn udgav sig for at være den AIDS-syge pige Nika Zabrinisky. Nika var oprindelig kommet til Danmark med sine forældre fra Polen. Det incestuøse forhold til faderen havde traumatiseret hende, og hun var under et studieophold i London endt i prostitution. Nu var hun kommet tilbage for at forsones med sin tvillingesøster Ana, som hun havde brudt med. Publikum kunne besøge de to søstre og deres venner i lejligheden, og der opstod tætte relationer. F.eks. kom en række skoleelever i 12-14-års alderen jævnligt forbi og udviste en nærmest genuin omsorg for den dødssyge Nika. Dermed var den udforskning af identitetsdannelse, som er central for SIGNAs arbejde, grundlagt.

Hvad nu, hvis jeg bare besluttede mig for at være en anden – omdefinerede min identitet, min fortid og mødte publikum på disse vilkår? Og hvad hvis jeg i dette møde samtidig definerede publikum i forhold til mig – besluttede, hvem de er i forhold til mig? Og svaret er hver gang et nyt: I den pludselige uventede intimitet og fortrolighed med installationens

medvirkende sættes de besøgendes forventninger til værket på spil, og man må spørge igen: Hvem er jeg nu, hvem er jeg her? (Sørensen 2005, p. 10)

SIGNA spiller altid på det sociale mødes fundamentale usikkerhed, den *dobbelte kontingens*, der ligger i, at det interaktive møde altid kan falde anderledes ud end parterne formår at forudsige. Det er i SIGNA-sammenhæng blevet beskrevet som *dobbeltperformativitet*, dvs. gensidigheden i skabelsen af roller eller identitet mellem de interagerende (Skjoldager-Nielsen 2006, p. 78; 2008, pp. 53-65). Det er et spil, der står og falder med publikums villighed til at gå med på legen, og som kommer i konflikt med teatergængerens rygmarvsrefleks: at ville holde afstand og ikke forstyrre. Med Nika formåede Signa Sørensen at skabe en fascination omkring en karakter, der forenede dekadence og forfald med en dragende sensualitet og eksistentiel sårbarhed, der lokkede mange til at indgå et nærmere bekendtskab. Således udviklede konceptet sig og indbød publikum til at bevæge sig videre ind i Nikas fortid i det veritable erindringslandskab *Konwaliowa Cutie Doll* (Kanonhallen marts 2002), hvor de kunne møde forældre, barndomsvenner, ekskærester m.fl. i scenarier, de selv kunne samle som drømmebilleder, febevildelser og småfortællinger omkring den nu hospitalsindlagte Nika. I *Nika is Dead* (Njalsgade 2002) udfordrede det gådefulde dem under tvillingesøsteren Anas ti dages mindeceremoni for den afdøde, for havde – som rygterne ville vide det – Nika overlevet, dræbt Ana, overtaget hendes identitet og arrangeret sin egen »død«? Det var en uløselig gåde, hvorved performance-installationen afslørede det, der både er dens styrke og svaghed: svaret, forløsningen, er i denne dramaturgi ikke målet; det kunstneriske potentiale udfoldes i selve begivenhederne, de erfaringer og erkendelser, der følger med tilskuerens ontologiske svimmelhed ved pludselig at blive aktør. Som Janus Kodal udtrykte det: »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.« (Kodal 2002)

Spil hovedrollen i dit eget liv

Hvor *Twin Life*-kvadrilogien havde risikeret det hele ved at rammesætte interaktiviteten med et overordnet plot som det dramatiske *clou*, man enten lod sig indfange af eller stod af på, begyndte SIGNA med forestillingerne *57 Beds* (Kanonhallen 2004) og *Black Rose Trick* (Malmö 2005) at åbne op for et større manøvrerum for publikums fantasi og deres lyst til at afprøve hypotetiske fortællinger i labyrintiske netværk mellem stadigt større samlinger af karakterer. Og dette inden for rammerne af installationer, der fysisk er blevet stadigt større – med foreløbig kulmination i barakbyen i *Die Erscheinungen der Martha Rubin/The Ruby Town Oracle*.

