

HOTEL PRO FORMA - ET LABORATORIUM FOR MULTIMEDIER

af Lars Qvortrup

professor ved Aalborg Universitet, leder af forskningscentret for multimedier, InterMedia-Aalborg

Hvor udvikler multimedierne sig? I kæmpeproduktioner fra Disney's laboratorier? I små, danske multimediehuse? På universiteternes forskningsinstitutter? Nej - multimedierne udvikler sig snarere, og mere radikalt, i en suite af hvidmalede lokaler på Amager - i et hotel med det forvirrende, men også løfterige navn: Pro Forma.

Hvem og hvad er Hotel Pro Forma? Det er skiltet ved indgangen til en fabrikshal på Amager med værksted, arkiv, kostumelager, depot, køkken, bibliotek og møderum. Det er betegnelsen for en række optiske illusioner, der har fascineret publikum verden over, fra Det kongelige Teaters gæster til anmeldere i Sydneys operahus. Det er overskriften på en lang række banebrydende æstetiske eksperimenter, som hverken har været teater, skulptur, maleri, opera, kunstudstilling eller installation, men som hele tiden har været det hele og ingen af delene. Det er navnet på en dansk performance-gruppe i verdensklasse. Men det er også, vil jeg påstå, ikonet for et multimedielaboratorium, som hverken har produceret nye interfaces eller computerspil eller fjernundervisningssystemer eller værktøjer til design af virtuelle køkkenelementer, men som har produceret det, som er forudsætningen for det hele: nye æstetiske formsprog, nye optikker som vi kan se verden igennem og som verden kan vise sig for os i.

Hvad betyder "Hotel Pro Forma"? Navnet er tvetydigt, og denne tvetydighed er vigtig.

Umiddelbart betyder "hotel" et sted, hvor man opholder sig kortvarigt, uforpligtende. "Hotel" er et passage-sted, i modsætning til "hjem", som er et blivende sted. Tilsvarende er "Pro Forma" umiddelbart betegnelsen for noget der ikke har reel betydning, jvf. begrebet "pro forma-ægteskaber". Så Hotel Pro Forma er navnet for det flygtige, for ikke-fastholderne, for dem der har indset at den gamle optik, centralperspektivets trykke optik, ikke længere er gangbar.

Men bagved denne betydningsoverflade ligger der et andet betydningsslag. "Hotel" stammer fra det oldfranske hostel, som vi for eksempel kender fra hospital: et omsorgs- og forplejningssted. Og "Pro Forma" betyder jo, bogstaveligt talt, "for formens skyld". Så Hotel Pro Forma er et forplejningssted for formen, dvs. et sted hvor der drages omsorg for det æstetiske eksperiment.

Denne dobbeltbetydning indfanger essensen: Udgangspunktet er foranderlighed i tid og rum, eller med et andet begreb: "hyperkompleksitet". Denne foranderlighed eller denne hyperkomplekse tilstand nødvendiggør at der skabes et hjemsted for æstetisk eksperimenteren.

Og netop dette er, hvad Hotel Pro Forma er: et omsorgscenter for vor tids æstetik. Siden 1986 har denne performancegruppe under ledelse af Kirsten Dehlholm præsteret over tredive forskellige produktioner eller forestillinger, der som fællesnævner har haft dette at eksperimentere med det æstetiske formsprog ud fra en indsigt i at de kendte vilkår for kunstneriske udtryk ikke længere er gyldige.

Hvad er baggrunden for disse eksperimenter? Baggrunden er, at den klassiske æstetik er i krise. Vi kender det fra billedkunsten, hvor centralperspektivet allerede i begyn-

delsen af dette århundrede blev draget i tvivl. Vi kender det fra musikken, hvis tilvante tonalitet blev udfordret af nye komponisters atonalitet. Vi kender det - om end senere - fra arkitekturen. Vi kender det - om end nok i mindre grad - fra teatret, som jo da har haft sin absurde periode, men som stadigvæk udfolder sine eksperimenter på scenen foran os i et velkendt formsprog.

Men er disse eksperimenter da nødvendige? Kan vi i det mindste ikke lade dem blive på de små scener og blandt gale malere? Har det noget med almindelige mennesker og nye medier at gøre?

Ja, disse form-eksperimenter har betydning for os alle. Det er dem, der gør det muligt også ind i det næste århundrede at reflektere vores livsvilkår og -erfaringer - også når vi begiver os ind i de nye mediers paradoksale verden, hvor de teknologiske innovationer synes at være garant for en tilsvarende æstetisk konservatisme. Netop her, hvor teknologien er flunkende ny, er verdensbilledet tilsvarende gammelt. Her fastholdes det centralperspektiv og den naturalisme, som ellers er sat under angreb. Dette privilegerede iagttagelsesperspektiv har ellers haft mange måder at udtrykke sig på. Det har udtrykt sig æstetisk i hyldesten af det skønne eller sublime, dvs. i den tilstræbte gengivelse af det naturligt eller transcendentalt skønne. Denne hyldest af det skønne er imidlertid, i begyndelsen af det tyvende århundrede, blevet forkastet, og forkastelsen af kunstens skønhed chokerede publikum.

