



© Jens Christian Lauenstein Led: Trespassing (Gran - teater for dans, 2003)  
Foto: Henrik Eskildsen, 2xTorben  
På foto: Rodaina El-Dirawi

# Teatrets kunststatus - i virkelighedens navn

## Om Århus Festuge, Jysk Musik & Teaterhus, Odin Teatret og Århus teater

*Af Erik Exe Christoffersen*

Vi skal her se på begivenhedsspillet omkring teatret som det præsenteres i sin kontekst. En række aktuelle tendenser tyder på at det reelle er en medspillende faktor og fungerer som en retorisk konstruktion i teaterkunsten. Kunsten udnytter på forskellige måder realiteten æstetisk og kulturelt i forhold til rummet, tiden, tilskuerne og hele den kulturelle kontekst.

Teatret synes på vej til at gribe en ny form for status og funktion. Kunsten som sådan må absolut siges at være i en vækstfase, både som identitets- og statusskabende og som økonomisk erhverv. Traditionelt er det jo sådan, at kunst og kunstnerisk værdi opnår status ved *ikke* at bestride bestemte samfundsmæssige, politiske, ideologiske eller økonomiske interesser eller funktioner. Kunst er kunst, og overskridelser af kunstens domæne er der ofte slået hårdt ned på fra den ene og den anden side. Men er det sådan, at kunsten faktisk på forskellige planer er på vej til at tiltage sig eller afkræves forandrende funktioner ikke blot i forhold til kunsten selv, men i forhold til samfundet og det politiske? I hvert fald kan kulturminister Brian Mikkelsens kanonudvalg inden for alle kunstarter ses som et forsøg på at kvalitetsbestemme kunsten ud fra et særligt danskhedsparadigme, som vil ekskludere visse kunstværker som ikke danske. En sådan skelnen må man sige går på tværs af en traditionel autonom kunstnerisk værditænkning og betegner en politisering af kunsten. En række kunstformer lige fra Holberg, Bournonvilles ballet, Odin Teatret og til Asger Jorn bygger på en dansk kulturtradition, men i lige så høj grad på en international tradition og at tale om en særlig danskhed ville være en tendentiøs forvridding.

De senere år har sat fokus på kunstens virkelighedsengagement. Vi begynder i Århus Festuge, hvis tema i 2004, "Fra Aros med Eros", gav rig lejlighed til at iagttage denne tendens til at overskride den autonome kunst og forbinde kunst med livet - herunder erhvervslivet.

## I Eurowomans navn

I forbindelse med Festugens *Gallaåbning* var der tale om overskridelser af mange grænser. Selve forestillingen var monteret af Palle Granhøj i et samarbejde med Granhøj Dans, Den Jyske Opera, Århus Sinfonietta og blandt andre sangeren Thomas Helmig og var i sig selv et overskridende samarbejde. Væsentlige dele af forestillingen var en montage af Granhøjs egne forestillinger, blandt andre den seneste *Larger Than Life - Live*, hvor Helmig medvirker med sin musik, som er underkastet obstruktion. Der er tale om et greb, hvor musikken iscenesættes på nye måder og hvor Helmig kun optræder et par minutter *live* og på en helt anden måde end ved egne koncerter, nemlig næsten i mørke, ude i siden. Denne virkelige Helmig er således taget ud af sin egentlige sammenhæng og bliver levende igen på en ny måde i kraft af tilskuernes forventninger. Der er samme princip, som Granhøj benyttede i forestillingen *8/Q - no women no cry* (2002) med sangeren og skuespilleren Jimmy Jørgensen.

