



# Hotel Pro Forma

Laboratorium for æstetiske undersøgelser

Parsifal | Teatre Wielki w. Poznan og Hotel Pro Forma  
Foto: Katarzyna Zalewska (2013)

# Laboratorium for æstetiske undersøgelser

Hotel Pro Forma

Af Lars Qvortrup

Hotel Pro Forma kan beskrives som et laboratorium<sup>1</sup> for æstetiske undersøgelser og med ansatte, praktikanter, revisitter, produktionsfaciliteter, møderum, frokoststed, værksted, bibliotek, gæsteværelse til besøgende kunstnere og gæstestuderende og en laboratorieleder. Det er et sted og et miljø, hvor der i forestillinger, performances og udstillinger og gennem arbejdet med dem bedrives æstetiske undersøgelser og udviklingsaktiviteter.

## Laboratorium for æstetiske undersøgelser: En bestemmelse

Hvorved ligner Hotel Pro Forma som laboratorium for æstetiske undersøgelser andre videnskabelige laboratorier<sup>2</sup>, og hvorved adskiller det sig fra disse? Det ligner andre ved, at det gennemfører systematiske undersøgelser og frembringer produkter, fuldstændig ligesom et laboratorium for organisk kemi gennemfører systematiske undersøgelser og i kraft af udviklingsaktiviteterne frembringer nye organiske materialer, fx til sygdomsbekæmpelse. Og det ligner et laboratorium for forskningsbaseret skoleudvikling og pædagogisk praksis, som ved hjælp af systematiske undersøgelser og udviklingsaktiviteter frembringer nye og mere hensigtsmæssige former for pædagogisk praksis.

Det adskiller sig fra disse andre, videnskabelige laboratorier derved, at mediet for undersøgelser er et andet. I videnskabelige laboratorier er mediet for undersøgelser og udviklingsaktiviteter den rene (videnskabelige) fornuft med dennes krav til gyldighed. Der fremføres som regel hypoteser, der skal kunne falsificeres, dvs. hvis krav på gyldighed er af en sådan karakter, at de kan udsættes for systematisk test og derigennem afkræftes eller yderligere sandsynliggøres.

Det adskiller sig ligeledes fra det, der fx hedder politiske tænketanke, hvis undersøgelser og forslag – fx i form af rapporter – foregår i mediet af praktisk fornuft, dvs. med den politiske eller sociale dømmekraft som afgørelseskriterium for, hvad der er rigtigt eller forkert.

I tilfældet Hotel Pro Forma er det den æstetiske dømmekraft, der er afgørelseskriterium: Ikke for om resultatet af laboratoriepraksis er gyldigt eller ugyldigt forstået som (videnskabeligt) sandt/falsk. Heller ikke for om resultatet af laboratoriepraksis er gyldigt eller ugyldigt i betydningen (politisk eller socialt) rigtigt/forkert. Men for om resultatet af laboratoriepraksis er gyldigt eller ugyldigt i betydningen ekspressivt sandfærdigt, hvad enten denne distinktion udtrykkes i form af kategorien det skønne eller det sublime eller i andre kategoriseringer, jf. Kants egen skelnen

- 
- 1) Nedenstående analyse af Hotel Pro Forma som et laboratorium for æstetiske undersøgelser bygger på og benytter sig af de mange analyser af temaer og værker fra Hotel Pro Forma, som man finder i antologien *Skønhedens Hotel* af Erik Exe Christoffersen og Kathrine Winkelhorn (red.), 2015. Jeg refererer til flere af forfatterne og artiklerne heri. Jeg takker derfor hermed kollektivt alle forfatterne i denne bog, uden hvilken mit udkast til systematik ikke ville have været muligt.
  - 2) Morten Kyndrup præsenterer en tilsvarende distinktion, når han diskuterer, i hvilken forstand et værk som *Operation: Orfeo* er ”kunstnerisk udviklingsarbejde” (Morten Kyndrup, 2015 s. 74). Kathrine Winkelholm (2015, s. 225) kommer ind på samme diskussion, når hun skriver, at ”Hotel Pro Forma forsker med kunst og ikke i kunst og bedriver grundforskning på scene- og billedkunstens former og præmisser”.

mellem det skønne og ”das Erhabene”, dvs. det ophøjede.<sup>3</sup>

Når jeg taler om ”mediet” for undersøgelser, mener jeg det grundlag for iagttagelser og for praksis, som et laboratorium bruger. Ét laboratorium kan benytte sig af partikelacceleratorer eller mikroskoper for at kunne iagttage det, der undersøges, så tydeligt som muligt. Et andet laboratorium benytter sig af randomiserede, kontrollerede forsøg for at sikre sig den højest mulige gyldighed af de resultater, der frembringes. Hvad angår Hotel Pro Forma, er det den æstetisk systematiserede iagttagelses- og praksisform, der udgør mediet for laboratoriepraksis, hvad enten denne praksis er analytisk eller produktionsorienteret. Et ”medie” kan med andre ord i denne sammenhæng sammenlignes med et par briller, nemlig som noget man bruger for at se bestemte fænomener tydeligere. I denne betydning af ordet vil man sige, at et medie fungerer i kraft af distinktioner, for kun derigennem kan man stille skarpt på ”noget” på bekostning af noget andet, som forsvinder ud i baggrunden. Briller for nærsynede gør det muligt at se det, der er langt væk, skarpt. Diamantsliberens lup gør det muligt at se det, der er tæt på, mens fænomener længere væk bliver slørede, når de ses igennem luppen. Sådan fungerer en god teori som medie for videnskabelige undersøgelser: Den gør det muligt at stille skarpt på noget, mens andet glider i baggrunden. Sådan fungerer en skarptslebte ideologi for en politisk tænketank. Og sådan fungerer den skarptslebte æstetiske dømmekraft for et kunstnerisk laboratorium: ved hjælp af den æstetiske dømmekraft – som kan være udviklet i kraft af teoretiske indsigter, men som i langt højere grad er blevet udviklet i kraft af praktiske erfaringer, sådan som Kirsten Dehlholm har gjort gennem tredive års praksis med Hotel Pro Forma – er udøveren, især laboratorielederen, i stand til at foretage præcise, æstetiske afgørelser. Kirsten Dehlholm siger ikke, efter et stykke tids arbejde i laboratoriet, at dette ”da ser lovende ud”, eller ”måske er det et skridt i den rigtige retning”. Hun siger: ”Dette dur”. Eller ”dette dur ikke”. Sådan udtrykker den æstetiske dømmekraft sig.

Det ene nøglebegreb var ”medium”. Det andet var: ”Laboratorium”. Med laboratorium mener jeg et sted, hvor der gennemføres praktiske til forskel fra teoretiske undersøgelser. Det betyder ikke, at teori og analyse er udelukket, men at det, der er i centrum, er de konkrete resultater af den undersøgende praksis, som naturligvis også omfatter teoretiske overvejelser og analytiske indsatser. Det, der er i fokus, er med andre ord undersøgelser, hvor man gør noget, tester noget og frembringer et resultat eller et produkt.