Under titlen »Skab dit eget livsteater« beskrev Monna Dithmer i *Politiken* 14.2.04 *57 Beds* som »et landskab med uanede muligheder, alt efter hvem af de 40 personer, man støder på – den enlige tvillingesøster, den tårnhøje trans, pistolmanden, den slikkede bartender etc.« Disse var alle gådefulde karakterer, som ikke på tilfredsstillende vis kunne redegøre for deres tilstedeværelse i den mærkværdige *Dogville*-lignende lilleby, som den fuldt funktionelle installation i Kanonhallen udgjorde med cafeteria, hospital, roadhouse, motel mv. For at komme ind måtte publikum bogstavelig talt træde over en grænse, bevogtet af et uigennem-



> 57 Beds (Foto: Tor Knudsen).

skueligt kvindeligt kittelklædt bureaukrati, der forlangte, at man stillede skoene. Afførelsen af skoene, udsættelsen af følsomme legemsdele, forstærkede oplevelsen af liminalitet, af ubestemmelssessted, af mellemrumstilstand, eller ligefrem *limbo*, der blev fremherskende i det landskab, hvis befolkning tematiserede den personlige katastrofe, sammenbruddet, vildfarelsen, længslen, livet og døden som uudgrundeligt skæbnefællesskab, og som scenografisk syntes at have sit *ground zero* i en bunke bilvrag og de dæmoniske Ulykkesfugle (spillet af cirkusakrobater i trapez) og Englen som mulige bebudere af den ultimative apokalypse.

Tematisk var der noget lavere til loftet i *The Black Rose Trick* (2005), som udspillede sig på et nedslidt og lyssky hotel i Malmös havnekarver (ombygget nedlagt røgerifabrik) i en George Orwell'sk, retromodernistisk fremtid, i det verdensomspændende og totalitære styre »The State«, hvor der herskede undtagelsestilstand pga. oprør og pandemi. Alligevel formåede forestillingen på inspirerende vis at balancere dramaturgisk mellem indbydelse til en udforskning af universet og mod(b)ydelse i opretholdelsen af et kontrolsamfund for befolkningens »egen sikkerheds skyld«. Hotel Black Rose Trick var underlagt militærtet og den uudgrundelige, rygtebefængte general Jimmy Adler, der havde sit hovedkvarter i den ildevarslenende kælder. En eksperimenterende hospitalsenhed på førstesalen hentede med jævne mellemrum gæsterne (primært publikum) ind til undersøgelse i et forsøg på at begrænse det såkaldte »E.N.D. (Eye Neoplasm Defilement) syndrome«, der smittede ved for dyb øjenkon-

takt, medførte galoperende dekadence, galskab og til sidst døden. Nærmest en opfordring til at slå sig løs i det forlystelsesetablisement, som hotellet også var med natklubben cabaret, dansegulv, hasardspil, barpiger mv., noget som da heller ikke gik partypublikums fornemmelser forbi; hotellet blev Malmös in-sted med timelange køer udenfor. Med klangbund i virkelighedens kapitalstyrede globaliseringssamfund, hvor forkortede rejse- og kommunikationsafstande har gjort SARS, krige, terror og alverdens kriser til del af det daglige dansksvenske risikoscenarie, lykkedes det SIGNA at skabe et slående tids- og stemningsbillede: livet i konstant undtagelsestilstand, hvor det kan synes nemmest at vende det hele ryggen og feste videre. Som Janus Kodal bemærkede, var det som om følelsen »af at sejle på et skib på vej til helvede indstifter en sær samhörighed, der bereder vejen for Signa Sørensens hidtil mest præcise karakteristik af samtidens dødelige dekadence gennem det menneskelige møde...« (Kodal 2005)

På metaplanet i både *57 Beds* og *The Black Rose Trick*, hvor interaktionspotentialer sættes op mod den tematiske ramme, aktualiseres kontingens som grundvilkår for livet i vores samfund, et samfund som iflg. Lars Qvortrup er ved at blive *hyperkomplekst* (Qvortrup 2000). Det er et samfund, der har mistet det privilegerede overblik over sig selv, og hvis paradoksale, dynamiske sammenhænge kun kan iagttages og erkendes »indefra« med en poly-optik af funktionelt differentierede koder, der i SIGNAs universer kommer til udtryk som skiftende publikumspositioner mellem tilskuer og aktør ud fra forskellige narrative hypoteser, der må afprøves i med- og modspillet fra de medvirkende.