I Gallaåbningen er der på ingen måde tale om en harmoni mellem musik og dans, men derimod om en dekonstruktion, en montage af musik og bevægelse ud fra et kontradikt0risk princip. Der er stort set ingen helhed eller sammenhængende afkodningsmulighed og igen er Helmig blot med i et par minutter i en duet med en danser. Granhøj Dans er bestemt en form for nyavantgarde, hvor viljen til realitet er blevet et moment i værkets dramaturgi og i obstruktionsteknikken. Der, hvor det virkelig overskridende viser sig, og hvor den nye alliance bliver synlig, er imidlertid ikke på scenen. Åbningen er konceptuel og har inddraget hele rummet i en stor iscenesættelse. På hvert eneste sæde<sup>1</sup> i Musikhuset ligger der et eksemplar af modetidsskriftet EUROWOMAN, som på forsiden har et billede af Renee Toft Simonsen og desuden fortæller, at det er ÅRHUS SPECIAL med "65 sider om byen der står og banker på". Dermed er der fikst hentydet til Helmig, som jo er gift med Renee og desuden engang lavede en sang med titlen: "Det er mig der står herude og banker på", eller noget i den stil. Og her dukker han altså op i en duet med en af danserinderne. Det er virkelighed. Renee er der sikkert også i virkeligheden *ec* eller andet sted i tilskuerrummet. På den måde forbindes scene og sal, det fiktionelle og det reelle rent konceptuelt. Tidsskriftet er ikke blot en *readymade* eller et tilfældigt fundet objekt, men indskrevet i forestillingens dramaturgi. Det kan ses som en form for popkunst, der vækker minder tilbage Andy Warhol og hans reproduktioner af blandt andet Marilyn Monroe, 1962, Elvis Presley, 1965 eller Dronning Margrethe.

---

1) Granhøjs forestilling *Headbreak*, 2000 benyttede samme greb, idet der på sæderne, i øvrigt også i Musikhuset, lå en lille pose med en ballon og ørepropper.

Ved nærmere eftersyn er konceptet mere omfangsrigt end som så. Bladets mode og skønhedsredaktør er Charlotte Torpegaard, og hun er faktisk medlem af Festugens Kunstneriske Råd valgt af Martin Lumbye. Det er Palle Granhøj i øvrigt også. Tidsskriftet eksponerer i artikler ud over Renee og Thomas Helmig med hver sin artikel netop Martin Lumbye og Palle Granhøj, naturligvis med modeagtige fotografier og opstillinger. Endelig optræder Tina Dickow, som indleder hele Gallaåbningen og borgmesteren Louise Gade, som holdt åbningstalen.

Der er altså tale om en funktionel og konceptuel alliance mellem modeindustrien og kunsten, som også kan aflæses i den sceniske montage, uden at det naturligvis er til at sige, hvem der bestemmer hvad. Fra en kunstnerisk synsvinkel inddrages EUROWOMAN som et virkelighedselement i værket, og modsat kunne man sige, at modebladet eksponerer sig som kunstinteresseret og låner status af kunsten.

Diskussionen her er ikke, hvorvidt dette er belastende for den ene eller den anden part. Kunsten er en del af virkeligheden og besidder her værdi og status. Spørgsmålet er hvordan denne udnyttes? Prisen her er blandt andet en særlig personfiksering af de kunstnerisk og organisatorisk involverede. Modebladet skaber en særlig *optik* gennem billeder og tekst, som sidestiller Renee, Thomas, Martin, Palle, Louise med flere som moderigtige, kendte og så videre. Dermed opløses forskelligheden og det udviskes, at disse arbejder fra forskellige positioner med kunst og kultur. Kunstopikken tenderer i medierne til at blive en personlig optik som gentages eksempelvis i Martin Lumbyes selviscenesættelse (*Jyllands Posten* 28. 8.) Fotografen gentager det asiatiske *look* i en særlig lyssætning kombineret med åbenstående moderigtige skjorte og teksten beretter om Lumbyes personlige forhold til kærlighed. Selvom hans job er at organisere en festuge, er han nu pludselig "specialist" i kærlighed. Eller er det mediernes eksponeringsinteresse?

