

Samtidsteatrets udfordring af værkbegrebet

Af Erik Exe Christoffersen, Falk Heinrich og Laura Luise Schultz

Ideen om værket synes uomgængelig i det moderne kunstbegreb. Værket fremstår som garant for en samlende enhed, æstetisk og meningsgivende, der er med til at sikre kunstens autonomi ift. samfundets herskende magtdiskurser i form af dets økonomiske, strukturelle og institutionelle betingelser. Det er kunstværkets autonomi, der sikrer dets skabende og kritiske potentiale: kun ved ikke at være underlagt ydre interesser kan kunsten forholde sig kritisk og kreativt til de samfundsmæssige normer og strukturer.

Teaterværket er af gode grunde vanskeligt at definere: Er værket den enkelte opførelse eller en bestemt iscenesættelse? I det moderne teater har værkets samlende autoritet på skift været dramatikeren, instruktøren eller skuespillerne, og i de senere år har det sågar været publikums deltagelse, som har været afgørende for værkets status. Værkopfattelsen spiller en afgørende rolle for den kompositoriske og dramaturgiske praksis, som sigter mod en samlende diskurs i forhold til publikum, uanset hvem der definerer værkets autoritative stemme. Desuden er værket som ramme afgørende for, om publikum kan erkende og identificere et værk som kunst. Endelig spiller værket en vis rolle i teaterkritikken og teaterhistorien på den måde, at visse værker kanoniseres som paradigmatisk for bestemte retninger og kunstopfattelser.

Dette antyder, at spørgsmålet ikke er hvad værket *er*, men hvordan det *fungerer* i praksis. Hvordan skaber værkbegrebet en ramme for den kreative proces, når der skal træffes afgørelser om, hvad der skal skæres eller tilføjes? Hvad betyder værkbegrebet for tilskuernes placering? Hvad betyder det for det enkelte kunstværks status? Og for vurderingen af dets kvalitet? Måske er det vigtige ved værkbegrebet, at det til stadig er til forhandling, i forandring og udvikling. Ikke mindst når der forhandles om, hvad der er teaterkunst, og hvad der ikke er? Værkbegrebet er som praksis interessant, fordi det virker ind på tilskuernes oplevelsesmåde og er med til at forme og kategorisere denne oplevelse.

Spørgsmålet er, om værkets status begrænser kunstens og teatrets mulighed for at virke direkte forandrende i samfundet? Avantgardekunsten har i hvert fald udfordret det autonome kunstværk med sit ønske om en revolutionær, samfundsforandrende kunst og integration mellem kunst og livspraksis.

I dag synes interaktive og deltagerbaserede kunstprojekter og events, nye medier samt fokuseringen på kunsten og teatrets performative dimensioner at fuldføre avantgardens projekt på nye præmisser og opløse kunstens værkbegreb indefra. Meget samtidsteater arbejder med åbne og uafsluttede processer, og med intervenerende indgreb i andre sociale domæner, snarere end med repræsentationer, der kun kan henvise til en ydre verden.

Men kan kunst og kunstnerisk aktivitet overhovedet udfolde sig uden et værkbegreb, der definerer kunsten og det kunstneriske ved at indsætte en distinktion, der samtidig forankrer kunsten i nutidens samfund? Virker det værkbaserede kunstbegreb fortsat som diskursiv ramme for de tilsyneladende værkopløsende kunststrategier? Eller er værkbegrebet for alvor tilbagelagt – til fordel for et helt andet kunstbegreb?

Hvad er værkets og værkbegrebets status i samtidens scenekunst?

I dette nummer diskuteres værkbegrebets forskellige dimensioner, funktioner og forskydninger: værket som ramme for forskellige dramaturgier samt teatrale og performative formater og præsentationsformer; værket som praksis og koncept; værkets institutionelle organiseringer; værkets

afsenderpositioner og tilskuerhenvendelser; værkets autonomi, dets grænser samt overskridelser eller integration af egne grænser; værkets og kunstnerens meta-refleksioner over kunstens og værkets status. Desuden diskuteres praktiske og teoretiske refleksioner omkring værkbegrebet. Refleksioner, der vil indfange en kunst, som skaber forskydninger, forstyrrelser, overskridelser og forandringer i værkbegrebet.

