

# Artikel

Tomme scener, tætpakkede lejligheder

# Tomme scener, tætpakkede lejligheder

## Performativ kuratering af scenekunst

Af Florian Malzacher

Oversat af Mathias Bernbom Andersen

Lad os begynde med et billede: Omkring midnat sidder to eller tre mennesker hver for sig i Vooruit-teatret i Gents art deco-auditorium. Meditativt læner de sig tilbage i deres plyssede sæder under balkoner og sirlige ornamentter, i stilhed betragter de den halvt belyste scene med gyldne bogstaver forsiret på prosceniumsbuen som et motto: "Kunst veredelt", kunst forædler. På selve scenen er der ikke andet end køjesenge. Nogle enkelte mennesker, der sover; én snorker, en anden skal til at klæde sig af.

De tyske koreografer Katrin Deufert og Thomas Plischke satte dette beskedne og usandsynlige skue i centrum for deres kuratoriske projekt *B-Visible*, et teaterprogram bestående af forestillinger, oplæg, og andre interventioner løst fordelt over 72 timer. Disse finder sted overalt i teatret – dog aldrig i dets hjerte, på den store scene, opmærksomhedens vanlige tyngdepunkt. Her er der komplet stilhed, et tilflugtssted for enhver, der vil have en pause.<sup>1</sup>

*B-Visible* foretog en undersøgelse af, hvordan kuratering i scenekunsten kan forstås på andre måder end blot som dét at tilrettelægge et par forestillinger i løbet af en sæson. Hvordan selv de klassiske teatterum kan udfordres, når de tilgås og konfronteres med deres egen stedsspecificitet – og inden for konventionelle tidslige rammer. Ved at iagttage deres begrænsninger som produktive friktionsflader (hvad angår arkitekturen, ved at omvende dens logik) og ved samtidig at tage dem dybt alvorligt (hvad angår tid: Teaterbygninger er trods alt designet til at holde hverdagen ude, så hvorfor ikke ignorere den ydre verdens realtid totalt?).

deufert&plischke legede med dette kerneelement for scenekunsten – at skabe en oplevelse for et midlertidigt fællesskab i relation til tid og rum – ved netop at anskue tid og rum som kuraterings primære virkemidler. Der er et langt større udbytte at hente her, end det de fleste festival- eller sæsonprogrammer forsøger at tilfredsstille os med.

### “Diaghilev, det 20. århundredes vigtigste kurator”

Det kan diskuteres, om termen kuratering – åbenlyst hentet fra den visuelle kunst – er den bedste, når vi taler om Live art. Dog er den anvendelig inden for den specifikke del af scenekunsten, jeg henviser til (en scenekunst som nægter at lade sig definere af dramaets grænser, af konventionelle opdelinger i udøvere og publikum, af genrens påtvungne begrænsninger. En scenekunst, der primært befinder sig uden for de fastlagte strukturer og den relativt fastlagte æstetik, man finder på repertoireteatrene i byerne, som hovedsageligt arbejder inden for deres egne sprog- og landegrænser). I alle tilfælde udgør terminologi, koncepter og definitioner et særligt problemfelt: Spørgsmålet om, hvordan vi skal navngive genren (performanceteater, eksperimenterende teater, postdramatisk teater, devised teater, Live art, konceptuel dans osv. osv.) har allerede givet anledning til stor

---

1) *B-Visible*, kurateret af koreograferne Katrin Deufert og Thomas Plischke med dramaturg Jeroen Peeters, fandt sted på Kunstencentrum Vooruit, Gent/Belgien i november 2002.

forvirring. At jeg alligevel insisterer på at fremhæve kurateringen som koncept på en i forvejen så højspændt æstetisk legeplads, skyldes netop de forventninger, det vækker: Forventninger der udgør en klar udfordring for enhver, der kalder sig selv for kurator (m/k). Det er ikke mit formål at virke *hip* eller at vinde prestige med denne distinktion, men blot at bemærke et skift i forståelsen af programlægning af teater og kunst og dens påstande, samt i måden den forstås på som performativ gerning i sig selv.

Det forhold, at skaberen af udstillingen som skikkelse – primært i relation til og næsten synonym med den nye type kurator, Harald Szeeman – blev så prominent i 1970'erne, skyldes ikke mindst, at idéen om udstillingens natur var under drastisk forandring. Siden 1960'ernes øgede interesse for performativitet i den visuelle kunst (i form af performance, installation, happenings osv.) blev udstillinger mere levendegjorte og ledsagede begivenheder, som kunne forandre sig efter åbningen. Nye former for tid og spatiale erfaringer blev udviklet. Kunstudstillinger skabte deres egne dramaturgier. Szeeman var blandt de første til at sammenligne sit arbejde med en teaterinstruktørs. For nylig fremhævede Beatrice von Bismarck ligheden mellem det at skabe udstillinger og det at arbejde som dramaturg, og Maria Lind taler om sin praksis som "performativ kuratering". Siden 1990'erne har kunsten søgt at forcere disse traditioner ved at ekspandere rammerne for udstilling og ved at udforske sig selv som socialt rum<sup>2</sup>. Det er næppe muligt at trænge dybere ind i teatrets forsømte hovedanliggende end dette.

Det giver kun mening at anvende "kuratering" som koncept inden for scenekunst for at understrege de muligheder, der ligger i en udvidet definition af, hvad et teater er og kan være. Og hvis "programlægning", tilrettelæggelsen i sig selv forstås som del af teatermediet. En af den kontemporære kuraterings centrale skikkelser inden for visuel kunst, Hans Ulrich Obrist, hævder, at "det 20. århundredes vigtigste kurator" stammer fra scenekunsten: Sergei Diaghilev, den berømte impresario fra Ballets Russes. "Han sammenførte kunst, koreografi, musik... Stravinsky, Picasso, Braque, Natalia Goncharova... de største kunstnere, komponister, dansere og koreografer i samtiden" (Obrist 2010, s. 44).

Inden for programlægning (som "exhibition making" før den kuratoriske drejning inden for visuel kunst) forstår man generelt det enkelte kunstværk, den enkelte performance som et uafhængigt kunstnerisk udtryk, der har sit eget liv. Her er tilrettelæggerens primære opgave at stille en scene til rådighed for kunstnerens bestræbelser, facilitere dem, at tilbyde de bedst mulige forhold, kommunikere dem til publikum osv. I nyere tid er disse loyaliteter – af åbenlyse grunde – blevet udfordret og rykket tættere på en loyalitet, der ligger hos den særskilte institution – en festival eller et spillested – som trues af underskud eller politiske angreb: Nu bliver det at sikre institutionens overlevelse ofte betragtet som *ultima ratio*.

For mig ville kuratering af scenekunst ikke være ensbetydende med at ignorere disse pointer. Det er åbenlyst, at det kunstneriske arbejde og værk stadig bør være i centrum, og det at holde institutionen, man er ansvarlig for, oven vande er tydeligvis heller ikke nogen dårlig idé. Men den ville medføre en forskydning af disse værdier, som gjorde plads til et andet aspekt: Nødvendigheden af at indsætte værker i en større kontekst, at få dem til at interagere med hinanden og den omkringliggende verden, snarere end at se dem som separate entiteter. Derudover at tilbyde en kollektiv erfaring, ikke kun i løbet af eller inden for en performance, men ved at omdanne festivalen, begivenheden, eller lokaliteten til en større arena for performativ kommunikation.