Magtgrebet strammes

Om kunstens forbindelse til virkeligheden gælder det for SIGNA, at: »Vi vælger at bygge noget fiktivt op – ikke for at lede virkeligheden på afveje, men for at sætte den fri. Så publikum kan gøre noget andet, end de plejer.« (Beckett 2006). Det er det, der ligger bag betegnelsen *erfarings-teater*, som bl.a. tyske anmeldere har givet det: et teater hvor man kan træde ind i fiktionen og gøre sig erfaringer med sider af vores verden i en kondenseret, dramatisk interaktionsform. Det gælder de ovenfor nævnte kontingenserfaringer, der vil drage de relativt sikre ontologiske forestillinger i tvivl, som identitet og virkelighedsopfattelse (herunder det mere konventionelle teaters forestillingsverden), men også erfaringer med mere afgrænsede eller determinerede interaktionsformater, der giver adgang til det ellers uerfarbare eller selvfølgeliggjorte. Der er en klar tendens i de senere produktioner til at ville begrænse interaktionspotentialer til fordel for udforskningen af magtstrukturer.

Magtstrukturer findes alle vegne, og SIGNA har en erklæret interesse i at afdække, hvor og hvordan de er tilstede og mere eller mindre påvirker os. I *Seven Tales of Misery* (Plex – Københavns Musikteater 2006) var det religionens sekteriske faldgrube mellem dogmatik og frelse, med resonans i den geopolitiske virkelighed uden for, der blevet taget under behandling, meget passende i Plex' bygning i Kronprinsensgade 7, der tidligere havde huset både frimurerloge og pinsekirke. I sin anmeldelse i *Jyllandsposten* 14.9.06 glædede Henrik Lyding sig over gæstens mulighed for at kunne slippe væk:

Det er som at havne i en tidslomme og et ukendt kontinent på samme tid. Men også skræmmende, fordi det univers, forestillingen symboliserer, den religiøse sekts blanding af tyranni og total hengivelse, jo desværre trives i bedste velgående i virkelighedens verden. Og her kan man sjældent bare gå ud af døren, når man har set nok.

På samme måde kunne man ikke slippe væk fra *Night at the Hospital* (Det Kongelige Teater, Turbinehallerne, 2007) – end ikke træde skridtet tilbage og forholde sig til begivenhederne som tilskuer, kunne man. Den mindre performance-installation, der kun spillede i alt seks gange og var forbeholdt et lille, modigt publikum på 25 pr. gang, krævede den intense tilstedeværelse. Her var tilskuerpositionen elimineret ved at indskrive publikum som patienter i fiktionens mentalhospital. Inden de indfandt sig til den 12-timers lange natlige behandling, modtog de mail eller sms med instruks om, at de led af hukommelsestab, at de havde et andet navn, at de ville blive holdt vågne som led i behandlingen og skulle gennemgå forskellige former for terapi. Af hensyn til behandlingens virkning ville forløbet ikke uden videre kunne afbrydes. Instruksens referencer til sygdomstilstanden, den alternative identitet og behandlingen som præmisser for oplevelsen er allerede med til at sløre grænsen mellem fiktion og virkelighed, en proces der fortsatte med »patientens« deponering af sine ejendele og civile tøj, iklædningen af hospitalstøj, læger og sygeplejerskers konstante korrektioner med referencer til rollens journal, dvs. den »glemte« livshistorie, og som forstærkedes af manglende tidsfornemmelse i kælderlokalernes betonisolation og den tiltagende træthed oven på en lang arbejdsdag. Den ydre eller overordnede referenceramme for hospitalsoplevelsen var igen den totalitære stat, hvor hukommelsestab var årsagen til en krise, men det kan synes mindre vigtigt i forhold til den fænomenologiske aktualisering af de mere subtile magtstrukturer, vi også finder i virkelighedens læge-patient-relationer og i tendenser til umyndiggørelse, måske især inden for psykiatrien.