Man kan med udbytte referere til Immanuel Kant, her hans analyse af dømmekraften. Den, der udøver dømmekraft, er, siger Kant, i stand til at kombinere almen viden med den konkrete, komplekse situation. Han eller hun kan slutte fra den almene viden til den konkrete situation, dvs. vælge blandt de metoder og fremgangsmåder, der i en given situation sandsynligvis virker bedst. Virker de ikke som forventet, må man naturligvis vælge andre fremgangsmåder. Brugt sådan er dømmekraften ”bestemmende”, siger Kant. Men han eller hun kan omvendt også slutte fra det konkrete til det almene, dvs. med reference til den almene viden arbejde reflektivt i det konkrete og komplekse arbejde med et værk, hvad enten dette værk er en udstilling, en opera eller en

---

3) Som det fremgår, bygger jeg i tredelingen mellem videnskabelige laboratorier, politiske tænketanke og kunstneriske laboratorier på Immanuel Kants klassiske skelnen mellem den rene fornuft, den praktiske fornuft og den æstetiske dømmekraft, jf.: Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Stuttgart: Reclam 1973 [1787]. Kant, Immanuel: *Kritik der praktischen Vernunft*. Stuttgart: Reclam 1973 [1788]. Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Stuttgart: Reclam 1971 [1790]. Blandt mange andre har Jürgen Habermas arbejdet med disse systematiseringer, ikke mindst i Habermas, Jürgen: *Theorie des kommunikativen Handelns 1-2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1981. Se for eksempel sidstnævnte bind 1 s. 439.

performance. Brugt sådan er dømmekraften ifølge Kant ”reflekterende”. Kunstneren udøver i den bestemmende og reflekterende brug af dømmekraften, professionel dømmekraft.<sup>4</sup>

På denne baggrund kan man, med reference til diskussioner på konferencen ”Hotel Pro Forma – praksis og kunst”, konkludere, at man ikke kan deducere et kunstværk ud af et teoretisk grundlag eller forarbejde, for dømmekraften er ikke deduktiv. Den er ikke kun ”bestemmende”. Men omvendt kan man ikke arbejde fuldstændig intuitivt og spontant, som om teoretiske indsigter og praktiske erfaringer ikke fandtes eller gjorde sig gældende. Dømmekraften er heller ikke induktiv. Dømmekraften fungerer ”abduktivt”, dvs. på én gang deduktivt og induktivt, bestemmende og reflekterende.<sup>5</sup> Kunstneren må i en vis forstand starte forfra hver gang. Men når han eller hun starter forfra, er teoretiske indsigter og praktiske erfaringer med som værdifuld bagage. Man arbejder, som Jesper Kongshaug præcist udtrykte det på konferencen, i form af ”spiralformede cirkelslag”.<sup>6</sup>

### Laboratorium for æstetiske undersøgelser: En systematik

Indtil nu har jeg forsøgt at bestemme, hvad det vil sige at betegne Hotel Pro Forma som et laboratorium for æstetiske undersøgelser. Herefter vil jeg forsøge at præsentere en systematik for det arbejde, der foregår i dette laboratorium, og måske (hvis systematikken kan generaliseres) hvad der foregår i andre kunstneriske laboratorier. Med reference til de forskellige former for praksis, som jeg beskrev ovenfor, kan man sige, at jeg nu præsenterer en iagttagelse i mediet af videnskab af den æstetiske praksis, som foregår i Hotel Pro Forma.

Det er min påstand, at man kan inddele den praksis, der foregår i Hotel Pro Forma som laboratorium for æstetiske undersøgelser, i tre niveauer:

Æstetisk erkendelsesteori, dvs. æstetiske undersøgelser af *epistemologiske grundkategorier*

Æstetisk fænomenologi, dvs. æstetiske undersøgelser af en række centrale, almene fænomener

Anvendte æstetiske undersøgelser, dvs. anvendelse af resultaterne af de æstetiske undersøgelser i praktisk æstetisk udviklingsarbejde.

Hvor de to første niveauer kan sammenlignes med det, der i den videnskabelige verden hedder grundforskning, kan det tredje niveau sammenlignes med det, der i den videnskabelige verden hedder anvendt forskning. Min påstand – det der i den videnskabelige verden hedder min hypotese – er med andre ord, at Hotel Pro Formas samlede virke kan systematiseres under disse tre kategorier. Det er den hypotese, jeg i det følgende vil udfolde og sandsynliggøre, vel vidende at jeg hermed

- 
- 4) Ifølge Kant er dømmekraft ”evnen til at tænke det særlige som indeholdt i det almene” (Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft., s. 33). Denne forbindelse mellem det særlige og det almene kan gå to veje, skriver Kant: ”Hvis det almene (reglen, princippet, loven) er givet, så er dømmekraften, som underlægger det særlige under sig (...), bestemmende. Men hvis kun det særlige er givet, i forhold til hvilket dømmekraften skal finde det almene, så er dømmekraften blot reflekterende” (ibid. S. 33f).
  - 5) Abduktion (ofte også betegnet retroduktion) blev defineret af den amerikanske logiker Charles Sanders Peirce (1839- 1914). ”Abduktion er det forløb, i hvilken en forklarende hypotese bliver dannet” (Peirce, Charles Sanders: Collected Papers 5.171). Med dette forstod Peirce en måde at drage slutninger på, som adskiller sig fra deduktion og induktion derved, at den udvider erkendelsen.
  - 6) ”Hotel Pro Forma – praksis og kunst” i kunstforeningen Gl. Strand i København d. 13. november 2015.