Teaterværker er grundlæggende heterogene i deres afsenderkonstruktion, idet der indgår et væld af afsendere. Dette forhold kan være stærkt pointeret eller sløret, og hierarkiet mellem afsenderne kan ligeledes være explicit markeret eller tilnærmelsesvis udraderet. Skal vi tage udgangspunkt i teksten og dens struktur og vurdere forestillingen herudfra? Eller er instruktøren den egentlige afsender, eller er det snarere skuespillerne? Er værkets afsender en tydelig auteur eller et kollektiv af ligestillede stemmer i en devising-proces?

Værket er ikke kun teksten, det er ikke kun iscenesættelsen, det er ikke kun det institutionelle. Forsøgsvis kan man måske sige, at det scenekunstneriske værk er et netværk af handlingsskabende relationer, som adskiller sig fra dagligdagens relationer i kraft af teatralitet. Det rummer også skuespillernes eller performernes dynamiske relation til hinanden og til tilskuerne, måden der skabes relationer i rummet, i forhold til lyset, til kostumer og til tekst etc. Disse dynamiske relationer understøttes af teksten, iscenesættelsen samt den institutionelle kontekst, og sammenfattes og sammentænkes i værkets koncept. Konceptet er på én gang værkets *blueprint* og tilskuerens kognitive anker, der emergerer i teateroplevelsen.

Det ovennævnte fokus på teaterværket som et netværk af handlingsskabende relationer indikerer en central forskydning af det klassiske dramatiske værk, som grundlæggende er organiseret på basis af det aristoteliske forhold mellem enhed og helhed, hvor sceneovergangene er kausalitetsbaserede. Værket er så at sige set et bestemt sted fra, af et afsendersubjekt, der tænker i narrative årsagsforbindelser. En række senmoderne værker er polycentriske i deres afsenderkonstruktion og gengiver virkelighedens kompleksitet, som akademisk kommer til udtryk i begreberne paratakse og heterogenitet. Virkeligheden iagttages simultant på flere forskellige måder. Det betyder også en fokusering på diskursernes retoriske og materielle karakter; det betyder en fokusering på den sanselige dynamiske erfaring, for eksempel som en hybrid af dans, musik og teater, hvor hvert udtrykslag har sin egen dramaturgi. Ikke mindst betyder det, at kommunikationen har et energetisk lag, der unddrager sig den diskursive rationalitet og således kan artikulere erfaringer af ikke-viden og dissens.

Teatermediet kan forstås som et differensrum, som består af mange forskellige medier: tekst, skuespillere, scenografi, lys, iscenesættelse, etc. Disse er til stede samtidig, men i en form for enten hierarkisk eller sidestillet orden, der betyder, at noget træder frem for andet i tilskuerens modtagelse. De forskellige udtryk aktiverer forskellige sansninger, som kan dominere eller sabotere hinanden. Fx vil det være vanskeligt at høre, hvad en skuespiller siger, samtidig med at denne går hurtigt, så man er som instruktør nødt til at afstemme de forskellige medialiteter i forhold til hinanden.

Grunden til at vi taler om medialiteter er, at det understreger det kommunikative aspekt, som værkbegrebets forskydning sætter på landkortet. Ethvert medie organiserer afsender- og modtagerforholdet. Medialiteter har dels et materielt grundlag, for så vidt de udgør et bearbejdet materiale, og desuden en repræsentationseffekt. Både det materielle grundlag og det repræsenterende lag påvirker tilskuerens sansning. Teatret er på den måde intermedialt og blander polyfone eller heterofone udtryksskønbinationer. Både det reale og det repræsentationelle skaber affektive og betydningsmæssige effekter i forhold til tilskueren. Det kan ses som et kontinuum, hvor man i den ene ende ser en fremhævet teatralitet i form af sang, dans, rolle, kostumer og masker etc., og i den anden ende fremhæves performernes og objekternes materielle og fænomenologiske væren.

Koncept og (virkeligheds)materiale

Virkelighedsteater er et aktuelt eksempel på en teaterform, der sætter fokus på værkets relation til tilskueren og den socio-politiske kontekst. Begrebet synes at antyde en forskydning mod en ny kompetence. Kunstnerkollektivet Rimini Protokoll taler om hverdags eksperter for at antyde, at de bruger performere, som ikke er professionelle skuespillere, men heller ikke amatører. Disse skal således ikke repræsentere en rolle, de skal repræsentere den virkelighed, de nu er eksperter i. Hverdags eksperterne er lige så iscenesatte som alle andre skuespillere, men på grund af deres manglende professionelle kompetence er de udstillet, og situationen er skrøbelig og sårbar. Det er instruktørens opgave at udnytte det unikke i den engangssituation, som jo generelt er en del af teatermediet, men som her er fremhævet. Det handler om at finde iscenesættelsesgreb, som både skaber værkets indre stabilitet og samtidig tillader det singulære og momentane at komme til syne. Dette kunne man kalde konceptet i værket.