Selve *Gallaåbningen* er interessant, fordi den skaber et tværmedialt produkt og et samarbejde mellem den klassiske musik, den eksperimenterende dans, pop og massemediernes modekoncept. Der rokkes ved kunstens traditionelle autonomi og kunstens realitetsforhold, med de omkostninger det nu kan have i form af en moderigtig eksponering og personlighedsdyrkelse. Er der tale om en kunstnerisk betydningsdannelse eller journalistisk fremstilling?

### Indgreb i det udanske teater?

Festugen havde mange andre eksempler på realismeeksperimenter. På det lille teater Katapult spillede man stykket *Dom over skrig* af Christian Lollike.<sup>2</sup> Der er tale om et stykke, som rager udgangspunkt i en virkelig hændelse i Århus for et par år siden: en gruppevoldtægt af en ung pige. Stykket beskriver i en markant montageagtig form de impliceredes forhold til situationen før, under og efter hændelsen. Personerne er foruden pigen, moderen, faderen, dommeren, politiet og voldtægtsdrengene. Det er karakteristisk for stykkets dramaturgi, at alle personer belyses både positivt og negativt i forhold til deres reaktion på situationen. Ingen kan siges at være fredet, selv dommeren har erotiske fantasier, som ligner voldtægtsdrengenes. Der gives ingen entydig skyld, uskyld eller dom. De understreges teatralt, ved at skuespillerne hastigt skifter roller ved elegant at placere en label i panden med den givne rolle. Snare er hun en fantasifigur i dommerens drøm, snare et voldsoffer. Snare er han politimand og hurtige efterfølgende voldsmand eller anklager. De hurtige skift forhindrer en direkte indlevelse og skaber en afsmittende effekt personer imellem. I sin fremstilling af den faktiske hændelse var forestillingen og dens tekst naturligvis overskridende og realitetssøgende uden på nogen måde at foregive at være dokumentarisk. Stykket handlede mere om tale- og domshandlinger end den reelle voldtægtssag. Stykkets funktionelle effekt rakte langt uden for teatrets rum. Længe før premieren havde Dansk Folkepartis Louise Frevert forsøgt at stoppe forestillingen og forlange teatrets bevilling til forestillingen på 300.000 tilbagebetalt på grund af forfatterens "usmagelige" forsøg på at beskrive "de iboende destruktive følelser, som vi alle har efter forfatterens mening", og som kan udløse en gruppevoldtægt, "som alle mænd potentielt kan havne i" (Louise Frevert, Dansk Folkepartis kulturpolitiske ordfører). Hun havde hverken læst stykket, talt med forfatteren eller andre og selvfølgelig slet ikke set prøver på forestillingen. Hendes forsøg på indgreb mislykkedes, blandt andet fordi bevillingen ikke var givet til et bestemt teaterstykke, men til teatrets dramaturgiske udviklingsarbejde. Men der var her utvetydigt tale om et forsøg på censur - eller var det et forsøg på at skaffe sig opmærksomhed? Under alle omstændigheder var der tale om en politisk udnyttelse af kunstens vitalitet. Kunne man sige, at forestillingen falder uden for dansk dramatik, fordi gruppevoldtægt er udansk?

---

2) Udgivet på Forlaget Drama, 2004

## Teater som pornografisk overskridelse og et brud med loven

Den spanske teatergruppe La Fura dels Baus var uden tvivl Festugens mest forhånds eksponerede begivenhed, gruppen deltog med deres porno multimedieshow *XXX*, som er tegnet for forbudt for børn, og tilskuerne blev da også ved indgangen afkrævet legitimation, hvis de så ud som var de under 18 år. En usædvanlig og overskridende kontrol. La Fura dels Baus (I 1979) begyndte som gadeteatertrup og har altid arbejdet med en interaktion mellem scene og tilskuer. Eksempelvis i *ØBS* (2000), hvor tilskuerne måtte springe for livet, når store trækærrer susede gennem rummet, som var uden stolepladser, eller når de prøvede, at undgå at få svinet deres tøj til med en blodlignende masse, som kastedes gennem rummet. Det resulterede i skrig og panik fra det store publikum. Teatergruppen er en slags specialister i gigantiske koncepter og stod således for åbningsceremonien ved De Olympiske Lege i 1992 i Barcelona. De har desuden lavet reklameshows for blandt andre Pepsi, Mercedes Benz, Microsoft og Warner Bros.