fremlægger den til efterprøvelse og falsifikation af andre forskere. Jeg spiller påstanden ind som brik i det videnskabelige spil. I denne udfoldelse og sandsynliggørelse af min hypotese vil jeg endvidere påstå, at hver af de tre niveauer igen kan inddeles i tre underkategorier, således at praksis på niveauet for æstetisk erkendelsesteori foregår som æstetiske undersøgelser af tre kategorier, nemlig tid, rum og transcendens. Praksis på niveauet for æstetisk fænomenologi foregår som æstetiske undersøgelser af et i princippet uendeligt og ubestemmeligt antal fænomener, hvoraf jeg vælger tre, nemlig krig, religion og dannelse. Endelig kan den æstetiske praksis på niveauet for anvendte æstetiske undersøgelser beskrives som æstetiske undersøgelser og udfordringer af et igen principielt uafgrænset antal genrer, hvoraf jeg vælger tre, nemlig tekstteater, udstillinger og opera. På det, man kunne kalde et fjerde niveau, kunne man beskrive en uendelig række konkrete emner i et antal, der er lige så langt som Hotel Pro Formas værkliste, jf. fx emnerne ord, billeder, farver, universet, arkitektur, naturvidenskab, romanen, liv, død, latter, orden, uorden, løgn, mænd, kvinder, dværge, personer ved navn Ellen, kroppe, spøgelse, bøger, udstillingsgenstande, evolutionsteori, sansning, Ukraine, Kina, børn, arabisk kultur, H. C. Andersen, theremin, projektion, interfaces, Jesus, film, kompas, middelalderen, interferens, penge, biometriske adgangskontrolsystemer, populærmusik, geishaer, sømænd, cowboys, Brd. Grimms eventyr, Orfeus og Eurydice, skygger, barok, kunstighed, gåder, raritetskabinetter, Shakespeare, opdagelsesrejser, Saxo Grammaticus osv. Dette fjerde niveau, det empiriske og konkrete niveau, indgår ikke i min systematik som et niveau, der analyseres for sig selv, men indgår naturligvis i de tre andre niveauer som det, der giver substans i disse. Enhver æstetisk undersøgelse i værkform handler naturligvis også om noget, og det samme gør enhver æstetisk fænomenologisk undersøgelse. Min samlede præsentation og undersøgelse af hypotesen om de tre niveauer for æstetiske undersøgelser er således disponeret som følger:

Æstetisk erkendelsesteori – Æstetiske undersøgelser af de *epistemologiske grundkategorier*: Tid, Rum, Transcendens

Æstetisk fænomenologi – Æstetiske undersøgelser af et antal fænomener, hvoraf jeg vælger: Krig, Religion, Dannelse.

Anvendte æstetiske genreundersøgelser – Æstetiske undersøgelser og udfordringer af et antal genrer, hvoraf jeg vælger: Tekstteater, Udstillinger, Opera.

### **Æstetisk erkendelsesteori**

På det der svarer til videnskabens grundforskningsniveau arbejder Hotel Pro Forma med æstetisk erkendelsesteori, dvs. med æstetiske undersøgelser af de tre epistemologiske grundkategorier tid, rum og transcendens.

#### *Tid*

At undersøge tid æstetisk vil sige, at man ved hjælp af æstetiske virkemidler gør tid anskuelig som sådan. Tid kan anskueliggøres som bevægelse eller forandring, dvs. ved at blive stiliseret, skanderet eller ritualiseret, fx i form af processioner. En lysende inspiration, som Kirsten Dehlholm selv fremhæver, stammer fra den amerikanske iscenesætter og forfatter Robert Wilson, som i 1973 præsenterede sin tolv timer lange forestilling *The life and times of Joseph Stalin* i København. "Forestillingen var et billede i ekstremt langsom bevægelse", har Kirsten Dehlholm sagt om forestillingen: "Der blev skabt et rum af tid, og da jeg overgav mig til det, oplevede jeg en følelse af uendelighed." Pointen er, at tid som sådan først kan synliggøres, når den kan sættes i relation til sin modsætning, ikke-tid, dvs. uendelighed. Tid som sådan synliggøres ved hjælp af tidens

ophævelse i stiliserede bevægelser, fx processionser eller små, visuelle forskydninger. Det klassiske eksempel i Hotel Pro Formas værkliste er *Operation: Orfeo* (1993), hvor tidsrejsen fra denne verden til underverdenen anskueliggøres ved hjælp af en række lyssætninger og tableauer i rejsen fra den endelige til den endeløse verden. Det scenografiske grundelement er en trappe, der fylder hele proscenie-rammen på 6x6 meter ud. På disse trapper befinder sig de i alt 14 aktører stykket igennem i forskellige opstillinger, idet de stykket igennem gennemfører forskellige bevægelser og rekonfigurationer på trappen. (Se Peter Brix Søndergaard og Morten Kyndrup, 2015)

#### *Rum*

Fuldstændig ligesom tid anskueliggøres ved hjælp af stilisering og skandering, dvs. i kraft af distinktionen tid/ikke-tid gøres synlig som tid, anskueliggøres rum ved at afsejlfølgeliggøre den tilsyneladende naturlige rum-iagttagelse ifølge princippet om det lineære perspektiv, som jo er proscenie-teatrets grundkategori, men som også er grundkategorien for den naturalistiske kunst. Publikum kigger ind igennem et proscenium og lader blikket forsvinde ind i det inderste forsvindingspunkt. De ser på maleriet med det rumlige perspektiv markeret af forgrund, baggrund og konvergente linjer, der peger ind i forsvindingspunktet, det der skaber orden i såvel billedet som for publikum.

Dette blik af og på rummet af-sejlfølgeliggjorde Hotel Pro Forma allerede i 1989 med forestillingen *Hvorfor bli'r det nat mor?* (se Bodil Marie Stavning Thomsen 2015, s. 109-119). Her stod publikum på de fem etagers balkoner på Aarhus Rådhus og så ned på gulvet, som var den flade scene, hvorpå forestillingen blev opført af gående og liggende aktører (en liggende sopran og fire performere) med rekvisitter, der skabte optiske illusioner. Kombinationen af blikretning, tyngde og den liggende poseren gjorde rum som iagttagelseskonstruktion anskuelig. Forestillingen kunne måske have heddet "Hvorfor bli'r det rum mor?" Den gjorde rum anskuelig som sådan ved at træde ud af vores sædvanlige rum-perception.

Et senere projekt med samme grundtematik var forestillingen *Stedets Algebra* (2006), som blev opført i Axelborgs syv etagers cylindriske trapperum. Måske kan man sige at virkemidlet blev brugt omvendt: Her syntes det flade billede nede i bunden af trappeskakten at være taget oppefra – det "stod" så at sige på bunden af trappeskakten og rakte op gennem den. Det umiddelbare og bogstavelige emne for denne forestilling var den arabiske kultur, og det er nærliggende at nævne, at selve ideen om centralperspektivet som princip for rum-repræsentation blev udviklet af Ibn al-Haytham, som i 1028-38 skrev sit hovedværk *Optik* eller *Kitab al-Manazir*, som blev oversat fra arabisk til latin omkring år 1200 under den i denne sammenhæng signifikante titel *Perspectiva* eller *De aspectibus*.<sup>7</sup> Det var med andre ord arabiske videnskabsmænd, der skabte grundlaget for den lære om rummet og om skabelse af rumlige illusioner, der var et afgørende element i den norditalienske renaissance fra 1200-tallet og frem og dermed for fremkomsten af det moderne Europa.

Senest er det samme tema blevet behandlet i forestillingen *Kosmos+* (2015), hvor forskellige videnskabelige forestillinger om rummet – det euklidiske rum, det astronomiske rum og verdensrummet – anskueliggøres (Se Kim Skjoldager-Nielsen 2015, s. 197-211).