Med *Die Erscheinungen der Martha Rubin/The Ruby Town Oracle*, som blev opført i Tyskland i hhv. Halle Kalk, Schauspiel Köln i oktober 2007 og i Berlin i april 2008, udvalgt af Berliner Theatertreffen som eneste udenlandske forestilling, bevæger SIGNA sig fra magtstrukturer udøvet over individet i *Night at the Hospital* tilbage til magtstrukturer udøvet over samfundet, fra mikrokosmos til makrokosmos. Ruby Town er befolket af efterkommere af Martha Rubin, en forældreløs pige, som i en alder af ti blev optaget som danser i et cirkus, men det var hendes evner som orakel, der skabte hendes ry. Hun fødte 17 børn med forskellige fædre, men pludselig i en alder af 43 forsvandt hun sporløst. Hendes efterkommere fandt sammen i Ruby Town, et limbo mellem to stater, hvoraf den ene udnytter byen og dets indbyggere til illegal handel og fysiologiske undersøgelser i forbindelse med stråling. Den faldefærdige by – igen med stærke mindelser om *Dogville* – var bygget op af genbrugsmaterialer og bestod af godt og vel 20 huse, hytter og campingvogne. I byens ene ende lå den tilbagevendte Martha Rubin på en forhøjet platform og lod sig tilbede, samtidig med hun fremsagde sine orakler. Byens indbyggere var tydeligt mærket af militærets magtbrynde, ligesom publikum fra første øjeblik i byen på egen krop fik fornemmelse af diktaturets ubønhørlige krav om underkastelse, overopsyn, indoktrinering, uigennemsigthed og hemmeligheds-

kræmmeri. SIGNAs tydelige referencer til den tidligere østblok tilsat en *science fiction*-agtig atmosfære efter George Orwells *1984* tegnede en skræmmende vision af et folk frataget deres frihed, både politisk, åndeligt og intellektuelt.

Salò og kritikken

Den fænomenologiske undersøgelse af magtens strukturer nåede sin hidtidige kulmination med *Salò* (Republique 2010) efter Pasolinis brutale og bandlyste film af samme navn fra 1976 og Marquis de Sades roman *120 Dage i Sodoma* fra 1787, som dannede inspiration for både Pasolini og SIGNA. Fra de Sades adelsmiljø og Pasolinis fascistiske Norditalien var handlingen flyttet til nutidens København, Villa Salò, et eksklusivt SM-bordel på det borgerlige Østerbro, der kunne tilfredsstille de stinkende riges pædofile lyster. Forestillingen affødte voldsomme reaktioner hos såvel publikum som anmeldere, fra næsegrus beundring og indlevelse til afsky og afstandtagen. De godt 30 medvirkende indgik i et skarpt inddelt hierarki med de fire pengestærke libertinere, »masters« i toppen, som hjulpet af hver deres »madam« og deres bodyguards, »fuckers«, ydmygede, voldtog og torterede 16 børn i fire ugelange seancer. For nogle blev fiktionen så reel, at de forsøgte at »redde« børnene fra deres plageånder, mens andre fraværende og uanfægtede overværede de seksuelle ydmygelser. Flere har stillet spørgsmålstegn ved meningen med at udstille rædslerne så realistisk og usminket som tilfældet var, dertil svarer Signa Köstler:

Den kunstneriske ambition er at begribe, føle og forstå faldet i medfølelse mennesker imellem. Villa *Salò* er en konstruktion, hvor man meget tæt kan føle, opleve og betragte dette fald og forholde sig til det. Og det er samtidig en kritik og et smerteskrig over de grusomheder, der finder sted for øjnene af os, og som vi alle bærer et ansvar for. (...) *Salò* er bevidst gjort meget håbløs og grusom. Men for mig at se har mange tilskuere, der kom til *Salò* for at undersøge og forstå, bragt håb med sig ind i håbløsheden. De blev hos os og så rædslerne i øjnene, mærkede strukturernes drift og accept af ondskaben i andre og sig selv. I den situation oplevede og viste mange medfølelse. Andre lod sig indfange af den grusomme opfattelse af verden, og det må de vel nu reflektere over. (Geist 2010)