Det privilegerede iagttagelsesperspektiv fra universets centrum har ligeledes udtrykt sig i skabelsen af en verden der ligner. Her har vi kunstneren, der i sin guddommelighed fra verdens midte kan skabe billeder der er lig det oprindelige skaberværk. Heller ikke dette ideal kan længere hyldes. Tværtimod er verdensreferencen blevet forvredet i kubismens kunstige former eller er helt blevet forkastet i det abstrakte maleri.

Og endelig er centralperspektivet blevet opgivet, såvel i malerkunsten som i romanens klassiske fortæller-jeg. Der findes ikke længere ét perspektiv, men en mangfoldighed af perspektiver for iagttagelse.

Hvad er baggrunden for denne radikale forandring af kunstens sprog? Det er en lige så radikal forandring af samfundet: Fra det traditionelle til det såkaldt "hyperkomplekse" samfund.

Siden begyndelsen af det 20. århundrede er den traditionelle orden i stigende grad blevet sat under tvivl. Den traditionelle orden var en orden, ifølge hvilken mennesket var centrum for samfundsordenen. Det var altså en antropocentrisk orden. Problemet er imidlertid, at verden er blevet så kompleks, at den ikke kan overskues fra et enkelt, ophøjet observationspunkt eller princip. Verden kan kun overskues ved at den overskuer sig selv, inde- eller nedefra så at sige, dvs. fra en uendelighed af centre med hver deres iagttagelsesoptik. Derfor skabes orden ikke længere udefra, hvad enten ordensprincippet er den guddommelige eller den menneskelige orden, dvs. den religiøse eller den bureaukratiske orden. Orden skabes derimod ved at det hyperkomplekse system holder orden på sig selv efter sine egne selvorganiserede ordensprincipper. Et signifikant udtryk herfor er Internet, der er selvgenererende, og som observerer verden ved at lade den observere sig selv efter principper, som iagttagerne med deres elektroniske optik selv konstruerer fra hvert af de i princippet uendeligt mange observations-positioner. "Man" - hvis dette begreb overhovedet kan bruges i denne sammenhæng - har altså konstrueret et selvgenererende observa-

tions- og selviagttagelsessystem.

Overgangen fra verdensorden til hyperkompleksitet er også en overgang fra en verden der hviler på en metafysik til en verden der baserer sig på hvad man kunne kalde en metabiologi. Hvad betyder det? Metafysikken repræsenterede en orden, der eksisterede forud for verden. Det var den orden - det gamleuropæiske ideal om skønhed, for eksempel - som kunsten så at sige skulle rekonstruere. Kunstneren kiggede tilbage eller indad i sig selv og fandt dér det autentiske eller universelt skønne. Konsekvensen var en normativ æstetik. Metabiologien derimod konstituerer en orden, der eksisterer som et *resultat* af verden. Her opstår ordenen som et produkt af verdens udvikling, nemlig for eksempel i form af mønstre der opstår i kraft af fluktuationer (jvf. blot Ilya Prigogines ide om dissipative strukturer). Ordenen er noget, kunsten frembringer ved at blive sat i spil, gennem de uventede og uforudsigelige mønstre som opstår, for eksempel når det allerede kendte og banale investeres i nye spil. Det æstetiske projekt er ikke længere tilbage- eller indadskuende, men handler om at sætte mønstre i spil. Med den nye verdensorden har vi forladt en "skønhedens æstetik" til fordel for "interferensens æstetik".

Et af udtrykkene for den antropocentriske orden var at mennesket var centrum, ikke blot normativt men også som handlende subjekt. I verdens midte stod det suveræne menneske, som satte sin vilje igennem ved hjælp af redskaber og teknologier, og som sit endegyldige projekt havde en underlæggelse af verden. Imperialismen var det geografiske udtryk herfor, naturunderlæggelsen var det tilsvarende teknologiske udtryk.