#### *Transcendens*

Indtil nu har det handlet om anskueliggørelse af tid og rum. Den tredje kategori er anskueliggørelsen af det absolut ikke-iagttagelige, nemlig det der er hinsides den kendte verden:

---

7) Jeg har skrevet om dette i Lars Qvortrup: *Mellem kedsomhed og dannelse*. Odense: Odense Universitetsforlag 1996, s. 103ff.

det transcendent. Her kan man i forhold til Hotel Pro Formas virke tage udgangspunkt i mange forestillinger, men nærliggende er det at pege på iscenesættelsen af Richard Wagners opera *Parsifal* (2014). Operaen blev første gang opført i 1880, samtidig med at Wagner offentliggjorde sit programskrift *Religion und Kunst*, hvor mottoet var at kunsten må overtage religionens funktion at gøre transcendent – det der ligger bagved og ikke er tilgængeligt – synligt for observation.

Om netop dette anliggende har den tyske sociolog Niklas Luhmann skrevet, at for at gøre det ikke-synlige synligt, må man genindføre distinktionen iagttagelig/ikke-iagttagelig i det, der kan iagttages. ”Im Falle der Religion geht es (...) um ein re-entry der Unterscheidung beobachtbar/unbeobachtbar ins Beobachtbare.”<sup>8</sup>

Måske har religion specialiseret sig i denne funktion: At gøre Gud iagttagelig – og nu beskriver jeg ikke religionens funktion religiøst, men sociologisk, hvilket betyder, at jeg prøver at beskrive denne funktion udefra, dvs. fra den iagttagers position, som iagttager, hvad der foregår, når der kommunikeret religiøst. Det at ”gøre Gud iagttagelig” sker i det religiøse ritual, som ved at blive gentaget igen og igen skaber en oplevelse af uendelighed, dvs. af at det, der sker her og nu, er sket ”altid” og derfor står i relation til noget eller nogen, der er uden for tiden. Det at ”gøre Gud iagttagelig” sker i den religiøse ekstase, hvor den, der taler, oplever at tale på vegne end andre end sig selv: Han eller hun er ”out of body” eller ”out of mind”. Det at ”gøre Gud iagttagelig” sker i særlig grad eller på en ganske særligt sofistikeret måde i den kristne fordobling af Jesus i Jesus-Kristus, dvs. den person der på én gang er søn af Maria og Guds søn. Netop når denne fordobling sker i skikkelse af den fysiske Jesus, genindskrives forskellen mellem det, der kan iagttages (Jesus som søn af Maria), og det der ikke kan iagttages (Kristus som Guds søn) i én, iagttagelig skikkelse, nemlig Jesus. Det er denne ”fordoblingsfunktion”, som Wagner mente, at religionen havde mistet, og som kunsten måtte overtage.

Dette gør Kirsten Dehlholm ved blandt andet at bygge iscenesættelsen af Parsifal op over fordoblinger: Fordoblingen mellem form og substans i på den ene side den rent gule Kundry og den rent hvide Parsifal og på den anden siden den mangfoldigt brogede menneskemængde. Men fordoblingen gentages, så at sige ”internt”, nemlig ved at de samme to personer fordobles i en figurant og en – transcenderende – sanger. Oven i købet kommunikerer Parsifals figurant i tegnsprog: Han taler altså det sprog, som ikke-hørende kan forstå. Wagner gør det med fordoblingen af musikken i genkommende ledemotiver og passagemusik, og Kirsten Dehlholm gentager denne fordobling med brugen af det, man kunne kalde stiliserede, visuelle ledemotiver: Svanen der dukker op gentagne gange eller Gralen, der i Kirsten Dehls opsætning repræsenteres af den gynte, der fører ind i evigheden.

Endnu tydeligere ser man denne fordobling – man kunne kalde den en aktualiserende fordobling – i den korsfæstede Jesus i *Jesus\_c\_odd\_size* (2000 og 2002). Denne forestilling kommer jeg tilbage til nedenfor.

### **Af-selvfølgeriggørelse ved hjælp af andenordens-iagttagelse**

Hermed har jeg beskrevet og eksemplificeret det, jeg kalder Hotel Pro Formas æstetiske undersøgelser af de epistemologiske grundkategorier tid, rum og transcendent. Næste niveau er det, jeg kalder det æstetisk fænomenologiske, dvs. det at der med forestillingerne og udstillingerne gennemføres æstetiske undersøgelser af en række fundamentale fænomener.

Men før jeg kommer til dette andet niveau i min systematik, vil jeg godt opholde mig et øjeblik

---

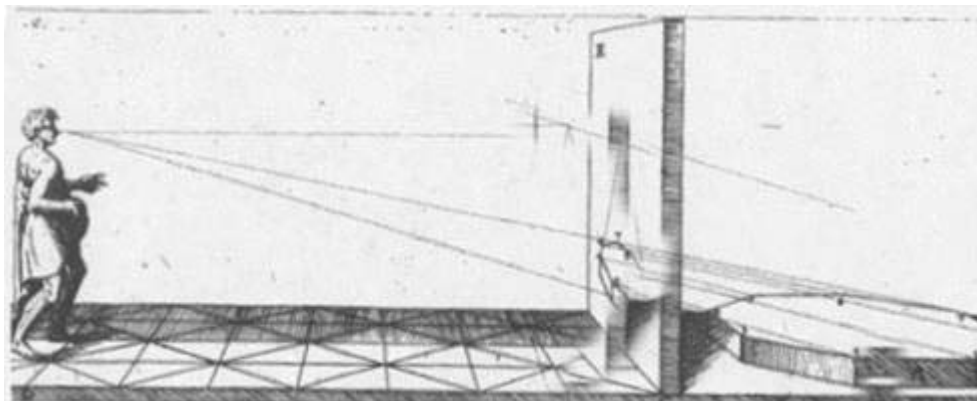
8) Luhmann, Niklas: *Die Religion der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000 s. 32.

ved det, der forekommer mig at være det gennemgående ”trick” i Hotel Pro Formas kunstneriske praksis: At der skabes det, man kunne kalde kontra-intuitive billeder af såvel epistemologiske kategorier som fundamentale fænomener og kunstneriske genrer ved hjælp af andenordens-iagttagelser.

Selve det, der er Hotel Pro Formas anliggende, er at gøre det selvfølgelig eller ”naturlige” uselvfølgeligt eller ”unaturligt”, dvs. rive det ud af sin selvfølgelighed. Det skal ikke være intuitivt, men kontra-intuitivt. Det gør man ved at stille de store og banale spørgsmål som ”Hvorfor bli’r det nat mor?” Hvorfor er krig ikke bare krig, og hvorfor kan vi ikke bare slå os til tåls med, at tid nu engang er det, som tid ”er”.