Formdifferencen – med Niklas Luhmanns kunstforståelse – mellem reel realitet og imaginær realitet (Luhmann 1992, p. 231), som teatret normalt opretholder med skellet mellem scene og sal, bliver således hos SIGNA opløst og forskudt til et refleksionspotentiale i skiftet mellem dynamiske positioner som tilskuer og aktør: hvem bliver jeg her, i denne imaginære sammenhæng, når jeg indtræder i spillet? Det problematiske ved de grænseoverskridende, autenticitetsøgende koncepter er, at teatraliteten alene består i den interagerendes evne til selv at skelne mellem virkelighedsniveauerne. Kan den imaginære realitet, forskellen for refleksionen, opretholdes i det reelle møde med de medvirkende, når fysikaliteten, proksemikken og affekterne i den grad sætter sig igennem? I SIGNAs bestræbelser på at sløre grænsen mellem fiktion og virkelighed, kan repræsentationen for den engagerede gæst brin-

ges til ophør og blive *simulation*. Næsten som shamanen efterligner symptomer for at tage sygdommen på sig (jf. Schechner 2003, p. 118), fremstiller SIGNA en fiktiv parallelverden, der virker – er virkelig. Herved skabes forvirring, fare – men også fornøjelse i teatrets verden. Og man kommer den måske mest berømte af Antonin Artauds euforiske erklæringer i hu: »Og hvis der er noget, der er helvedes fordømt og forbandet i vor tid, så er det at hænge sig kunstnerisk i former i stedet for at være som torturofre, der bliver brændt og signalerer fra deres bål.« (Artaud, p. 12)

Kim Skjoldager-Nielsen (f. 1971): Cand. mag. i teatervidenskab fra KUA 2008 med tilvalg i engelsk og film. Freelancedramaturg og tidligere SIGNA-skuespiller. Skrev speciale om interaktivitet som dramaturgisk strategi med SIGNA som eksempel. Har undervist på Afdelingen for Teater- og Performancestudier, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, og Performance Design ved Roskilde Universitet. Senest initiativtager til publikumsundersøgelse af og seminar om SIGNAs *Salò*.

Alette Scavenius (f. 1952): Mag.art. i teatervidenskab fra KUA 1984 med speciale i kinesisk teater. Ansat i 13 år på Det Kongelige Teater som programredaktør, siden 1993 freelance med undervisning på såvel Teatervidenskab og Asien Institutet KUA i Asiatisk teaterformer og Formidling og kommunikation samt større formidlingsmæssige opgaver for teatre og festivaler. 2001-2007 initiativtager og hovedredaktør af Gyldendals Teaterleksikon. Bestyrelsesformand for bl.a. SIGNA.

Litteratur

- Artaud, Antonin: *Det dobbelte teater*. Arena, Fredensborg 1967
- Beckett, Trine: »Interview: Det tredje rum«, in: *Politiken* 1.09.06
- Eigtved, Michael: *Forestillinger. Crossover på scenen*. Rosinante, København 2003
- Geist, Anton: »Salò er ikke en butik hvor kunden altid har ret«, in: *Information* 26.03.10
- Kabakov, Ilya: *Über die 'totale' Installation*. Cantz Verlag, Ostfildern 1995
- Kodal, Janus: »10 døgn indlevelse«, in: *Politiken* 13.10.02
- Kodal, Janus: »Hotellets gåder«, in: *Politiken* 09.03.05
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst die Gesellschaft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992
- Oprea, Corina: »Theatre in a Real World Environment«, <http://www.culturebase.net/artist.php?3963> (6.4.10)
- Schechner, Richard: *Performance Studies: An introduction*. Routledge, London & New York 2003
- Skjoldager-Nielsen, Kim: »At performe eller ikke at performe? Om interaktivitet i Signas 57 Beds og The Black Rose Trick«, in: *Peripeti* #6, 2006
- Skjoldager-Nielsen, Kim: *Tilskueren som aktør. Interaktivitet som dramaturgisk strategi eksemplificeret ved SIGNA-produktioner*. Speciale, Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Afd.