Også dette projekt er imidlertid i krise. Troen på en universel, eurocentrisk kultur har forlængst lidt skibbrud, og i disse år er det naturen der revolterer mod den teknologiske tæmning. Men hvad er det filosofiske udtryk for denne udvikling? En af dem, der har givet et bud på det, er den franske sociolog Bruno Latour. Han accepterer ikke den traditionelle rollefordeling mellem på den ene side det handlende subjekt (mennesket) og på den anden side det passive objekt (teknologien). Ligeledes accepterer han ikke nogen naturgiven eller universel samfundsorden. For ham er udgangspunktet - den normale tilstand - uorden, og ordenen repræsenterer alene en undtagelse. En sådan forbigående orden stabiliserer sig i det Latour kalder netværksdannelser, hvor mange små aktører etablerer midlertidige løse tilknytninger som i kraft af deres mangfoldighed og udbredelse skaber en vis træghed: "Styrke (orden) kommer ikke fra koncentration, renhed og enhed, men fra udbredelse, heterogenitet og ved forsigtigt at flette svage bånd."

Specielt er teknologiske objekter - eller "artifakter", som Latour kalder dem - ikke passive objekter, der formes af suveræne menneskelige aktører. Nej, artifakterne indgår selv som medvirkende aktører. Det er med andre ord ikke blot teknologien, der formes af mennesker; mennesker formes også af teknologien. Og dette er ikke - som en antropocentrisk analyse ville hævde - noget der skal kritiseres, men er tværtimod et udtryk for eller en forudsætning for kreativitet. Der skabes, med Latour's udtryk, "hybride aktører", dvs. et samspil mellem menneske og teknologi i hvilket både menneskets psykologiske form og artifaktets teknologiske form ændres.

Hvad stiller kunsten op, når mennesket har mistet sin privilegerede iagttagelsesposition, og når der ikke længere kan tilbydes nogen universel kode, som mennesker kan kommunikere i?

Én måde at reagere på er den paradoksale at give mæle til det vilkår for nutidsmen-

nesker, at de ikke kan nå hinanden kommunikativt. James Joyce skrev sine værker i et "privatsprog", et "flow of consciousness" der netop ikke er fuldt ud forståeligt, så sandt som den ene bevidsthed ikke kan overskride kommunikationsgrænsen og forbinde sig med den anden bevidsthed. Beckett lod sine figurer "kommunikere" i et godda'-mand-økseskaft slutspil, der demonstrerer sprogets grænser. Schönberg tog konsekvensen af, at den senromantiske musik havde drejet det tonale princip og harmonikken til det yderste, og lancerede det atonale eksperiment. Men i det absurde drama, i den atonale musik, lå alligevel modstanden mod det nye i form af en slags "fraværsprotest", en længsel efter den tabte skønhed, en negativ dialektik.

I den kunst, der hylder "interferensens æstetik", grædes der imidlertid ikke længere over tabet. Denne kunst har indset, at skønheden ikke fremdrages fra verdens indre eller fra sjælens dyb. Skønhed opstår ikke på trods af verdens banalitet, men tværtimod ved at banaliteter sættes i spil og danner nye mønstre. Her opfattes det ikke som en tragisk barriere, at vi ikke forstår hinanden, for jo mere vi er forskellige, med desto større nysgerrighed iagttager vi hinanden fra hver sin private verden. I denne kunst indgår teknologiske artifakter i det sociale spil som medvirkende aktører, der former de menneskelige subjekter, som ifølge traditionen har haft monopol på at måtte formgive.

Netop "interferensens æstetik" har været Hotel Pro Formas adelsmærke. I forestilling efter forestilling er der blevet eksperimenteret med et æstetisk formsprog, der baserer sig på fluktuerende mønstre. Som ikon for denne æstetiske strategi kan man nævne doublescrolleren i "Dobeltøksens Hus / XX". Doublescrolleren består af en meget kraftig projektor, som gennemlyser to brede film, der, monteret på hver sin computerstyrede valse, fremføres imod og henover hinanden. På filmene er der mønstre, middelaldertegninger og ikoner, som igennem rullernes synkroniserede bevægelse bringes i indbyrdes brydning. Disse interfererende mønstre udgør så at sige forestillingens sceniske centrum. Men samme interferensstrategi finder man i samspillet mellem kunstarterne (opera, installationskunst, musical, ballet, skuespil), i interferensen mellem traditioner (middelalder og postmodernisme i "Dobeltøksens Hus / XX", amerikansk musical og japansk opera i "Monkey Business Class", Gluck og Cage i "Operation : Orfeo"), i de stilliserede masseoptrin hvis stormønstre består af lokale mikrobevægelser, eller i laserlysenes bølgebevægelse ud over publikum i "Operation : Orfeo".