Kategorier og fænomener er selvfølgelige, hvis vi observerer dem, sådan som vi ”altid” har gjort eller er vant til at gøre det. Dvs. gennem en førsteordens-iagttagelse. Det var det, jeg prøvede at illustrere oven for med den epistemologiske kategori rum. Den moderne opfattelse af rum blev inspireret af de latinske oversættelser af Ibn al-Haytham, og først lanceret i midten af 1400-tallet, nemlig da maleren, arkitekten og teoretikeren Leone Battista Alberti i sin bog *De pictura*, dvs. anvisningen på at skabe billeder, leverede en ”fuldtudviklet, matematisk baseret teori om synet, ifølge hvilken lysstråler, som udbreder sig i lige linjer, overfører information fra genstandes overflade til øjet”.<sup>9</sup> Denne malerteknik, som også er blevet overført til proscenieteatrets brug af forgrund, mellemgrund og baggrund, forudsætter at verden anskues igennem én, privilegeret iagttager, ud fra hvis iagttagelsesposition verden figurerer i overensstemmelse med det lineære perspektivs principper. Her har vi den selvfølgelige iagttager, og sådan ser verden derfor indiskutabelt ud.

Anvisning hos Alberti på hvordan en søjlefod i overensstemmelse med det lineære perspektivs principper gengives på et lærred.



Påstanden er, at dette ”naturlige”, dvs. selvfølgeliggjorte perspektiv ikke blot findes i malerkunsten, men findes overalt i den moderne kunst, som skildrer verden ud fra den opfattelse, at mennesket har anbragt sig i verdens centrum. Herudfra stråler det rumlige perspektiv og oplevelsen af tid, men også brugen af fortælleteknikker i for eksempel romanen og teatret. Derfor bliver romanen en skildring af verden set fra forfatterens perspektiv, og derfor bliver teatret psykologisk og realistisk teater, fordi psyken og de psykologisk begrundede dramaer er udtrykket for

9) Citeret fra Cecil Grayson's forord til Alberti, Leone Battista [1435 og ca. 1466]: *On Painting and On Sculpture*, Cecil Grayson (ed.): London: Phaidon 1972

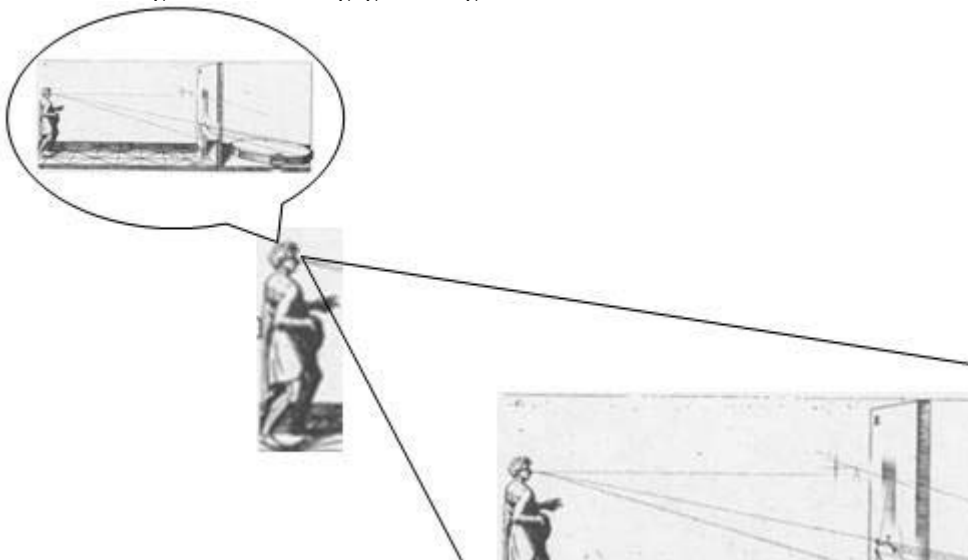


det, man kunne kalde det psykologiske centralperspektiv.

Men hvad gør man, hvis man vil udfordre dette selvfølgegjorte perspektiv? Svaret er, at man i så fald må installere en iagttagere, der ikke bare iagttagere verden (som den "er"), men som iagttagere sin egen iagttagelse af verden – underforstået, at den også kunne iagttages anderledes.

Andenordens iagttagelse: Iagttageren iagttagere sin egen iagttagelse af verden og u-selvfølgegjør derved sin iagttagelse, fordi den også kunne have været iagttaget anderledes, dvs. fra en anden position eller igennem en anden optik

Det er præcis det, der sker overalt i Hotel Pro Formas værker: Verden fordobles og gøres derfor til genstand for "uselvfølgegjørende" iagttagelser. (Se Erik Exe Christoffersen, 2015 samt Monna Dithmer (2015) som påpeger, at det overalt hos Hotel Pro Forma "spøger", dvs. at der overalt i Hotel Pro Formas kunstneriske praksis foretages fordoblinger. Mennesker fordobles, fænomener fordobles, genrer fordobles og erkendelsesmæssige grundkategorier fordobles.



Dette er måske i særlig grad muligt at gøre i teatret som medieform, forklarer Morten Kyndrup (2015). For på den ene side taler personerne på scenen til hinanden, dvs. de indgår i ét fiktionsrum. På den anden side taler de også til tilskuerne i teatterummet, ja selv når de taler til hinanden, taler de jo kun til hinanden, fordi denne samtale iagttages af tilskuerne. For det tredje er personerne på scenen jo ikke bare roller, men spilles af levende mennesker, som har et liv og lever i en verden uden for scenen og uden for teatterummet. Og hertil kommer en række andre instanser: Stykket er skrevet af en forfatter, det er instrueret af en instruktør, det er indrammet af en komponists musik og iscenesat af en iscenesætter og en lysmager, og i tilfældet Hotel Pro Forma bliver disse relationer ofte ekstra intrikate, fordi forfattere og komponister tit kun leverer elementer, som Kirsten Dehlholm sætter sammen i nye konstellationer: Hun er en slags kurator af andres fiktions-elementer. (Kyndrup 2015, s. 67-69) Uanset hvor komplekst det nu hænger sammen: Teatret er en medieform, der så at sige inviterer til andenordens iagttagelser.

### **Æstetisk fænomenologi**

Nu har jeg beskrevet og eksemplificeret det, jeg kalder Hotel Pro Formas æstetiske undersøgelser af de epistemologiske grundkategorier tid, rum og transcendens, og jeg har gjort rede for det, man kan kalde Hotel Pro Formas u-selvfølgegjørelses-trick: At tvinge iagttageren – publikum

– til at iagttage sin egen iagttagelse af verden, som den kommer til syne på scenen, i tableauet, i installationen eller udstillingen, sådan at han eller hun derigennem u-selvfølgerliggør sin iagttagelse, fordi det anskueliggøres, at den også kunne have været iagttaget anderledes, dvs. fra en anden position eller igennem en anden optik.