Et kunstnerisk koncept udvikles som proces og begynder måske med at være en anelse, en antagelse og nogle behov, måske en metode, som konkretiseres i valg og fravalg, i første omgang af materialer (fx valg af professionelle eller ikke-professionelle performere, rum, tekster). Eller måske finder konceptet sin begyndelse i medialiteter (kroppe, video, lys, teknologier), arbejdsmåde og organisering og en forestillingsdramaturgi, som inkluderer tilskueren som en fysisk og mental position, der vækker opmærksomheden eller nysgerrigheden. Eller måske starter processen et helt andet sted. Rækkefølgen af disse valg og faser i processen er i alle tilfælde selv en del af konceptet. Men først idet konceptets endelige konstanter fastlægges, og de kompositoriske valg og fravalg træffes, bliver værket til. Når vi taler om teater, bliver værket først til, når det transformeres til en begivenhed i tid og rum og i relation til tilskuerne.

Konceptet kan fremhæve værket som en semiotisk begivenhed og kommunikation fra kunstner til publikum eller som en materiel begivenhed, der danner en verden. Konceptet kan fremhæve, at noget er forgrund og andet baggrund: for eksempel kan rollen være forgrund og skuespillerens personlighed baggrund – eller omvendt. Teksten (dramatikeren) kan være forgrund og iscenesættelsen (instruktøren) baggrund.

For tilskueren skal konceptet være til at se og genkende i værket. Det er en balance: hvis det er for tydeligt, vil det måske skabe forudsigelighed, og hvis det slet ikke er til at tyde eller forstå, vil det skabe frustration eller modstand. Vi kan analysere værket og måske se, at konceptet enten er for svagt, for stærkt eller slet ikke eller kun delvist realiseret. En 'god' konceptualisering vil derimod skabe både genkendelse og forundring. Man forstår, hvor værket vil hen, men kan alligevel overraskes. Man skal være opmærksom på, at konceptet ikke er værkets indhold eller betydning. Konceptet er ikke én formgivning af et bestemt indhold.

Konceptet udgør derimod både et værktøj i processen, der kan ændre sig, skærpes, udvikles; og en række konstanter, der rammesætter og understøtter en teaterbegivenheds forandringer. Konceptualiseringen kan derfor på den ene side opfattes som dét, der skaber en værk-autonomi på den måde, at værket i kraft af sin ramme og komposition bliver en selvstændig organisme, som samtidig etablerer en relation til sin samfundsmæssige kontekst (som anderledeshed). Men samtidig kan konceptualiseringen også forstås som en proces, der åbner denne forestilling om værket som organisk enhed gennem andre måder at tænke kunstens praksis end den repræsentative ved fx at fremhæve den materielle og diskursive kontinuitet mellem værket og dets omgivelser.

Bidrag

Temaartiklerne forholder sig til værkbegrebet og dets udfordringer, nybestemmelse og skiftende betydninger på meget forskellige måder.

Falk Heinrich søger i ”Participation som kunst-værk” at beskrive (teater)værkbegrebets største forandringer eller bruddet med det æstetiske værkbegreb. Det finder han eksemplificeret i den participatoriske kunst, der gennemtvinger ganske radikale skift i værkforståelsen, men kan heller ikke leve uden et værkbegreb. Således argumenterer artiklen for et skift i værkreceptionen fra *aisthesis* til *poiesis*, hvor værket danner en aktionsramme. Dette værkbegreb støtter sig primært på sociale distinktioner, dvs. forskelle mellem forskellige sociale domæner, som det participatoriske værk både indskriver sig i og adskiller sig fra.

Anne Nymark og Christine Juhl Sørensen beskriver i artiklen ”Værkstruktur målrettet børn med Autisme Spektrum Forstyrrelser” deres konceptdesign til en forestilling for børn med Autisme Spektrum Forstyrrelser. De har udviklet en særlig form for *afdæmpet forestilling*, hvor der er taget højde for de udfordringer og kommunikationsvanskeligheder, som kan opstå i mødet mellem teatermediet og autistiske børn.