Hertil kommer at nye informationsteknologier i omfattende grad inddrages i det sceniske formsprog. For eksempel konstituerer den førnævnte doublescrollers sorte kvadrat i "Dobeltøksens Hus / XX" scenens rum, hvoromkring og hvorindover aktørerne bevæger sig. Doublescrolleren spiller en ligeså aktiv rolle som de andre aktører, ja er på en måde mere udtryksfuld end koret af cyklamefarvede poppiger med køkkenredskaber. Den samme interferens mellem aktører og teknologi finder man i "Monkey Business Class", hvor aktørerne under forestillingen videofilmes og - set fra et andet iagttagelsespunkt end tilskuernes - projiceres op på storskærme over scenen. I stedet for en traditionel subjekt-objekt struktur sidestilles aktører og teknologi i et dynamisk aktant-netværk.

Et foreløbigt højdepunkt i denne eksperimenteren med en hyperkompleks æstetik nåede Hotel Pro Forma med operaen og lysbilledforestillingen "Kinesisk Kompas", som havde premiere under festugen i Århus 1998.

Som allerede nævnt er grundvilkåret i det hyperkomplekse samfund at vi ikke lever i én verden, men i en verden af verdener. Netop dette tema - spørgsmålet om verdensforskelle - er det bærende tema for forestillingen. *Du* lever i *din* verden, *jeg* i *min*, og hvordan "deles vi" herudfra om verden?

Det gør vi ikke på den måde, at vi glider ind i en fællesverden. Denne drøm - denne "konservative forestilling", utopien af i går - er ikke længere gyldig. Og derfor er udgangsreplikken i Carsten Jensens essay, som danner grundlag for forestillingen: "Med en frø, der bor i en brønd, kan man ikke tale om havet. Den kender kun sit hul." Betyder det så, at vi lever i hver vores - afsondrede - verden eller hul? Nej, men det betyder at enhver menneskelig kommunikation som udgangspunkt har grænsen eller barrieren. Kommunikation sker mellem jeg'et og det fremmede jeg. Men hvordan kommunikerer jeg'et med den fremmede? Det gør han/hun ved som udgangspunkt at gøre den anden til et billede af sig selv. Jeg må som udgangspunkt - fordi ingen anden tilkobling er mulig - forestille mig den anden som mit spejlbillede, samtidig med jeg godt ved, at dette andet jeg netop ikke *er* mit spejlbillede, men er en fremmed anden. Jeg sætter så at sige den anden i mit sted, *samtidig* med at jeg ved, at barrieren er uoverstigelig. Heraf udspringer den anden pol i Carsten Jensens essay: Jeg drømte jeg var en kineser, og da jeg vågnede vidste jeg ikke om jeg var en kineser der talte dansk, eller en dansker der drømte kinesisk. Helt i overensstemmelse hermed taler hver af de to hovedpersoner til sidst i forestillingen den andens sprog: Danskeren kinesisk, kineseren dansk. De sætter sig med andre ord i hinandens sted, uden - netop - at smelte sammen eller (på gammel-utopisk vis) at glide ind i en fællesverden. Forestillingen hylder - med sin titel og sit grundtema - det kinesiske kompas, dvs. det kompas som ikke bruges til at finde vej til et rationelt mål i eller for verden, men som er sit eget mål, fordi det viser *ud* af verden eller *ud* af tiden.

Men hvorfor er disse formeksperimentet, som jeg påstod i indledningen, blandt andet relevante i en multimediesammenhæng? Er det alene fordi enhver kunstner, der taler tidens sprog, er med til at forme og omforme vores selvforståelse? Er det fordi den æstetiske avantgarde før eller siden følges af den store masse af designere? Nej, det er ikke den eneste eller vigtigste begrundelse. PH var ikke alene en frontfigur i dansk design, fordi han var en stor kunstner, men også fordi han talte designets sprog. Og tilsvarende vil jeg påstå om Hotel Pro Forma, at de taler multimedierens sprog. Både fordi Hotel Pro Forma så bevidst eksperimenterer med et nyt æstetisk formsprog - og gør det på et højt stiliseringsniveau - og fordi gruppen i så stort et omfang inddrager ny informationsteknologi, er der grund til at tro at det sceniske formsprog kan omsættes i et formsprog for digitale medier, således at vor tids markeds- og teknologidrevne æstetiske udvikling kan suppleres af kunstneriske og æstetiske indsigter. Hertil kommer, at de dynamiske installationer eller aktørbaserede sceneskulpturer, som er hotellets særkende, på en overraskende måde ligner og udfordrer multimedierens beboede, virtuelle verdener. Af denne helt særlige grund vil Hotel Pro Formas formeksperimentet kunne få en betydning, der rækker langt ud over den traditionelle afgrænsede kunstscene og ind i de digitale mediers formsprog.

Litteratur

Lars Qvortrup: 'Det hyperkomplekse samfund'. Gyldendal, København 1998
Erik Exe Christoffersen (red.): 'Hotel Pro Forma'. Klim, Århus 1998

(Kronikken blev bragt i Politiken, 2.1.99)