---

2) Til dette fandt kunstkritikeren Nicolas Bourriaud på termen "relationel æstetik" i slutningen af 1990'erne.

## At bevare og miste kontrollen

For at forstå de specifikke omstændigheder på den internationale uafhængige teaterscene må man først forstå, at det er et forholdsvis ungt fænomen, som primært begyndte i 1980'erne. Dette var en periode, hvor radikalt nye æstetikker, og følgelig nye arbejdsstrukturer og hierarkier inden for ensembler, kollektiver og kompagnier, kom til verden sammen med nye eller nyligt definerede teaterhuse, eksempelvis Mickery i Amsterdam, Kaaitheater i Brussel, de Single i Antwerp, Hebbel-Theater i Berlin, TAT (Theater am Turm) i Frankfurt, Teatergarasjen i Bergen, Ménagierie de verre i Paris og mange flere. Derudover festivaler som Eurokaz i Zagreb, Inteatro i Polverigi, Festival d'Automne i Paris og sidenhen KunstenfestivalDesArts i Brussel samt det professionelle netværk IETM; disse tilbød nye muligheder for tæt international udveksling. Hovedsagen er, at det belgiske *kunstencentra* som koncept, for eksempel Vooruit i Gent eller Stuk i Leuven (som med deres åbne og ofte interdisciplinære tilgange erstattede de konventionelle ensembleteatre) er sivet over i omkringliggende lande og har gjort det muligt at genopfinde teatret som institution.

Med dem ankom en ny professionel profil og ofte karismatisk figur: Programskaberen. Som navnet allerede antyder, lå eftertrykket på "skabelsen". En generation af handlekraftige mænd styrede slagets gang – og omend deres indstilling kan synes patriarkalsk set med nutidens øjne, var miljøet rent faktisk mindre tendentiøst mandsdomineret end samfundet og byteatrene omkring det. Den stiftende generation, som på én gang omdefinerede og importerede dramaturgen som figur, etablerede en række enormt effektive og stabile strukturer og netværker: det var en tid præget af opfindelse og udforskning, hvis spor er tydelige den dag i dag. Professionelle profiler blev opfundet og omstyrtet – i blandt disse også kunstnerrollen.

Alt dette grundlæggende arbejde blev for en stor del (i hvert fald i Vesten) tilendebragt i midten af 1990'erne. I kølvandet fulgte nu en generation af forhenværende assistenter, fremtrædende lærlinge så at sige, og med dem en periode defineret af kontinuitet, men også innovation, refleksion og mere skræddersyede netværker, udvikling og genovervejelser af nye formater – laboratorier og *residencies*, sommerskoler, *parcours*, tematiske minifestivaler, nye platforme for kunstnere . . .

Billedet er stadig domineret af overgangsmønstre, men en række forhold kalder igen på en anderledes professionel profil: Kunstarnernes øgede specialisering (ofte eksemplificeret ved den visuelle kunst), den resulterende specialisering hos programskabere og dramaturger, og en i det hele taget forandret professionel sfære – som også her i stigende grad beror på en gratis, uafhængig såvel som billigere arbejdskraft – samt et mere og mere heterogent publikum. Kuratoren er et symptom på disse forandringer inden for kunsten, samfundet og markedet. Deres arbejdsområder er teaterformer, som ofte er umulige at realisere inden for de etablerede strukturer; kunstneriske håndskrifter som bestandigt kræver nye tilgange; en scene som i stigende grad er internationaliseret og disparat; kommunikationen af komplekse æstetikker; transmission og kontekstualisering. Sidst men ikke mindst er kuratoren bindeleddet mellem kunsten og befolkningen.<sup>3</sup>

Når man husker på de muligheder, kuratering af scenekunst har at tilbyde det kunstneriske arbejde såvel som publikum, er det tydeligt, at præsentationen af live-kunstværker i høj grad domineres af pragmatiske hensyn. En performance er ikke et maleri, et transportabelt artefakt, eller noget man uden videre kan sidestille med klart definerede installationer. Få udstillinger besidder samme kompleksitet og uforudsigelighed som en festival. Som social kunstform vil scenekunsten altid forholde sig anderledes til pragmatisme og kompromis; den vil optage mere tid og rum og vil

3) For en mere omfattende refleksion over vilkårene for kuratering i visuel kunst og scenekunst, samt kriterier, relation til markedet osv., se også Malzacher 2010.

af den grund altid være mindre agil end andre genrer. I en tidsalder defineret af fart og rumløshed kunne dette vise sig at være en ulempe, hvor det til andre tider har været en fordel. Uanset hvor små mulighederne ved kontekstualisering kan virke inden for en festival eller sæson, kan de dog også være meget effektive. At der er ting, man ikke kan kontrollere, er en kendsgerning – og en udfordring, der skal tilgås på en produktiv måde.

Programlægning – ligesom kuratering – handler om selektion – om valg der altid kan anfægtes, og som i sidste ende vil afspejle og referere til specifikke diskurser, smagsdomme og folkestemningen. På den ene side vil man altid kunne anklages for at være for smal (primært af publikum, kritikere og kunstnere, som ikke føler sig repræsenteret af de valg, der er truffet). På den anden side bliver mange teater- og festivalprogrammer hurtigt så brede, at de synes arbitrære. Bevæggrundene for udvælgelsen bliver stadig vagere, mere uklare, skjulte og upræcise. Der er mange argumenter for at ville det bredtfavnende, og alle programskabere er skolet i dem. Nogle eksempler kunne være at skabe klare kontekster, ikke at ville ekskludere noget segment af befolkningen, at sætte de mere vovede stykker op ved siden af de mere populære, besøgstal, billetsalg, tolerance over for andre kunstneriske tilgange, finansielle vanskeligheder m.m. Det er ikke til gavn for nogen, hvis en kurators primære ønske er at illustrere sit eget vovemod med det program, de har lavet – i sidste ende på kunstnernes bekostning. Det at etablere og opretholde en festival eller et spillested, at mobilisere et publikum, at alliere sig, og derigennem skabe rammerne for kunstværker, der er mere betydningsfulde, vovede og mere uregelmæssige er vigtigt. Specielt i takt med at de frie rum for kunsten bliver færre og færre, eftersom enhver programskabers kamp for sit programs overlevelse bliver sværere og sværere.

Og dog, hvad nytter det at værne om det, som rent faktisk bør værnes om, hvis vi ikke længere kan se det? Hvis vi ikke længere kan tyde det, hvad finder vi da nødvendigt og overbevisende, når vi konfronteres med det, som er pragmatisk? Som figur er kuratoren også et alternativ til kulturmanageren, som værdsætter mange ting, og som afmærker et bredt territorium for kreativitet og kunstnerisk aktivitet, og hvis målsætning, i sidste ende, er sociokulturel. Det kuratoriske arbejde handler også om at kunne bedømme, hvad der er godt og skidt – og at vide hvorfor.