Nu vil jeg kort gennemgå tre eksempler på, hvordan dette virkemiddel bruges i forhold til tre fundamentale fænomener, nemlig krig, religion og dannelse, og – i næste afsnit – hvordan det samme virkemiddel bruges til at afselvfølgerliggøre tre kunstneriske genrer, nemlig tekstteater, udstillinger og opera. I begge tilfælde gælder det, at hverken tre fænomener eller tre genrer er noget endeligt tal: Kirsten Dehlholm og Hotel Pro Forma har arbejdet med mange fænomener og mange genrer. Jeg finder bare, at tre er et passende tal for at sandsynliggøre min hypotese.

### *Krig*

Krig som fænomen blev undersøgt i operaen *War Sum Up* (2011), som blev opført i Aarhus på ti-året for 9/11, dvs. på ti-året for angrebet på Twin Towers d. 11. september 2001. Det er hævet over enhver tvivl, at denne opera undersøger krig æstetisk, ikke blot fordi de tre hovedfigurer er Soldaten, Krigeren og Spionen, som står i modsætning til operaens gulkædte, kvindelige fortæller eller ”gamemaster”. Men først og fremmest fordi krig som fænomen undersøges gennem den japanske tegneserie-tradition Manga som det æstetiske medie, der gør det muligt at anskueliggøre krig som billedkrig, dvs. som noget der kan undersøges visuelt.

Netop herved bliver det tydeligt, at der er tale om en andenordens iagttagelsesstrategi, der i stedet for at gøre krig til noget, vi altid-allerede ved, hvad er, og derfor højst kan udtrykke en mening om – nemlig fx at mennesker fortæres af krig, som man derfor må tage afstand fra – gør krig til noget, vi ikke ved, hvad er, men som vi kan undersøge æstetisk.

I *War Sum Up* iagttages krig med det kolde, æstetiske øje, eller man kunne måske sige med det æstetisk afkølede øje. Ved at anlægge et æstetisk blik på krigen, oven i købet gennem Manga-konventionen som optik, er det muligt at anlægge et andenordens-blik, dvs. at iagttage vores konventionelle iagttagelser af krig som fænomen. Herigennem bliver operaen et eksempel på det, jeg kalder æstetisk fænomenologi.

### *Religion*

En tilsvarende strategi finder man i *Jesus\_c\_odd\_size* (Malmø 2000, København 2002), som var en lang serie af tableauer over fænomenet religion med særlig henblik på kristendom. Her var det ikoniske tableau den korsfæstede Jesus, der i forestillingen var hængt op imellem de to korsfæstede røvere som en lørdagskylling i kølemontren i en vacuum plasticpose med en tynd iltslange som livline. I andre analyser har jeg hæftet mig ved, at dette var en anden, men unægtelig stærkt aktualiserende måde at fremstille korsfæstelsen på: Dette var den svage, korsfæstede Jesus, jf. den moderne teologiske analyse af Jesus som en ”svag” Gud<sup>10</sup>. I dag vil jeg fremhæve noget andet, nemlig at ved at rekontekstualisere den korsfæstede Jesus så radikalt, som det sker i dette tableau, tvinger man publikum til at kaste et andet blik på Jesus. Installationen med Jesus i vacuumpose er et æstetisk fremmedgørende blik, der tvinger beskueren til at iagttage dette det måske mest konventionelle ikon i den kristne verden på en anden måde. Det nødvendiggør en gen-iagttagelse af korsfæstelsen.

---

10) Gianni Vattimo: *Jeg tror at jeg tror*. København: ANIS 1999. 14

### *Dannelse*

Mit tredje og sidste eksempel på æstetisk fænomenologi hos Hotel Pro Forma er undersøgelsen af dannelse i *Calling Clavigo* (2002), der, som Niels Lehmann skriver i sin artikel "Den intellektuelle som readymade", uselvfølgelig gør fænomenet dannelse. Det gør forestillingen blandt andet ved, som Niels Lehmann skriver (2015, s. 149- 161), ved at relativere de dannede synspunkters autoritet ved at indskrive dem i en æstetisk iscenesættelse. Forestillingen falder i tre dele. I første del holder professor Per Øhrgaard et foredrag om dannelsesbegrebet. Men publikum lytter ikke til et foredrag. Tværtimod monteres "foredragsholder Per Øhrgaard" ind i en forestilling, hvor der samtidig er en række andre ting på færde, som gradvist trækker opmærksomheden bort fra foredraget. I anden del er der inviteret to personer på scenen for at diskutere dannelse, indtil de efter få minutter føres ud i foyeren, hvor de med påmonterede, bærbare mikrofoner diskuterer videre, således at deres diskussion bliver en slags baggrundsstøj for det, der foregår på scenen. I tredje del ser man en stiliseret gengivelse af femte og sidste akt fra Goethes ungdomsværk *Clavigo*. Også dannelsesstraditionen gøres til kulisse, hvorfor forestillingen da heller ikke hedder *Clavigo* men *Calling Clavigo*: Forestillingen kalder Clavigo, dvs. fænomenet dannelse, på scenen for at underkaste det en undersøgelse. Både personer og stumperne af Goethes *Clavigo*, dannelsesrepræsentationer og dannelsesrepræsentanter, behandles, som Niels Lehmann præcist siger, som "readymades", jf. den æstetiske avantgarde-tradition fra Duchamps og frem, hvor objekter (i første omgang urinaler, senere alt fra døde grisekroppe over dåser med lort til islandske "riverbeds") ved at blive rekontekstualiseret forvandles fra at være praktiske eller naturlige objekter til at være æstetiske objekter. Hermed tvinger kunstneren publikum til at kaste et andet blik på objektet.

### **Anvendte æstetiske genreundersøgelser**

Jeg har nu forsøgt at sandsynliggøre, at Hotel Pro Forma kan beskrives som et laboratorium for æstetiske undersøgelser på to niveauer, som begge svarer til grundforskningsniveauet, nemlig æstetiske undersøgelser af de epistemologiske grundkategorier tid, rum og transcendens og æstetiske undersøgelser af fundamentale fænomener som krig, religion og dannelse. I begge tilfælde er den basale kunstneriske strategi den æstetiske iagttagelse som andenordens-iagttagelse, fordi den tvinger publikum til at kaste et andet, æstetisk blik på noget selvfølgelig, der herved uselvfølgelig gøres.