*XXX* er mildest tale en kontroversiel forestilling. På den ene side hævdes den at være en scenisk kommentar, en satire eller parodi på den omsiggribende pornificering ikke mindst i de elektroniske medier, seksualiseringen i det offentlige rum, voyeurismen i reality-shows' manipulerende måde at åbne til det private og intime. På den anden side er forestillingen yderst realistisk. Den glider mellem *live-scener* og videoprojektioner af scenehandlingerne, undertiden således at man ser begge scener samtidig, men også således af live-scener erstattes af præ optaget film, uden at man egentlig bemærker det. Der er her, forestillingen dygtigt manipulerer, idet der tilsyneladende foregår konkret sex på scenen, mens det i realiteten er præ-optaget videoprojektion måske med attrapper. Spillestilen er på lignende vis en balance mellem rent teaterspil og ikke-spil, hvor skuespillerne er til stede som sig selv uden at udtrykke særlige karakterer, mens de spiller medieroller eksempelvis tv-stjerne eller pornomodel. Genremæssigt er der tale om en blanding af fiktion, baseret på Marquis de Sades *Filmofien i sovekammeret* (1795), om en ung pige der af en gruppe seksuelt frigjorte mennesker forføres til at overskride egne grænser, og optagelser til et "frigjort" reality show, hvor også tilskuerne opfordres til både at smide tøjet foran kameraet og komme på scenen og dyrke forskellige former for sex. På alle niveauer er der altså tale om en effektiv iscenesat autenticitet, som i høj grad mimer det, man vil kommentere. Det er her, forestillingen bliver yderst insisterende. Hvis man som tilskuer tager afstand fra virkelighedens pornificering og mediemanipulation, er man måske tilbøjelig til også at tage afstand fra *XXX*, som benytter samme virkemidler uden egentlig, som det er vanlige for parodien, at distancere sig fra det som fremstilles. Omvendt, hvis

man synes sex er i orden i det offentlige rum, kan man måske nyde forestillingen, selvom visse scener unægteligt er temmelig hardcore. Men er man så i konflikt med forestillingens egentlige synspunkt? Ved at være realistisk, iscenesat og hardcore gør XXX det svært for de fleste tilskuere. Den unge pige massevoldtages og underkastes en række mere eller mindre voldelige overgreb, men ender med at nyde det, og forestillingen slutter med den unge piges arrangerede gruppevoldtægt af moderen som hævn for hendes bornerte opdragelse, og her overskrides LOVEN. Der er tale om et næsten Ødipalt lovbrud af incestforbudet og en maltraktering af moderen, som efter sammensyningen simpelthen kastes i skraldespanden som lig. Måske som i Becketts *Slutspil*. Hvis forestillingens mål er tvetydighed, kan man sige, at det lykkes. XXX skaber debat. Blot ikke om porno og sex i det offentlige rum, men om forestillingen selv. Spørgsmålet er, om forestillingen bekræfter eller kommenterer den porno, som den ifølge foromtalen og programmer er kritisk til?