Et godt program består dog ikke nødvendigvis kun af gode forestillinger. På den ene side er det at insistere på co-produktioner i stedet for gæsteforestillinger, man blot har tilpasset, skåret til og sat ind, ekstremt vigtigt, hvad kulturpolitik angår. Men beslutningen involverer også en risiko – resultater, som det er svært at måle og veje; den rigtige beslutning kan føre til en dårlig festival, hvis man kun ser på dens resultater og ikke dens bestræbelser. På den anden side er det vigtigt at kultivere interne forhold – selv hvis en festival ikke lægger en tematisk rød tråd for sig selv. Om et program er godt udtænkt, kommer an på kombinationen af forskellige formater, æstetikker og argumenter inden for en ikke desto mindre klart defineret profil. Men det afhænger også af de angiveligt mere pragmatiske, men ofte ikke mindre dramaturgiske overvejelser, som kan spille en betydelig rolle for den skønhed, et program kan besidde: det hænder, at en forestilling simpelthen er for lang til sit sted i programmet. Eller for kort. Eller har brug for en anden slags scene. At det er den gale genre. For tematisk eller æstetisk lig en anden forestilling. Eller for forskellig fra den. Og så alligevel, hvis det er umagen værd, finder man formentlig en løsning. Og ja – man bliver nødt til at brede sig ud – at give plads til det unge, det underholdende, det politiske, det konceptuelle, det nye, det etablerede ... Men der er også dette at huske på: så snart man falder over et værk, som man vil opsætte, koste hvad det vil, glemmer man hurtigt denne fundamentale struktur.

## Det kuratoriske

En række interesseskift inden for nyere kunstdiskurs er nært beslægtede: Den øgede interesse for det performative, koreografi og teater inden for visuel kunst. Det nye fokus på det kuratoriske i scenekunsten, som betoner mediets særlige virkemidler. Og det som Claire Bishop, med en indflydelsesrig betegnelse, beskriver som “the social turn”: Den voksende interesse, kunstnere har for samskabende praksis og for offentlighedens deltagelse, som fører til en kunst – “hvor folk konstituerer det centrale kunstneriske medie og materiale, på samme måde som teater og performance” (Bishop 2012, s. 2).

Alle disse aspekter bringes i spil, når man vil beskrive det kuratoriske i scenekunsten: det “kuratoriske”, en term benyttet af akademikere som Irit Rogoff eller Beatrice von Bismarck, er ikke ensbetydende med det at arbejde med kuratering. Hvor “kuratering” for de fleste er ensbetydende med et sæt professionelle færdigheder, teknikker, aktiviteter og praksisser, der medvirker til skabelsen af et produkt (for eksempel en event, en udstilling, en festival), betragter Beatrice von Bismarck det kuratoriske som noget bredere, som kurateringens aktiviteter bidrager til: “Kuratering er konstellation. Ved at kombinere ting, som ikke før har været forbundne – kunstværker, artefakter, information, folk, steder, kontekster, ressourcer osv. – det er ikke kun æstetisk, men også socialt, økonomisk, institutionelt og diskursivt defineret. Snarere end at have repræsentation som sit primære ærinde forstår jeg det som motiveret af behovet for at blive offentlig”. Til sammenligning er “det kuratoriske det dynamiske felt, hvor den konstellatoriske tilstand opstår. Det består af kurateringens teknikker, som forenes, såvel som de deltagende – de personer som faktisk er involverede og potentielt kommer fra forskellige baggrunde, har forskellige agendaer og trækker på forskellig viden, forskellige erfaringer og discipliner – og endelig af den materielle og diskursive rammesætning, den være sig institutionel, disciplinær, race- eller kønsspecifik” (Bismarck & Rogoff 2012, s. 23).

I forlængelse heraf, men også som en nuancering af dette, fremhæver Irit Rogoff på praksisniveau spørgsmålet om “hvordan man realiserer og gør dette efter i en proces, hvordan man rent faktisk undgår at tingene størkner for én, og hvordan man skaber en offentlig platform, som gør det muligt for folk at deltage i disse processer” (Bismarck & Rogoff 2012, s. 23).

Et “dynamisk felt”, “en proces” og “hvordan man rent faktisk undgår at tingene størkner” – allerede med disse beskrivelser bliver det klart, at det kuratoriske som begreb i høj grad forstås performativt. Det bliver også klart, at frygten for noget, der ser for “helstøbt” ud, eller som minder for meget om “et færdigt produkt” allerede i høj grad er konstituerende for samtlige live-kunstformer, hvor det konstant at være tæt på fejltrin og fiasko, uvished og – som tidligere nævnt – kontroltab og kompromis ikke betragtes som uomgængelige irritationsmomenter, men som selve kernen af teatret som medie: “Det særlige ved scenekunsten,” som Heiner Müller plejede at sige, “er ikke tilstedeværelsen af den levende skuespiller eller det levende publikum, men tilstedeværelsen af personen som potentielt kan dø.”<sup>4</sup>

I scenekunsten er der derfor en tendens til kuratoriske koncepter, som højner risikoen for fiasko, så den bliver håndgribelig for publikum og skaber den særlige spænding ved det levende værk. En vej til dette kunne være tidsudvidelse (ved at lege med styrken, udmattelsen, kedsomheden og entusiasmen i de besøgendes kollektive krop). Rumlig densitet eller kompleksitet kunne være en anden. Men også konfrontationen mellem værker, der ikke umiddelbart synes kompatible, skaber spænding og åbenhed gennem deres indbyrdes friktion.

---

4) Heiner Müller i samtale med Alexander Kluge: [http://muller-kluge.library.cornell.edu/en/video\\_transcript.php?f=121](http://muller-kluge.library.cornell.edu/en/video_transcript.php?f=121)

Teatret har altid været stedet, hvor samfundene har udforsket deres egne praksisser, procedurer, idealer og begrænsninger. Teatret er, som Hannah Arendt hævder, “den politiske kunst par excellence; kun her transponeres den politiske sfære til kunst” (Arendt 1989, s. 188). Hvis man også vil gøre dette produktivt for skabelsen af et kuratorisk felt, ledes man hurtigt til Chantal Mouffes koncept *agonisme*, et politisk koncept som har til formål at vise de forskellige positioner i kampe og uoverensstemmelser (og som desuden står i modsætning til Marx’ opfattelse af materialisme, der skal ende med et harmonisk samfund). Med sin forestilling om agonistisk pluralisme muliggør Mouffe en anderledes måde at tænke demokrati på: Ikke som en nødvendig eller overhovedet mulig konsensus, men på en måde der konstant tillader, at nye konflikter kan opstå. Demokratiet er arenaen, hvor vi kan udspille disse forskelligheder. Ligesom det kuratoriske som begreb forstås performativt, virker agonismen som begreb næsten til at parafrasere teater. Det er ikke tilfældigt, at den henter sit navn fra *agon*, spillet, konkurrencen. Vi har brug for en legesyg (samt ofte meget seriøs) agonisme for at forhindre den antagonisme, der gør en ende på alle positive forhandlinger. Uden at ignorere de åbenlyse problemer, der ligger i at overføre et koncept fra den politiske teori til æstetikens domæne: Idéen om et kuratorisk, performativt felt, som holder tingene i bevægelse, i flux, og muliggør en legesyg (men alvorlig) udspillelse af forskellige positioner – det er denne, måske lidt utopiske, vision for hvad kuratering er, som scenekunsten bør stile efter.