Vi har to bidrag, der sætter fokus på tekstens rolle i skæringspunktet mellem performance, kunstnerisk forskning og kritisk refleksion:

Sofie Volquartz Lebechs bidrag består dels af manuskriptet til hendes performance lecture *Skrøbelige liv*, dels af en videnskabelig artikel, der reflekterer over den kunstneriske proces og det at arbejde forskningsbaseret som kunstner.

I forlængelse heraf optrykker vi også manuskriptet til en performance lecture af Sara Hamming. Performance lecturen var i sig selv baseret på Hammings serielle værk, *Whole Body Treatment*, en 1:1-performance, som Hamming har opført i adskillige versioner og rum, fra Københavns Universitet og Borgerservice i Snekkersten til Dansehallerne og CaféTeatret. Med sin serielle karakter og særlige genre, *teater på kroppen*, hvor forestillingen fysisk spiller på publikums krop, udfordrer serien på en lange række parametre vores forestillinger om det afgrænsede og afrundede værk. Laura Luise Schultz giver en kort introduktion til værket som ramme for læsningen af Hammings manuskript.

Essaysektionen lægger sig denne gang tæt ind under temaet med adskillige tekster, der reflekterer over værkbegrebet. Amanda Linnea Ginman eftersporer de konceptuelle forbindelser mellem Tim Crouch: *An Oak Tree* og et installationsværk af samme navn af billedkunstneren Michael Craig-Martin. Analysen bliver samtidig en refleksion over nogle grundlæggende mekanismer i teatral kommunikation og perception.

Rasmus Malling Lykke Skov reflekterer over de kunstneriske arbejds- og udviklingsprocesser i arbejdet med den interaktive ungdomsforestilling *Revolution - a do-it-yourself rebellion!*

Lærke Mejlgård sætter fokus på interaktivitet i essayet ”Home Visit Europe – mellem værk og virkelighed”: Udgangspunktet er forestillingen *Home Visit Europe* og Rimini Protokolls brug af interaktivitet som et nyt ståsted for politisk teater.

”En undersøgelse af teatermediet” af Marie Hauge, Barbara Simonsen og Erik Exe Christoffersen handler om tilfældige ”telefonmøder.” Marie Hauge er performer og har udviklet konceptet som et eksperiment, der søger at en autentisk kunstform.

Vi har endelig en lille sektion om Hotel Pro Forma som en særlig stemme i dansk og international scenekunst. Kathrine Winkelhorn og Anja Mølle Lindelof har i ”Fra glemte værker til iscenesættelse som form” en diskussion om værkbegrebet med afsæt i Hotel Pro Formas opsætning af *Rachmaninov Troika* på La Monnaie i Bruxelles 2015.

Konferencen *Hotel Pro Forma: Praksis og Kunst* fandt sted i forbindelse med Hotel Pro Formas jubilæumsudstilling i Kunstforeningen på Gl. Strand den 13. 11. 2015. Der deltog ca. 100 akademikere, teaterfolk, studerende og forskere, som undersøgte spørgsmålet om Hotel Pro Formas særlige æstetiske form for skønhed. Vi har et par tekster med fra konferencen. Lars Qvortrups

”Hotel Pro Forma: Laboratorium for æstetiske undersøgelser” systematiserer laboratoriets værker og former for skønhed. Erik Exe Christoffersen ser i ”Hotel Pro Forma: Intermedial Performance” på forestillingen *Hvorfor bli'r det nat Mor?* (opført på Aarhus Rådhus i 1989) som et paradigmeskift i dansk scenekunst, hvor performativet bliver et kernebegreb i forhold til en dobbelt iscenesættelse af scenen og tilskuernes sanser.

Ud over disse tre tekster er der en anmeldelse af Sofie Volquartz Lebech af antologien *Skønhedens Hotel – Hotel Pro Forma: Et laboratorium for scenekunst* redigeret af Erik Exe Christoffersen og Katherine Winkelhorn. Og der er en anmeldelse af Hotel Pro Formas udstilling ”Dagens kage er en træstamme” af Kim Skjoldager-Nielsen og Daria Kubiak, samt Aarhus Teaters forestilling; *Til mine brødre*, anmeldt af Thomas Rosendal Nielsen.