Forestillingens mest interessante effekt ligger måske netop her uden for teatret. Som ringe i vandet breder overskridelserne sig. Det begyndte allerede for et år siden, hvor Lumbye, i præstationen af festugetemaet, antydede, at man kunne forvente sig virkelig sex på scenen. På det tidspunkt havde han ikke set forestillingen. Borgmesteren skred straks ind og *overskred* sine beføjelser som formand for Festugen ved at diktere en kunstnerisk linje: Der kunne under ingen omstændigheder blive tale om virkelig sex i Festugen. Lumbye, som stadig ikke havde set forestillingen (Qyllands Posten 27. 8.) blev således indirekte tvunget til at købe den, for at det ikke skulle se ud som om han var blevet knægtet, selvom borgmesteren forsikrede, at hun bestemt ikke ville blande sig i den kunstneriske planlægning. Forestillingen spilles på Århus Teater. I forlængelse af premieren udtalte Kim Andersen, formanden for teatrets bestyrelse, at der var tale om en "enlig svale" og en teaterform, som teatret ikke ville satse på. Overskred han her atter en grænse og blandede sig i den kunstneriske linje, hvilket han egentlig ikke må? Ifølge professor Jørn Langsted (Qyllands Posten 1. 9.) var der klart tale om en overskridelse af teaterloven og udtryk for en manglende respekt for kunstnerisk ytringsfrihed og teatrets pligt til at vise eksperimenter fra formandens side. Teatrets chef Madeleine Røn Juul forsvarer da også forestillingen, netop fordi den som enhver form for teaterkunst skaber "illusion" ved at være gennemiscenesat (Qyllands Posten 27. 8.). Der er ikke tale om virkelighed, men om det Roland Barches kalder *virkelighedseffekter*. Igen ser vi altså en "krig" om teatrets opgave, effekt og kunstneriske funktion.

## Jorn på Jysk

Hvis vi lader blikket glide lidt uden for Århus mod Silkeborg, finder vi Jysk Musik & Teaterhus som i oktober åbnede med en forestilling om Asger Jorn, modernistisk og avantgardistisk maler, medstifter af COBRA, født og begravet i Silkeborg. Forestillingen *Buttadeo* er en hyldest til Jorn, som ellers havde det svært med Silkeborg mens han levede. Forestillingens omdrejningspunkt er der fantastiske billede *Stalingrad*, som findes på Silkeborg Kunstmuseum og som dramatikeren Karsten Johansen siger indrammede hele Jorns liv: "den hvileløse vandrer, hans kvinder, hans børn, tuberkulosen, døden" (programmet). Billedet vises ikke direkte i forestillingen, men scenegulvet er som et store udsået lærred, hvor Jorns liv udspiller sig scene efter scene og imaginært afsætter sporene til det gigantiske billede, som indfanger en konflikt og kamp i Jorn. Desuden er "krigen" i Jorn vist i en spaltning af figuren i form af to skuespillere. Den realistiske Jorn (Dejan Cukic) og den metafysiske skygge, den hvide Jorn (Steen Jørgensen), som er den indre dialog, den kamp han fører med kvinderne, omgivelserne, kunsten og de beslutninger han skal træffe.

Der er tale om en på alle måde scor forestilling, med instruktion af Jan Hertz musik af Lars Lilholt, sang af Steen Jørgensen (Sort Sol) og mange fremragende skuespillere kendt fra især tv og københavnsk teater, score kor og orkester, masser af statister. Salen kunne have omkring 1500 tilskuere og var stort set udsolgt. Der er status i Jorn og det nye kulturhus. Selv programmet var stort, dyrt og flor som et tidsskrift med mange sponsorreklamer.

Hvorfor hedder det egentlig *Jysk* Musik & Teaterhus. Og hvad er der nu lige Jysk sengetøjslager har skiftet navn til: *jysk*. Dyne-Larsen har storinvesteret i kulturhuset med mindst 10. millioner. Har der nogen betydning for denne store satsning? Gør det Jorn mere dansk?