### At udfordre rum

Teater er stadig i høj grad fæstnet til en række steder, der er forbeholdt dets udøvelse: prosceniumscener og black boxes. Men selv i de mest konventionelle omgivelser kan en fornemmelse for stedets egenart producere kunstnerisk eller kuratorisk værdi: Hvordan træder publikum ind i rummet? Hvornår begynder forestillingen egentlig? Ved indgangen til teatret? I foyeren? I teatersalen? Hvilken forskel gør det, hvis jeg ledes ind ad en anden vej end normalt? Er det en del af forestillingen eller ren pragmatik? Hvilke regler indgår i så fald i den teatral kontrakt?

End ikke konventionelle teatterum er neutrale. På den ene side leverer de det nødvendige tekniske udstyr, afskærmer værket fra uønskede sammenstød med det omkringliggende, aktiverer koncentrationsevnen, beskytter kunstnerisk klarhed osv. På den anden side har disse steder det med at definere det mulige udbytte på forhånd. Ikke alene er de begrænsende, hvad angår arkitektur og mulige rumlige arrangementer; de repræsenterer også en særlig idé om institutionen, som den hovedsageligt blev dannet i det sene 18. og det tidlige 19. århundrede. Deres iboende strukturer reproducerer ikke bare en række konventioner for, hvad teater bør være, men også et særligt billede af samfundet. De indrammer og har det med at tæmme kunstneriske og politiske visioner. Det kommer derfor ikke som nogen overraskelse, at mange kuratoriske projekter inden for teatret enten forlader disse prædeterminerede rum eller forsøger at udfordre dem (som deuffert&plischke gjorde med *B-Visible*).

Hypen omkring stedsspecifikke værker, primært fra midten af 90’erne og frem, satte et særligt fokus på rum ved at forlade teatrene og indtage angiveligt ikke-kunstneriske rum i en søgen efter noget autentisk eller for at sætte sig imod det blot øjensynligt autentiske. Denne bevægelse ind i byen (og meget ofte til udkanten af byen, til forladte industriområder, decimerede fabriksruiner, vidtstrakte lagerhaller...) er tæt forbundet med længslen efter det reelle. Det er denne længsel, der ligger bag ved alle former for såkaldt dokumentarteater, som blot få år senere blev ekstremt populært, men det passer også ind i gentrificeringens logikker, i hvert fald symbolsk, når man indtager steder, der var tiltænkt andre.

At anvende de designede teaterområder på alternative måder eller at forlade dem helt udfordrer

ikke alene institutionen, men selve det kunstneriske arbejde ved at udstille genrens begrænsninger og muligheder som sådan. Arbejdsvilkår bliver rodede eller direkte hårde, det uforudsigelige sker, publikum må omarrangeres, og det tekniske mulighedsrum er begrænset. Stedsspecifikt arbejde kan ikke nøjes med at overføre logikken fra en teaterscene til en helt anden spatial situation. Det bliver nødt til at omfatte noget andet og mere end blot at reagere på situationen, en pragmatisk løsning, som håndterer udfordringerne eller tilpasser de indledende planer så meget som nødvendigt. Stedsspecifikt arbejde styrkes ved at adaptere omstændighedernes logik, ved at forskyde dem eller med vilje at gå imod dem. Det må udvise fornemmelse for kontekst og gøre rummet, som det foreligger (i stedet for en lille del af det, fx en scenografi) til en del af formen og indholdet – men ikke blot ved at overgive sig til det: Komplet lydighed over for rummet kan nemt have kedelige resultater – idet narration, atmosfære, bevægelse, rum osv. nærmer sig hinanden for meget, resulterer det potentielt i en semantisk smutvej – og alle kunstneriske spændinger fordufter.

### Lejligheder og stadioner

Et af de mest berømte stedsspecifikke kuratoriske projekter i scenekunsten, *X Apartments* af den tyske dramaturg og grundlæggende direktør for det indflydelsesrige Berlin HAU Teater, Matthias Lilienthal, har faktisk en endnu mere berømt forgænger. Til den ikoniske udstilling *Chambres d'Amis* (Gæsteværelser) i 1986, overtalte kuratoren Jan Hoet mere end 50 personer bosat i Gent til at lade kunstnere arbejde i og med deres lejligheder. Begrebet om "displacement", som han senere genanvendte på documenta 9, stiledede efter de omslag i perceptionen, som finder sted, når man erfarer noget i en uvant kontekst. Han flyttede kunsten ud af de eksklusive kunstgallerier, som den normalt er bundet til: "Det forstyrrer mig, idéen om at kunsten er her, og virkeligheden er dér, adskilt fra hinanden." I *Chambres d'Amis* bør man "få en fornemmelse af at stå i værket, ikke bare foran det."<sup>5</sup> Hver enkelt kunstner (heriblandt Joseph Kosuth, Sol LeWitt og Mario Merz) benyttede sig af et eller to værelser til at skabe et værk, der reflekterede det omkringliggende miljø. Eftersom samtlige lejligheder var beboede, spillede møder og diskussioner med ejerne en central rolle for konceptet.

Hvor *Chambres d'Amis* udelukkende fokuserede på visuelle kunstværker, formåede udstillingen ikke desto mindre at skabe sin egen performativitet ved at stimulere fantasien hos de besøgende: gåturene mellem lejligheder resulterede i dybt forskelligartede individuelle fortællinger og dramaturgier, og den private indretning i en lejlighed var lige så åben for fortolkning som kunstværket selv.

Nogle år senere accentuerede Matthias Lilienthal dette aspekt i *X Apartments* ved primært at bruge teaterinstruktører, koreografer, performere (heriblandt Faith Akin, Pawel Althamer, andcompany&Co., Herbert Fritsch, Heiner Goebbels, Jonathan Meese, Peaches, raumlaborberlin, Meg Stuart, Anna Viebrock, Barbara Weber, Krzysztof Warlikowski osv.) til at udtænke små performances i forskellige lejligheder.<sup>6</sup> Ved at introducere en tidsstruktur (publikum overværer spilletiden af hver enkelt korte lejlighedsperformance og går derefter videre, imens den næste gruppe ankommer) kollektiveres oplevelsen for de besøgende. Ikke bare selve "spillestederne", men også kroppene, som bevæger sig fra sted til sted, er del af erfaringen, som er større end summen

---

5) "Avant-Garde Art Show Adorns Belgian Homes". *The New York Times*. 19. august 1986.