- for Teater- og Performancestudier, Københavns Universitet 2008
- Sørensen, Signa: »Mit kunstneriske virke«, in: *Signa Sørensen præsenterer: The Black Rose Trick*. Skoletjenesten, København 2005
- Thomas, Poul J.: »SIGNA: The Dorine Chakin Institute«, in: *Whitehot Magazine*, februar 2008, http://www.whitehotmagazine.com/index.php?action=articles&wh_article_id=1142 (6.4.10)

PERFORMANCE-INSTALLATIONER

2001

- Precious Fallen* (Huset, København)
- Twin Life - instant new identities* (kælderlejlighed i Vendersgade, København)
- WhyBabyHospital* (Luftkastellet på Holmen, København)

2002

- Konwaliowa Cutie Doll* (Kanonhallen, København)
- Nika is Dead* (nedlagt pøsefabrik, Njalsgade, København)

2003

- Sugar Drops* (Bilbao, Spanien)
- Night Finder* (Øster Fælled Torv, København)

2004

- 57 Beds* (Kanonhallen, København)
- Secret Girl* (nedlagt fængsel, Meiningen, Tyskland)
- Night Finder II – the love-jinxing games* (Magistratsparken, Malmö, Sverige)
- Night Finder III – the mercy games* (Röda Sten, Göteborg, Sverige)

2005

- The Ultra Wedding (57 Camas)* (Cordoba, Argentina)
- The Black Rose Trick* (nedlagt røgeri, Malmö, Sverige)

2006

- The Devil's Bones* (forladt godshal på banegårdsterræn, Bremen, Tyskland)
- The Silvana Experiments* (Kunstforeningen Gammel Strand, København)
- Seven Tales of Misery* (Plex, Københavns Musikteater)

2007

- Night at the Hospital* (Turbinehallerne, Det Kongelige Teater, København)
- The Circle Camp* (Metropolis, Magretheholm, København)
- Die Erscheinungen der Martha Rubin/The Ruby Town Oracle* (Halle Kalk, Schauspiel Köln, Tyskland)
- The Dorine Chaikin Institute* (Ballhaus Ost, Berlin, Tyskland)

2008

- Die Erscheinungen der Martha Rubin/The Ruby Town Oracle* (Theatertreffen, lokomotivremise, Berlin)
- The Black Sea Oracle Games* (Hotel Passage, Odessa, Ukraine)

The Black Sea Oracle Games (Varna, Bulgarien)

The 11th Knife (lejrplads, PSi #14: Interregnum, KUA, København)

Komplex Nord Metode (Steirischer Herbst, Graz, Østrig)

2009

Die Hades Fraktur (Hotel Timp, Köln, Tyskland)

The Oracle's Boat (Metropolis, Teaterhuset, Helsingør)

Germania Song (Centraltheater, Leipzig)

2010

Salò (villa på Krausevej, København)

PRISER, LEGATER, HÆDERSBEVISNINGER

Bisballe-prisen år 2002. Statens Kunstfonds Etårige Arbejdslegat 2005. Malmö-Lundpriset for bedste teater, *Black Rose Trick* 2005. Danske Sceneinstruktørers Hæderspris 2006. Samme år nomineret til en Reumert i kategorien "lille/store forestilling" for *Seven Tales of Misery*. Deltog med *Die Erscheinungen der Martha Rubin* på Theatertreffen, Berlin 2008. Nomineret til en Reumert i kategorien "lille/store forestilling" for *Salò* i 2010.



> Maike Droste (Mascha), Kathleen Morgeneyer (Nina), Christoph Franken (Medwedenko)
i Jürgen Goschs' iscenesættelse af Mågen (Die Möwe, Deutsches Theater).
(Foto: Matthias Horn)