## Ægteskab i fremmedhedens navn

I forbindelse med Odin Teatrets fyrrde års jubilæum i oktober indgik man en mærkværdig alliance med Holstebro. Der var tale om en teateragtig eller måske nærmere rituel ceremoni i den meget smukke runde og hvidkalkede næsten kirkelige byrådssal på Rådhuset. I Tricksters (Iben Nagel Rasmussen) skikkelse blev Odin Teatret gift med Holstebro kommune repræsenteret af borgmester Arne Lægaard. Odin Teatret har siden 1966 opholdt sig i Holstebro, og Eugenio Barba har altid prise og rakker byen for at åbne sig for teatret, som ikke var noget særligt, ikke havde noget bevis på deres kunnen og simpelthen ikke havde nogen som helst status dengang. Teatret var en overflødighed, en unødvendighed, endda i en



periode en skandale, fordi de færreste kunne se deres aktiviteter som kunst. Gennem årene har dette ændret sig og teatret er blevet "stort", "rigt" og anerkendt. Ligesom Holstebro er blevet det for sin kulturpolitiske satsning. Derfor denne alliance, som må siges at være enestående som begivenhed i dansk teater. En alliance som bevidner "nødvendigheden af det overflødige". Og som det hedder i bryllupstalen (2. 10. 04): "Et teater og en by kan kun blive gift, hvis de begge søger deres rette identitet. Hvad er et ægteskab, hvis ikke et møde med den fremmede man elsker? ... Kunstens formål er at frembringe dette lys, som får en til at se livet på ny... Det er det overflødige som tænder en gnist i ens liv, som giver der mening og overskrider grænser".

Det der altså her er bemærkelsesværdigt er reformuleringen af den kunstneriske autonomi og selvstændighed som politisk, rationel, økonomisk overflødig og dermed nødvendig. Der er tale om en paradoksal alliance. Teatrets funktion er på ingen måde *danskheden*, tværtimod er det *fremmedheden* i Odin Teatrets optik. Bryllupsceremonien var en særpræget teaterbegivenhed, som kastede en ny optik på alliancemuligheder mellem politik og kunst, hvor begge instanser bevarer deres egenart, autonomi og fremmedhed over for hinanden og derved tildeler hinanden legitimitet og status. Under alle omstændigheder synes den "normale" udveksling mellem politik og kunst at være betydeligt forrykket. Desuden er der tale om en markant forrykkelse af ritualet fra kirkens rum til dette politiske og reauale rum. Er Odin Teatret derved blevet mulig at placere i en dansk teaterkanon? På trods af teatrets særlige italienske - polske - norske herkomst?

### I Mefistos navn

Endelig et blik på Christian Lollikes *Faust og reklamekabaretten*, som omhandler en række af de problemstillinger, jeg her har været inde på. Stykket er skrevet som præsentationsforestilling til Århus Teaters skuespillerskole.

En teatergruppe med politiske ambitioner om at forbedre verden har vanskeligt ved økonomisk at klare sig, idet de er uden offentlig støtte. Er privat reklamebureau tilbyder dem støtte, mod at de laver reklameindslag. I første omgang forpligter de sig til at nævne produkter, senere at spille reklamescener i deres forestillinger, mens de samtidig gør alt for at reklamerne skal stå i et dårligt lys. Desværre mislykkes strategien for gruppen, sponsorerne synes nærmest at mene, at jo værre desto bedre. Denne debatskabende modstilling præsenteres af en kabaretkonferencier og det er tydeligt, at hun som fortæller er provokerende og manipulerende. Undertiden fremstår personerne som dukker i hendes hænder. Til

slut ender der da også med en form for symbiose mellem de to parter i en fælles reklamefinansieret revolution eller en ny reklame. Konferencierens ønskedrøm forbliver uafgørlig. Teksten henviser til sig selv, og rummer oven i købet en anmeldelse af sig selv, og en scene, som slet ikke er skrevet, og som spilles som om, den havde været der. Teksten og forestillingen bryder alle grænser for værkaufonomi og bliver i den forstand upålidelig. Snart er teksten en genskrivning af Goethes *Faust*, snart er den ved at gå i opløsning, idet værket's fiktionelle grænse hele tiden flytter sig ligesom reklamernes realitet forbliver uafgørlig. Teksten åbner for, at der godt kunne benyttes reklameindslag som er købt og betalt, og som sidestilles med de fiktive. På den måde arbejder forestillingen med kunstens grænser i en sådan grad, at værket er ved at forsvinde til fordel for reklamen. Og hvad skal vi så med en kanon?