6) Formatet blev oprindeligt udtænkt til festivalen *Theater der Welt* 2002 i Duisburg, men viste sig at være så stor en succes og så omstillingsdygtigt, at nye versioner siden fandt sted i byer som Berlin, Caracas, Warszawa, Wien, São Paulo, Johannesburg og Istanbul, ofte med forskellige co-kuratorer og samarbejdspartnere.

af optrædere. *X-Apartments* leger med essensen af en udstilling; den forbinder publikummet, som er arbitrært sammenblandet og muligvis ikke kender hinanden på forhånd. I de bedste tilfælde genererer disse små scener, interventioner, installationer deres egne fantasier omkring lejlighederne, deres brug, deres beboere. De gør de "virkelige" omgivelser modellerbare for fantasien eller giver den dokumentariske tilgang en kunstnerisk rammesætning. På den anden side har de mindre heldige sekvenser tendens til at falde tilbage på situationens iboende voyeurisme, eller de forlader sig primært på en fetichering og eksotisering af mennesker fra andre sociale grupper og samfundslag.

Hvor selve mængden af lejligheder, det ekstraordinære i det almindelige, skiftet i opfattelsen af hverdagslige omgivelser er nøglekoncepter i *X-Apartments*, valgte den polske kurator Joanna Warsza et spillested med symbolværdi til sit projekt *Finissage of Stadium X* (2006-2008): Warszawas '10-års Jubilæumsstadion', som blev bygget i 1955 af murbrokkerne fra den krigshærgede polske hovedstad. Dette stadion repræsenterede kommunismens idé og et nyt Polen. I midten af 1980'erne stod det imidlertid forladt og blev selv til en moderne ruin. Nyt liv kom til med de vietnamesiske og russiske handelsfolk, der tog over som pionerer for den nyankomne kapitalisme. Således blev stadionet til friluftsmarkedet Jarmark Europa, den eneste multikulturelle lokation i byen; en uformel verden af discount shopping såvel som paradys og arbejdsstation for botanikere.

Stedets mangfoldighed, den almindeligvis usynlige vietnamesiske befolkningsgruppe, debatten omkring det nye nationalstadion, som blev opført til Europamesterskabet i fodbold i 2012, og manglen på kritisk diskussion om Polens arkitektoniske arv fra krigen var alle inspirationskilder til det tre år lange projekt *Finissage of Stadium X*. Det inkluderede en akustisk tour gennem den vietnamesiske sektor (*A Trip to Asia*, 2006), *Boniek!*, en enmands-reenactment af den legendarisk fodboldkamp mellem Polen og Belgien i 1982 af Massimo Furlan (2007), eller *Radio Stadion*-udsendelserne af Radio Simulator og backyardradio (2008). Singulære ekskursioner blev guidet af kunstnere og aktivister til det stadion, som ikke længere eksisterede. Med dette projekt blev spillestedet i sig selv til protagonist – og ikke blot den fysiske arkitektur, men også den symbolske rolle, det spillede for Warszawa (og gennem hvilken det nærmest blev en metafor for de forandringer, som Polen gennemgik).

### Bygningen som performance

Et nærmest ironisk twist på idéen om stedsspecificitet kom med projektet *The Theatre* af arkitekten Tor Lindstrand og koreografen og teoretikeren Mårten Spångberg. Deres længerevarende tværdisciplinære projekt *International Festival*, påbegyndt i 2004, positionerede sig et sted mellem teater, koreografi, arkitektur og kuratering. På legesyge og nogle gange subversive måder isolerede og undersøgte de en række af de forskellige aspekter, som en festival består af: Eksempelvis *The Welcome Package*, antaget af Tanz im August 2004 i Berlin, som bestod af en "extended bag", en velkomstpakke af den slags, som mange festivaler giver de deltagende kunstnere, og som typisk indeholder information og nogle gaver: "Pakkens 18 genstande var designet til at skabe en forskelligartet opmærksomhed omkring en festivals konventioner og økonomier,"<sup>7</sup> for eksempel ved at give hver deltager en forskellig DVD og dermed opmuntre til indbyrdes udveksling, når man havde set sin egen. Eller *IF Perfume* (2005) til Kaaitheater i Brussels: Små parfume flasker blev delt ud til publikum uden videre instrukser. "I løbet af begivenheden, som præsenterede værker af mere end 50 koreografer, blev duften spredt rundt og brugt af publikum. Brugen skabte en intens

---

7) <http://international-festival.org/node/3>

fornemmelse af rum, sammenhold og intimitet.”<sup>8</sup> Idéen om at kuratere ikke bare andre kunstnere, men andre performere og endda andre festivaler, udartede senere mere radikalt med *IF Plastic Bags*. Her blev tusindvis af plastikposer med IF-logoet givet af *International Festival* til spillesteder over hele Europa, som de kunne bruge og distribuere, som de ville – og derigennem skabe “et åbent script for 25.000 performere, en form for intereuropæisk dans performet gennem vores bevægelser i hverdagen.”<sup>9</sup>

Deres suverænt mest ambitiøse projekt udviklede *International Festival* til steirischer herbst, 2007. Her blev et færdigt spillested opført som en performance og som et kuratorisk statement: *The Theatre* udsprang af idéen om, at teater oprindeligt var tænkt som en offentlig aktion i et offentligt rum (og i dag primært er blevet til en privat aktion i et privat eller semiprivat rum). Det var et forsøg på at genoplive det gamle maskineri ved at genopføre teatret, som var engang, ved at bygge et teater. Udviklingen af *The Theatre* blev ledsaget af en række workshops, der involverede forskellige kunstnere, arkitekter, teoretikere osv. – i sig selv en form for social performance med et åbent resultat. *The Theatre* forvandlede alt det, som inden for teatret ikke er teater, til teater – inklusive den 12 x 12 meter store fleksible scene. Mindst lige så vigtigt som dette konceptuelle greb, som muliggjorde et anderledes blik på idéen om rum ved at gøre det til en performance og derigennem til et tidsbaseret kunstværk, var den manglende interesse for alle de ting, der almindeligvis ville have spillet en vigtig rolle. Arkitekturens æstetik var holdt forholdsvis generisk og pragmatisk – og forvaltningen af rummet primært overladt til festivalens kuratorer.

## Levende udstillinger

At undslippe teatrets fastlåste og symbolsk ladede rum kan også betyde at substituere dem med endnu mere fastlåste og symbolsk ladede rum: museerne og galleriernes hvide kuber. Der er flere årsager til den stigende interesse for alle slags “levende udstillinger” i de senere år, og nogle af dem er så profane som ønsket om at komme ind på nye markeder eller deltage i øjensynligt mere prestigøse diskurser. For de fleste kunstnere og kuratorer er den primære motivation dog fortsat beslægtet med Hoets idé om “displacement”. Ved at ændre de institutionelle, æstetiske og arkitektoniske rammer kan man ligeledes ændre perceptionen og refleksionens forudsætninger.