Jeg vil nu præsentere tre eksempler på det, jeg kalder den æstetiske strategis tredje niveau: Anvendte æstetiske undersøgelser, i dette tilfælde genreundersøgelser og genreeksperimenter. Hotel Pro Forma har i tidens løb underkastet en lang række konventionelle genrer sit æstetiske røntgenblik, og jeg vil og her kommer tre eksempler: tekstteatret, udstillingen og operaen som genrer. På niveauet anvendte æstetiske undersøgelser omsættes resultater af det, der svarer til æstetisk grundforskning, til forestillinger, performances og udstillinger. Det er imidlertid vigtigt at understrege, at det ikke er sådan, at den enkelte forestilling er enten grundforskning eller anvendt forskning (hvis man som ovenfor diskuteret overhovedet kan bruge begrebet forskning i denne kontekst – i så fald er det "forskning" forstået som "udforskning", dvs. systematiske undersøgelser). Den enkelte forestilling er altid begge dele, sådan som alle gode forskningslaboratorier altid både producerer ny viden og nye produkter.

Derfor er det heller ikke sådan, at der på dette niveau "bare" produceres forestillinger. Nej, der frembringes til stadighed udfordringer i form af uselvfølgelig gørelser, udfordringer af genrer og af konkrete temaer og emner. Og endelig er det vigtigt at fremhæve, at der heller ikke er tale om udfordringer og uselvfølgelig gørelser uden blik for kunstnerisk oplevelse. Undertiden – og

undertiden med rette – ser man, at såkaldt konceptkunst kritiseres for alene at have fokus på konceptet, men glemmer at være kunstnerisk attraktivt eller interessant. ”Denne dåse med lort er i denne kontekst et kunstobjekt”, siger værket (og kunstneren), uden at der knyttes en æstetisk oplevelse til denne belæring. Sådan er det aldrig med Hotel Pro Forma, og jeg håber ikke at de ovenstående analyser har efterladt det indtryk. At Hotel Pro Formas forestillinger skaber det, Ida Krøgholt (2015) kalder en stærk ”affekt”, argumenterer hun for i artiklen ”Snehvides Billede som virkelighedsteater” med forestillingen *Snehvides Billede* (1994) som eksempel. ”Gennem montagen af virkelighedsmateriale forsøgte *Snehvides Billede* tydeligvis at skabe en særlig affekt-struktur”, skriver hun, og hun demonstrerer i artiklen, at det ikke bliver ved forsøget, men at forestillingen faktisk skaber ”...maksimal effekt ved at montere vidt forskellige materialer sammen”. (Krøgholt 2015, s. 133- 147). Derfor vil jeg i den sidste af de tre eksempler, det der omhandler operaen som genre, påvise hvor stærk dimensionen af kunstnerisk oplevelse står hos Hotel Pro Forma. For det siger jo næsten sig selv, at hvis man ønsker at gennemføre æstetiske undersøgelser, kan man ikke gennemføre dem som intellektuelle undersøgelser i æstetisk camouflage, dvs. som forskning med fodnoter pakket ind som kunst. Nej, så må den æstetiske undersøgelse udfolde sig i værker med stærk affektiv effekt.

#### *Tekstteater*

Mit eksempel på udfordringen af tekstteatret som genre er forestillingen *Den der hvisker lyver* (2012). Laura Luise Schulz (2015) skriver ”hvordan ord former og skaber vores virkelighed”. (2015) Igen er tricket med andre ord, at der anlægges et metaperspektiv. Stykket handler ikke om det, der siges, og dets anliggende er ikke at formidle det, der siges. Stykkets anliggende er at undersøge den teatraliske udsigelse (jf. Morten Kyndrup, op. cit.), som den forekommer i tekstteatret.

Stykket er opbygget over et kompliceret, men i sin struktur helt konventionelt teatralisk plot. Digterspiren Otto, som befinder sig i en tilstand af ungdommeligt tungsind, læser en dødsannonce om kvinden Jenny Holst. Hans interesse fanges, og i sit forsøg på at finde ud af, hvem Jenny Holst var og hvilken skæbne, der er overgået hende, opsøger han en kvinde i det kapel, som Jenny ligger i. Han bliver så optændt af sin efterforskning, at han opnår fornyet omsorg fra sin ekskæreste, indtil dennes nye mand (som spilles af endnu en dobbelt figurant) blander sig. Det hele kulminerer, da kisten åbnes og viser sig at være – tom! Dødsannoncen var en fiktion, der satte hele spillet i gang.

Her er det med andre ord ”stykket” med dets plot, der bliver den readymade, som sættes til undersøgelse fuldstændig ligesom dannelsesfigurerne og femte akt af *Clavigo* er readymades i *Calling Clavigo*. (Laura Luise Schulz, 2015). Her vil jeg bare fremhæve konklusionen, at Kirsten Dehlholm med stykket bryder med et andet konventionaliseret centralperspektiv, nemlig det man kunne kalde tekstteatrets menings-centralperspektiv. Grundideen er, at forfatteren udtrykker en mening eller et anliggende ved hjælp af en tekst, som instruktør og iscenesætter og skuespillere skal formidle til publikum. I en vis forstand kan man sige, at meningen er stykkets centrum, forfatteren dets forgrund, skuespillerne dets mellemgrund og instruktør (og iscenesætter og lysmand) dets baggrund. Alle sammen skal de i overensstemmelse med det lineære perspektivs principper pege hen mod dette hellige centrum: Meningen med stykket. Det er hele denne konvention, Kirsten Dehlholm holder ud i strakt arm og undersøger som genre.

#### *Udstillinger*

En anden genre, som Hotel Pro Forma har undersøgt og udfordret gennem hele sin levetid, er udstillingen, dvs. viljen og trangen til at sætte ting i system og bringe verden i orden ud fra bagvedliggende principper, hvad enten disse principper (taksonomier, klassifikationer osv.) ordner

planteriget, dyreriget eller menneskelige fællesskaber. Den måde, hvorpå denne vilje udstilles, ligger i klar forlængelse af den indsigt, som ikke mindst Michel Foucault har formuleret, at tingenes orden ikke er naturlig, men er en orden, der skabes i en social kontekst, og som derfor også kunne være anderledes, lige fra de klassiske raritetskabinetter til vore dages udstillinger.<sup>11</sup>

Mange af Hotel Pro Formas produktioner har haft udstillings-genren som tema eller ramme. En af de første var *Den sene eftermiddags gåde* (1992), som var en installation af kørende tableauer, der blev fremført i Festsalen i Ny Carlsberg Glyptotek som den klassiske og centralperspektiviske ramme for installationen. Det seneste og måske mest "rene" eksempel på at gøre udstillingen som genre til ready-made var udstillingen *Undercover* (2010), som var en udstilling med genstande fra Det Kongelige Bibliotek iscenesat på Det Kongelige Bibliotek. Her var med andre ord tale om et sindrigt og raffineret system af kinesiske æsker og referencer, der givetvis ville have glædet Jorge Luis Borges (1899-1986), fra 1955 direktør for det argentinske nationalbibliotek, forfatter til tekster om spejle, encyklopædier, labyrinter og fantasifulde og groteske klassifikationssystemer og den nok afgørende inspirationskilde til Foucaults kritiske analyse af tingenes (sociale) orden. For en mere indgående analyse af udstillingen kan jeg henvise til Annelis Kuhlmanns 2015 "At performe nationalarkivet".