### **Slutning: I hvis navn?**

Jeg vil gerne forsvare kunstens bortvendthed og overflødighed, og går ikke ind for et krav om kunstens nytteverdi. Samtidigt tror jeg ikke, at kunstens autonomi lader sig forsvare entydigt. Forsvaret ender let i et paradoks hvor man på den ene side kræver armslængde princippet overholdt og modsætter sig politisk eller økonomisk indblanding, og på den anden side hævder kunstens værdi, status og virkning i samfundet. Kunstautonomien er jo også i en vis forstand en *illusion* både i forhold til en essentialistisk og anti-essentialistisk tænkning. Allerede de såkaldte historiske avantgardebevægelser fra tyverne og trediverne forsøgte at føre kunsten tilbage til livspraksis. Kunsten allierede sig med forskellige sociale bevægelser, påtog sig en propaganderende, oplysende og debatskabende funktion. Som flere har fastslået mislykkedes avantgardens projekt, og viljen til realitet blev mere eller mindre opgivet i modernismen og postmodernismen, hvor realiteten bag værket blev erklæret et blændværk, man aldrig kunne nå. På trods af det mislykkede projekt har avantgarden haft forskellige genkomster ikke mindst i tresserne og halvfjerdserne, hvor kunsten igen rykkede i folkets eller samfundets tjeneste, men alligevel endte på kunstmuseum og derved kom til at bekræfte det bestående samfund.

Selvom kunstautonomien altid har været relativ synes autonomien at legitimere en kunstbenævnelse eller kunstpræsentation, altså en præsentation i Kunstens Navn og det er denne præsentation som er afgørende vigtig at fastholde fordi den er grundlaget for en særlig æstetisk betydningsdannelse. Der er ikke tale om en særlig essens men om en særlig subjektiv reception. Denne vil i stigende grad blive genstand for modstand fra både dem, som vil begrænse den

kunstneriske udfoldelse og indskrænke udtrykket via kanoniseringer i danskhedens navn, politiske indgreb eller fundamentalistiske hævnaktioner og fra dem, som vil forpligte kunsten på økonomiske rentable kalkuler eller udnytte kunstens økonomiske statusværdi. Herover for må man hævde autonomien som en præsentationsform i Kunstens Navn, kunstens forskellighed, overflødighed og nødvendighed først og fremmest fordi den baserer sig på tilskuerens ret og mulighed for at vurderer noget som kunst eller ej. En statslig teaterkanon ville fastfryse en bestemt tekstbaseret teateroptik, og den ville forhindre eksperimenter og nybrud.

Samtidig er teater en kunstart, som er afhængig af at blive spillet her og nu for et publikum. Teatret kan ikke ligge på lager og vente på bedre tider. Derfor er den økonomiske alliance vigtig, ikke blot med stat og kommune, men også med det private. Naturligvis med fare for at miste autonomi og dermed i sidste ende kunstnerisk værdi og status, som er risikabel at sælge ud af, fordi den kunstneriske præsentation kan opløses. Da Duchamp i sin tid ville udstille en pissekumme med titlen *Fontæne*, blev der set som en skandale, men selvom originalen er væk, er iagttagelsesmekanismen stadig kunstskeabende, og Duchamp har af samme grund signeret en række kopier rundt omkring på museer. Således er der en særlig kunstopik, som kan bringes i spil på reklamer eller modeblade og en kommunal virkelighed. Men der er tale om en kunstnerisk balancegang. Man kunne her afsluttende blot henvise der nye Operahus i København. En gave i A. P. Møllers navn, som måske kunne få konsekvenser for det samlede teaterbillede, fordi fokuseringen forrykkes fra den skabende til kunst til giverens navn?