I mange år har kuratoren Hans Ulrich Obrist været én af frontløberne, når det kommer til at integrere performative aspekter i visuelle kunststillinger. Allerede fra 1990’erne og frem har han samarbejdet med koreografer som Meg Stuart og Xavier Le Roy<sup>10</sup>, og senere producerede han en række tidsbaserede forestillinger, herunder *Il Tempo del Postino* i 2007 (sammen med Philippe Parreno).<sup>11</sup> Tino Seghal, formentlig den mest berømte kontemporære kunstner, som har bragt *live art* ind på museer og gallerier, skaber sine værker på grænsen mellem koreografi og visuel kunst. Han deler mange af sine tanker om performance med Xavier Le Roy, som han samarbejdede med bl.a. i *Project* (2003). I 2012 fremviste Le Roy sin live-udstilling *Retrospective* for første gang. Det var “en udstilling tænkt som en koreografi af handlinger, der udføres af performerne i løbet af forestillingens varighed.”<sup>12</sup> Le Roy bruger retrospektet som genre og format til at genbesøge materiale fra sine solo-koreografier ved at lade performere genskabe deres egne minder og

---

8) <http://international-festival.org/node/4>

9) <http://international-festival.org/node/56>

10) F.eks. *In Laboratorium* (kureret sammen med Barbara Vanderlinden), Antwerp 1999.

11) En tidsbaseret gruppeforestilling med Liam Gillick, Tino Seghal, Tacita Dean, Carsten Höller, Olafur Eliasson, Dominique Gonzalez-Foerster og andre.

12) <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=2d6b21a02b428a09f2ebd3d6cbaf2f6be1e3848d&lg=en>

fortællinger forbundet med dem. Han fremhæver tiden som koncept ved at generere friktion mellem de forskellige tidsoplevelser, der sammenstilles: det genbesøgte oeuvre's spilletid, tiden der bruges af hver enkelt besøgende, performerens arbejdstid og varigheden af hele udstillingen, som i kraft af sine vedvarende ændringer skaber sin egen dramaturgi. *Retrospective* "udarbejder situationer som undersøger forskellige opfattelser af, hvordan vi bruger, forbruger eller producerer tid."<sup>13</sup>

Men hvor tiden er en central overvejelse for *Retrospective*, virker den mere som en rekvisit for mange andre live-udstillinger: Uanset hvor meget Obrist verbaliserer sin interesse for varighed, synes live-formens sande potentiale at forblive uforløst, når man kigger på hans tidsbaserede kurationer: Eksempelvis udstillingen *11 Rooms*<sup>14</sup> (co-kurateret med Klaus Biesenbach) placerer 11 live-kunstværker i 11 hvide kuber: det er umiddelbart tydeligt, at de opførte værker bliver rammesat som kunstobjekter i en forholdsvis traditionel udstilling. Alle performances varer hele dagen, så længe udstillingen står på. Der er dog intet til at udfordre konventionerne for den måde, vi iagttager på. Det er muligt, at selve iagttagelsen forløber over længere tid end de berygtede 30 sekunder i gennemsnit, som afsættes til det enkelte kunstværk i de fleste udstillinger, men der er intet ønske om at skabe en varig erfaring for den besøgende, ikke engang i den varige erfaring af performeren, forandringerne i hans krop, hans attitude osv. Det er alene varigt i det omfang, som det klassiske udstillingsformat dikterer. For Obrist og mange af de kunstnere, han arbejder med, er hovedinteressen at erstatte objekter med mennesker – snarere end at udvikle kunstværker bestående af mennesker. Tilgangen er (med visse undtagelser) for det meste skulpturel eller spatial: Materialet er mennesket. Eller som Obrist selv siger: *11 Rooms* er "som et skulpturgalleri, hvor alle skulpturerne går hjem klokken seks om aftenen".<sup>15</sup>

### For langt, for kort, for hurtigt, for langsomt

Men tiden er et langt stærkere redskab end dette. Inden for nondramatisk eller postdramatisk teater insisterer man på "i stedet for at benytte en fikcionaliseret *Welt-Zeit*" (og derved foregive en anden tidslig virkelighed) "at konstituere onstage-tid og -sted". "Det specielle ved denne teaterform er dens orientering af hele teatersituationen mod forholdet mellem spillere og publikum" (Lehmann 2004, s. 114). Forstået på den måde er teatret ikke nødvendigvis defineret ved en fortælling, en fiktion, en illusion, dramaturgiske kurver osv. (selvom det kan have alt dette) men i stedet ved skabelsen af en temporær kollektiv virkelighed. Og her er der også en mulighed for performativ kuratering.

*Truth is concrete*<sup>16</sup> var et ambitiøst kuratorisk projekt, som fandt sted i september 2012 i Graz, Østrig, med hvilket vi (kuratorerne for steirischer herbst festival) forsøgte at føre denne idé til sin yderste konsekvens. Vi havde et stærkt indtryk af kunstneres rolle i den politiske uro over hele verden (fra Tahrir til Syntagma, fra Zuccotti til Taksim-pladsen, fra Japan efter Fukushima til Moskva under bølgen af demonstrationer, fra London, Budapest, Athen og Istanbul til Ramallah,

13) [http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=2d6b21a02b42\\_8a09f2ebd3d6cbaf2f6be1e3848d&lg=en](http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=2d6b21a02b42_8a09f2ebd3d6cbaf2f6be1e3848d&lg=en)

14) Projektet blev præsenteret som *11 Rooms* ved Manchester International Festival i juli 2011 med værker af Marina Abramović, John Baldessari, Allora og Calzadilla, Simon Fujiwara, Joan Jonas, Laura Lima, Roman Ondák, Lucy Raven, Tino Sehgal, Santiago Sierra, Xu Zhen. Senere udgaver fandt sted i Ruhrtriennale, Essen/Tyskland (*12 Rooms*, 2012), Public Art Projects, Sydney/Australien (*13 Rooms*, 2013), Art Basel, Basel/Schweiz (*14 Rooms*, 2014). Ved hver ny udgave kom nye kunstnere til, imens andre udgik.

15) <http://www.mif.co.uk/event/11-rooms>

16) *Truth is concrete*. En døgnaktiv maratoncamp om kunstneriske strategier i politik og politiske strategier i kunst, steirischer herbst, Graz/Østrig 21.-28. september 2021. Kurateret af Anne Faucherer, Veronica Kaup-Hasler, Kira Kirsch og Florian Malzacher (idé og koncept).

Tel Aviv, Tunis, Rio ...); dette var vores udgangspunkt sammen med det åbne spørgsmål om, hvilken rolle kunstneriske strategier kunne spille i situationer som disse. Projektet blev udtænkt længe før *Occupy*-bevægelsens opstart og fandt sted kort efter dens første årsdag; *Truth is concrete's* maraton-camp bragte mere end 200 kunstnere, aktivister og teoretikere sammen. De fik selskab af mere end 100 studerende og unge professionelle samt lokale og internationale publikummer, der stimlede sammen i kunsten og aktivismens smalle fællessfære: en maraton-camp, 24 timer i døgnet, syv dage om ugen, med sammenlagt 170 timers foredrag, optrædener, produktioner, diskussioner med det formål at kombinere strategier og taktikker inden for kunst og politik.