### *Opera*

Jeg vil til sidst se på en tredje genre, der gøres til genstand for anvendt æstetisk undersøgelse, nemlig operaen, som Kirsten Dehlholm tilsyneladende har et særligt forhold til, måske fordi operaen som genre er så monstrøs, at den i mange år faktisk i sig selv har været et ready-made, som det er oplagt at lægge på bordet for æstetiske undersøgelser. I 2013 iscenesatte Kirsten Dehlholm Richard Wagners sidste opera *Parsifal* på Teatr Wielki i Poznan, i 2014 gjaldt det hans tidlige opera *Rienzi*, der under titlen *Rienzi, Rise and Fall* blev sat op på Den lettiske Nationalopera i Riga.

Eksemplet her er imidlertid den seneste opera-iscenesættelse, nemlig af Sergei Rachmaninovs tre en-akts operaer Aleko, Den gerrige ridder og Francesca, der i 2015 blev sat op samlet under titlen *Rachmaninov Troika* på operahuset La Monnaie i Bruxelles. Handlingsmæssigt har de tre operaer ikke noget med hinanden at gøre, men med et simpelt greb skaber Kirsten Dehlholm en overbevisende, visuel sammenhæng. Scenografien for den første opera (som handler om et kærlighedsdrama i en sigøjnerlejr) er trappen (som man genkender fra *Operation: Orfeo*), hvorpå kor og solister befinder sig i overdådige, farvede kostymer. Den anden opera (der, som titlen siger, handler om en ridders gerrighed) udspilles foran et fladt, semitransparent bagtæppe, hvorpå der vises levende billeder fra en for længst nedlagt, forfalden biograf i en nabobygning til det aktuelle spillested. I den tredje opera (der som tematisk grundlag har Dante Alighieris *Den guddommelige komedie*, dvs. rejsen gennem helvede, skærsilden og paradiset) er vi tilbage ved trappen, men nu i sort-hvid og befolket af kor og solister i sorte og hvide kostymer. I pausen mellem første og anden opera er aktørerne udstillet som ready-mades i foyeren, så publikum kan studere og beundre deres fantastiske kostymer.

---

11) Michel Foucault: *Ordene og tingene*. En arkæologisk undersøgelse af videnskaberne om mennesket. Viborg: Spektrum 1999. Den undersøger den moderne videnskabs klassifikationer og taksonomier og tager i forfatterens forord til originaludgaven udgangspunkt i en tekst af Borges, der i fablens form udstiller taksonomiers vilkårlighed. På engelsk hedder bogen: *The order of things*. Selvironisk kan man sige, at nærværende artikel om Hotel Pro Formas udstilling af viljen til orden med sin struktur med tre niveauer, der hver er inddelt i tre underkategorier, er et eksempel på netop denne vilje til orden.

Det overordnede greb er enkelt: Trappe – flade – trappe, form – substans – form, orden – forfald – orden, men samtidig med denne struktur af tema, passage og tilbagevenden til temaet får vi også en bevægelse fra den første operas spraglede sigøjner-referencer over den anden operas kaos til den tredje operas nedstigning i det sort-hvide helvede.

Rachmaninov *Troika* er i Kirsten Dehlholms iscenesættelse en fantastisk smuk og visuelt både overdådig, kompleks og enkel forestilling, som ikke ”fortolker” teksten eller musikken, men som først og fremmest går i interaktion eller interferens med musik og tekst. Den er samtidig en indiskutabelt moden mesters iscenesættelse, der demonstrerer, at alle operaens virkemidler kan sættes i spil, så det på én gang bliver komplekst, enkelt og sublimt.

Men bag ved dette står, at iscenesættelsen er et velkomment og befriende alternativ til regi-teatrets dominans på den europæiske teaterscene. Det er det centralperspektiviske, meningstilskrivende blik, Hotel Pro Forma med sine iscenesættelser af selv de mest monstrøse operaer gør op med, uden af den grund at geninstallere en angiveligt stivnet tradition. I stedet skabes der en visuelt æstetisk kærlighedserklæring til de tre operaer. Iscenesættelsen er en dybt loyal fordobling af komponistens og librettisternes værk, som går i samspil med de tre operaer, og som derved ikke reducerer dem til en mening, der alligevel ikke findes, men fordobler dem i et på én gang musikalsk og visuelt udtryk.

Min afsluttende pointe er med andre ord, at selv om Kirsten Dehlholm har et meget klart konceptuelt greb af uselvfølgeliggørelse på såvel det erkendelsesmæssige som det fænomenologiske niveau, så er dette greb ikke konceptuelt i den reduktive forstand. Tværtimod er det på én gang intellektuelt stimulerende og maksimalt affektivt.

## Afslutning

Som afslutning vil jeg gerne understrege, at jeg ikke med denne artikel på nogen måde har forsøgt at præsentere udfoldede værkanalyser. Jeg har derimod med enkeltværker som eksempler bestræbt mig på at præsentere en systematik hos Hotel Pro Forma som et laboratorium for æstetiske undersøgelser i tre dele, der hver især kan inddeles i tre underkategorier:

Æstetisk erkendelsesteori – Æstetiske undersøgelser af de epistemologiske grundkategorier

Tid

Rum

Transcendens

Æstetisk fænomenologi – Æstetiske undersøgelser af et antal fænomener, hvoraf jeg vælger

Krig

Religion

Dannelse

Anvendte æstetiske genreundersøgelser – Æstetiske undersøgelser og udfordringer af et antal genrer, hvoraf jeg vælger

Tekstteater

Udstillinger

Opera

[ Lars Qvortrup ]

Det er nu op til andre at udsætte denne systematisering for falsifikations-test, eller måske omvendt at underbygge dens duelighed som systematisering af Hotel Pro Formas samlede oeuvre. Samtidig kan man også diskutere, om systematiseringen kan generaliseres, så den måske har gyldighed for den eksperimenterende og reflekterende teaterkunst i bredere forstand og måske oven i købet, som nogle venligt antydede på seminaret i Kunstforeningen Gl. Strand i København d. 13. november 2015, kan danne grundlag for en systematisering af en performanceteater-didaktik. Den diskussion ser jeg frem til.

### **Litteratur**

Erik Exe Christoffersen og Kathrine Winkelhorn (red.): *Skønhedens hotel – Hotel Pro Forma: Et laboratorium for scenekunst*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag

---

### **Lars Qvortrup**

Professor på Institut for Læring og Filosofi, Aalborg Universitet og leder af Laboratorium for forskningsbaseret skoleudvikling og pædagogisk praksis. [lq@learning.aau.dk](mailto:lq@learning.aau.dk)

---