Maratonmaskinen kørte nonstop – ofte for hurtigt, nogle gange for langsomt – dagen lang, hver dag, natten lang, hver nat. Den producerede tanker, argumenter, viden, men den genererede også frustrationer og udmattelse. Den anvendte tiden som et redskab til at skabe en ekstrem social erfaring. Men var den ikke dermed blot en spejling eller endda en opfyldelse af den neoliberale agenda, der kalder på, at vi arbejder mere og mere ekstremt og konstant står til rådighed? Var alt, hvad den gjorde, ikke at forlænge det kapløb, som tynger os i vores kapitalistiske verden? Ville det ikke være bedre at sætte farten ned, at tage sin tid?

*Truth is concrete* sigtede i den modsatte retning. Det ville ikke have givet mening at tage en pause. Maskinen stillede ikke en opgave, der kunne gennemføres. Den kunne ikke uden videre omsættes eller forbruges som vare. Der var ikke noget rigtigt tidspunkt; den var ikke bygget op omkring highlights. Der var ikke noget ideelt antal timer at afsætte for at opnå den rigtige forståelse. Dermed var der faktisk ikke ét maraton, men adskillige individuelle: nogle kortere, andre længere; nogle der fordybede sig i velkendte temaer, andre der søgte efter ting, som ingen kendte til endnu. At blive tvunget til at gå glip af ting var en del af det at blive tvunget til at træffe beslutninger.

Således var den også en metafor for politiske bevægelser: tilbringer man i omegnen af en time i *Occupy Wall Street*, falder man i snak med nogen, ser nogle telte, muligvis fornemmer man lidt af atmosfæren. Man kommer igen og overværer et par af komitéens møder, næste gang kan det være, man selv taler. Eller også flytter man ind. Alt er muligt, men vil afføde forskellige intensiteter og indsigter. *Truth is concrete* var ikke alene interesseret i den intellektuelle intensitet, projektet kunne producere. Det var også interesseret i fysisk intensitet. I effekten som dette møde havde på vores kroppe. I et her og nu.

Det var maskinelt, rigtigt, med et maraton der forløb i midten, omgivet af et lejragtigt levende og arbejdende miljø udviklet af raumlaborberlin; det var et socialt rum med sine egne behov og timer, der skabte et fællesskab af en uges varighed, sammenblandede nat og dag og kultiverede sit eget særlige jetlag over for resten af verden. Maratonmaskinens vertikale gestus var indstøbt i en horisontal åbenhedsstruktur: med organiserede endagsworkshops og en række vedvarende projekter og en udstilling, men vigtigst af alt med det parallelle "åbne maraton" baseret på selvorganisering: Maskinens indhold blev produceret udelukkende af deltagere, der spontant gik ind og udfyldte dens pladser.<sup>17</sup>

17) Der er tydeligvis mange andre gode eksempler på at bruge tid som et kuratorisk redskab: F.eks. Matthias Lilienthals *Unendlicher Spaß* (Berlin, 2012 efter David Foster Wallaces roman *Infinite Jest*) lagde vægt på varighed såvel som stedsspecificitet: I 24 timer gik publikum fra én scene til den næste, dels på gåben (primært inden for et område som et stort sportsareal), dels i bus gennem patinaen af det gamle vest for Berlin. Den modsatte tilgang – at korte længden på hver optræden ned til et minimum – blev brugt i Tom Strombergs projekt for documenta x (1997): *Theaterskizzen* (*Theatre Sketches*) reducerede tiden for hver enkelt præsentation til et par minutter og indskrænkede således mulighederne ved konventionelle dramaturgier; Stefan Pucher og Gob Squad er næsten de eneste, der har formået at gøre dette på en overbevisende måde med *15 Minutes to Comply*. Endnu kortere er tidsintervallerne imidlertid, som Creative Time – en organisation baseret i New York, med fokus på kunst i det offentlige rum – opererer

## At performe viden

Hvis performativ kuratering forstår sig selv som en praksis, der skaber og indrammer sociale situationer i tid og rum, er produktionen og udvekslingen af viden to hovedanliggender – og kan siges at være hovedformålet med mange af de allerede nævnte projekter.

Også Boris Charmatz' *expo zéro* (siden 2009) falder inden for denne kategori: Som del af hans *Musée de la danse* bliver den skabt som en udstilling, en levende, dansende, talende udstilling – og en vedvarende forhandling. Eksperter fra forskellige områder – koreografer, tekstforfattere, instruktører, teoretikere, visuelle kunstnere, arkitekter – starter med at tilbringe fire dage sammen i en art tænketank, hvorefter de åbner rummet for offentligheden, præsenterer bevægelser, tanker, ord ... og interagerer i verbale og ikke-verbale udvekslinger. Hvad hører til i et *Musée de la danse*? At tænke museet betyder samtidig at skabe det – et museum for dans kan kun være flygtigt (ordet "zero" i titlen henviser til manglen på egentlige objekter).

Matthias von Hartz' "go create™ resistance" (2002-2005) var ikke et museum, men en anden slags offentligt rum. Han udviklede en række aftener med fokus på kunst og aktivisme på Schauspielhaus Hamburg, en af den borgerlige kulturs højborg. Man kan også nævne "Dictionary of War" (2006/2007),<sup>18</sup> en samskabende platform med det formål at generere 100 koncepter om krig. I løbet af fire todages events i Frankfurt, München, Graz og Berlin præsenterede videnskabsfolk, kunstnere, teoretikere og praktikere deres bidrag til ordbogen som foredrag, optrædener, film, diasshows, oplæsninger, koncerter i en streng alfabetisk orden som en maratondiskurs. Fra ABC-våben til civilbefolkning, fra faldskærmsinvasion til "facts on the ground", kartoffel til kollateral-skader, informationskrig til radarovervågning, og hjemve til modstandsbevægelse. Alle præsentationer blev filmet og uploadet til en video-ordbog, som senere blev udbygget af flere bidrag i andre byer.<sup>19</sup>

Måske bedst kendt inden for kunstneriske og kuratoriske vidensprojekter er Hannah Hurtzigs installationer for vidensdistribuering: I hendes værker kan man dårligt længere skelne teori og praksis, indhold og form fra hinanden. *The Kiosk for Useful Knowledge* for eksempel – et format hun startede som en devising-proces med kuratoren Anselm Francke – er en "konstruktion af offentlige rum, der eksperimenterer med nye narrative formater for produktion og mediering af viden."<sup>20</sup> Professionel viden og teoretiske diskurser møder individuelle fortællinger; distribueringen af viden bliver håndgribelig for et publikum, der bliver både voyeur og vidne til en nærmest

---

med til deres årlige "summits": Bare otte minutter til hver kunstner, teoretiker, aktivist.

18) *Dictionary of War* blev kurateret af kuratorernes kollektiv Unfriendly Takeover i samarbejde med det aktivistiske kollektiv Multitude e.V. [www.dictionaryofwar.org](http://www.dictionaryofwar.org)

19) Af andre projekter dedikeret til idéen om vidensgenerering og -udveksling kan nævnes de forskellige konferencer og workshops udviklet for steirischer herbsts *Spielfeldforschung* (*Playing field research*) mellem 2006 og 2010, i hvilke teori konfronterede sig selv med forskellige kunstformater. Der blev udviklet nye formater, som forenede teori og kunstnerisk praksis i øjenhøjde og i nærområdet, for eksempel *Walks in Progress* (2006), der bevægede sig gennem byen såvel som festivalprogrammet. Konceptet blev senere videreudviklet med *Walking Conferences* (2007 og 2008 - kurateret af Florian Malzacher og Gesa Ziemer). Der var også den fjerde og femte udgave af *International Summer Academy* på Künstlerhaus Mousonturm i Frankfurt/Main – kurateret af Thomas Frank (2004), Florian Malzacher 2002 og 2004) Christine Peters (2002), Mårten Spångberg (2002 og 2004) – som opfordrede værter såvel som samtlige bidragsydere til at tage kontakt til gæster, de ikke arbejdede sammen med endnu, eller, endnu bedre, som de altid havde ønsket sig at møde. Og at tildele dem en del af programmet. Med dette koncept – inspireret af Hans Ulrich Obrists koncept "invite to invite" – satte de sig selv på samme niveau og indgik i den samme uvished som andre bidragsydere – såvel som kuratorerne: Eftersom inviterede gæster stod for den videre invitation, formindskede kuratorerne hvilken indflydelse, de selv havde.

20) <http://www.kiosk-berlin.de>

intim samtale: To hovedpersoner udveksler deres ekspertise i form af en personlig samtale, som vi kun kan tilgå i medieret form som transmitteret lyd og billede. Dette er et princip, der bliver mangedoblet i *Blackmarket for Useful Knowledge and Non-Knowledge*, en installation for mellem 50 og 100 eksperter om små borde. Her kan enhver købe en halv times ekspertviden for én euro af videnskabsfolk, kunstnere, frisører, sandsigere: fakta, erfaringer, selvhjælp eller blot en indsigt i et vidensområde, der er komplet ukendt for dig – viden som altid er forbundet til personen, der videregiver den, og til den måde, den videregives på. I alle sine vidensinstallationer lægger Hannah Hurtzig vægt på vidensudvekslingens performative karakter.<sup>21</sup>

### At være uden frygt for opgaven

De nævnte eksempler lægger alle forholdsvis stor vægt på det kuratoriske koncept. For en stor del er dette koncept definerende for kunstværkerne, der inkluderes, udvælges, tilpasses, produceres – og i nogle tilfælde er de selv kunstværker i deres egen ret (som i eksemplerne deufert&plischke, Boris Charnatz, International Theater, Hannah Hurtzig osv.). Kuratorisk tænkning starter dog langt tidligere og kan tilmed spille en kritisk rolle for programlægning på mere konventionelle festivaler og spillesteder.

Så hvad lægger man mærke til, hvis man overværer to sidestillede, separate optrædener på samme aften? Hvordan ændres det ene værk i retrospekt og det andet på forhånd? (I det mindste har en udstillingskurator sjældent mulighed for at styre modtagelsens rækkefølge så præcist.) Hvilken indflydelse udøver det på modtagelsen, hvis et ledemotiv eller et tema bliver præsenteret som det egentlige fokus? Hvilke referencepunkter, herunder historiske, kan man forsyne et kunstværk med, i det mindste på papir eller med videomateriale? Hvilken erfaringsramme sætter man for tilskuerne alene ved valget af rum, tidspunkt, grafisk design, reklamestrategier? Er det muligt ikke blot at strø teoretiske postulater som persille over programmet, men rent faktisk mixe dem sammen med det?

Denne liste kunne blive ved og giver kun nogle arbitrære eksempler på, hvordan man kan skabe kontekster og fokuspunkter ved at udbygge mindre sektioner eller ansamlinger/knuder i programmet som helhed. Biennaler og museer er trods alt ikke særligt adrætte størrelser – og dog leger de stadig oftere med deres egen temporale akse, med idéen om det performative og det sociale. At rette sin opmærksomhed mod en bue, mod konstruktive friktionspunkter eller tilkomster, mod en tilrettelæggelsens dramaturgi er således også et forsøg på at generobre tabt terræn for teatret som kunstform. En begivenhedsrække, et skift i tempo, et skift i intensitet, et skift i perspektiv. Selv hvis meget få tilskuere kan følge med i den slags dramaturgier i deres helhed, er de ikke desto mindre mærkbare. Man kan gå gennem en festival, som man går gennem et landskab. Visse ting vil være tilfældige, andre åbenlyse. At dvæle eller gå videre, at forstå ting intuitivt eller bearbejde dem intellektuelt. Den store overkurators spøgelse, som dristigt skabte sit eget værk ud af andres kunst, skal alligevel ikke frygtes i den performative sfære. Tværtimod er der netop en mangel på modet til at bibringe betydning overhovedet – og det er ikke kun på grund af beskedenhed, men af frygt for opgaven.

---

21) See også: Florian Malzacher og Gesa Ziemer: "Das Lachen der anderen. Doing theory". I: *Herbst. Theorie zur Praxis* (1) 2006).

---

**Florian Malzacher** er uafhængig curator, dramaturg og forfatter. I perioden 2012-2017 var han kunstnerisk leder af Impulse Theater Festival, og i 2006-2012 dramaturgisk leder og curator af festivalen steirischer herbst. Hans publikationer inkluderer blandt andet: *Truth is concrete* (2014), *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today* (red., 2015), *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy* (red. med Joanna Warsza, 2017) og *Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute* (2020).

---

## Litteratur

Arendt, Hannah, 1989. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.

Bishop, Claire, 2012. *Artificial Hells: Art and the Politics of Spectatorship*. London og New York: Verso.

Bismarck, Beatrice von og Irit Rogoff, 2012. A conversation between Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck. I Beatrice v. Bismarck, Jörn Schaffaff, Thomas Weski (red.): *Cultures of the Curatorial*. Sternberg Press: Berlin.

Lehmann, Hans-Thies, 2004. Shakespeare's Grin. Remarks on World Theatre with Forced Entertainment. I Judith Helmer og Florian Malzacher (red.): *Not Even A Game Anymore. The Theatre of Forced Entertainment*. Berlin: Alexander Verlag.

Malzacher, Florian og Gesa Ziemer, 2006. Das Lachen der anderen. Doing theory. *Herbst. Theorie zur Praxis*, 1.

Malzacher, Florian, 2010. Cause & Result. About a job with an unclear profile, aim and future. I Florian Malzacher, Tea Tupajić og Petra Zanki (red.): *Curating Performing Arts*. Zagreb: *Frakcija Performing Arts Journal*, s. 10-19.

Obrist, Hans Ulrich, 2010. Diaghilev is the most important curator of the 20th century. I Florian Malzacher, Tea Tupajića og Petra Zanki (red.). *Curating Performing Arts*. Zagreb: *Frakcija Performing Arts Journal*.

