

Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier

25 - 2016

Værket

Peripeti

© Peripeti og forfatterne

Temareaktion

Erik Exe Christoffersen, Falk Heinrich og Laura Luise Schultz

Redaktion

Elin Andersen, Janicke Branth, Erik Exe Christoffersen (ansv.), Michael Eigtved, Solveig Gade, Falk Heinrich, Birgitte Hesselaa, Kjersti Hustvedt, Thomas D. Kragebæk, Jens Christian Lauenstein Led, Kenn Lund Nielsen, Thomas Rosendal Nielsen, Laura Luise Schultz, Rasmus Malling Skov og Mads Thygesen.

Layout: Kenn Lund Nielsen

Forside: La Monnaie de Munt / Hotel Pro Forma: Rachmaninov Troika / Aleko

Bagside: Rachmaninov Troika / Francesca

Foto: Matthias og Clärchen Baus

Tryk: Werks Offset

Oplag: 500

ISSN: 1604-0325

Peripeti udgives af Afdeling for Dramaturgi og Musikvidenskab (Aarhus Universitet), Afdeling for Teater og –performancestudier (Københavns Universitet) og Dramatikeruddannelsen (Den Danske Scenekunstscole). Tidsskriftet udgives med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation.

Redaktionsadresse

Peripeti

Afdeling for Dramaturgi og Musikvidenskab

Institut for Kommunikation og Kultur,

Aarhus Universitet,

Langelandsgade 139, DK – 8000 Århus C.

E-mail: aekexe@cc.au.dk. Hjemmeside: www.peripeti.dk

Bestilling og abonnement

Abonnement (to numre): 150 kr. Løssalg 100 kr.

Internet: <http://www.peripeti.dk/bestilling/>

Peripeti udkommer to gange om året

Indhold

Redaktionelt forord	5
----------------------------	----------

Artikler

Participation som kunst-værk	10
<i>Af Falk Heinrich</i>	

En værkstruktur målrettet børn med Autisme Spektrum Forstyrrelse	24
<i>Af Christine Jul Sørensen og Anne Nymark</i>	

Performance-lecture

Skrøbelige liv som værk	33
<i>Af Sofie Lebech</i>	

Skrøbelige liv	43
Manuskript	
<i>Af Sofie Lebech</i>	

Whole Body Treatment	50
Introduktion	
<i>Af Laura Luise Schultz</i>	

Whole Body Treatment	53
Manuskript	
<i>Af Sara Hamming</i>	

Hotel Pro Forma 1985 -2015

Fra glemte værker til iscenesættelse som form	64
Hotel Pro Formas opsætning af Rachmaninov Troika	
<i>Af Kathrine Winkelhorn og Anja Mølle Lindelof</i>	

Intermedial Performance	76
Hotel Pro Forma	
<i>Af Erik Exe Christoffersen</i>	

Laboratorium for æstetiske undersøgelser	84
Hotel Pro Forma	
<i>Af Lars Qvortrup</i>	

Essays

Egetræet i vandglasset, pigen i egetræet	99
Tim Crouch: An Oak Tree som værk	
<i>Af Amanda Linnea Ginman</i>	

Mellem værk og virkelighed	109
Home Visit Europe	
<i>Af Lærke Mejlgaard</i>	

Proces-/værksrefleksioner	116
Revolution - et gør-det-selv-oprør!	
<i>Af Rasmus Malling Lykke Skov</i>	

En undersøgelse af teatermediet	123
<i>Af Marie Hauge, Barbara Simonsen og Erik Exe Christoffersen</i>	

Anmeldelser

Skønhedens Hotel - Hotel Pro Forma: Et laboratorium for scenekunst	137
Antologi	
<i>Af Sofie Volquartz Lebech</i>	

Dagens kage er en træstamme	142
Hotel Pro Forma-udstilling	
<i>Af Kim Skjoldager-Nielsen og Daria Kubiak</i>	

Til mine brødre	147
Aarhus Teater	
<i>Af Thomas Rosendal Nielsen</i>	

English summaries	150
--------------------------	------------

Tidligere numre	152
------------------------	------------

Samtidsteatrets udfordring af værkbegrebet

Af Erik Exe Christoffersen, Falk Heinrich og Laura Luise Schultz

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

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

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

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

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

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

Hvad er værkets og værkbegrebets status i samtidens scenekunst?

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

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

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

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

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

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

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

Koncept og (virkeligheds)materiale

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

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

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

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

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

Bidrag

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Artikel

Participation som kunst-værk

Home Visit Europe | Rimini Protokoll

Participation som kunst-værk

Af Falk Heinrich

Introduktion

Laura Luise Schultz reflekterer i en meget interessant artikel i *Peripeti* #18 over (kunst-)værkbegrebets forskydninger og udvidelser, ja endda over relevansen af værkbegrebet i forhold til de mange nye præsentationsformater såsom interaktive, interventionistiske og dokumentariske former inden for teater, performance og installationskunst. Hun citerer den tyske performancekunstner Otmar Wagner,¹ som beskriver sine værkpræsentationer som ”en slags ’standsning’ eller et midlertidigt resultat af en længere proces.” (Wagner in Schultz, 2013) Schultz spørger indledningsvis: “Hvordan kan man tænke sig disse standsninger eller midlertidige materialiseringer som momentane, komplekse intensitetspunkter i en levende proces? Kan disse formelt flydende og uafgrænsede projekter rummes inden for værkbegrebet, og ikke mindst: Er værkbegrebet relevant i afkodningen af dem?”

Denne artikels tema er værkbegrebets forskydninger inden for den performative kunst. Jeg er ikke interesseret i at bestemme et værkbegreb for en bestemt type performativ kunst, men i at finde værkbegrebets mest afgørende brydninger. Derfor har jeg valgt den participatoriske kunst som genstandsfelt for min undersøgelse. Mine refleksioner er abductioner, dvs. kvalificerede fremskrivninger på grundlag af, for det første, personlig erfaring som både deltager og praktiker og, for det andet, kunstteori og æstetisk teori som referenceramme og tænkningsfelt. Min gennemgående case skal være Rimini Protokoll, en kunstnergruppe der tit producerer participatoriske kunstværker, der positionerer publikum som en aktiv og gestaltende del af værket. Jeg oplevede og var med til udfolde værket *Home Visit Europe*, hvis

koncept er i al sin enkelhed, at op til 14 tilskuere gæster en privat lejlighed for i uformelle rammer at undersøge ideen om det europæiske fællesskab. Hver forestilling styres af en forestillingsleder, og samlingspunktet er et stort bord (...). Efter at være bænket, opfordres tilskuerne til på et håndtegnet kort at indtegne deres fødselssted samt et sted, de føler sig følelsesmæssigt knyttet til. Og så er spillet i gang (...). (Gade, 2015)

Rimini Protokoll betegner forestillingen som et spil, der udformer sig på grundlag af forskellige spørgsmål og opgaver, der følger en fast procedure og regler. Spillernes svar registreres digitalt ift. et pointsystem, der bl.a. bestemmer, hvilke alliancer der kan indgås mellem forskellige spillere, og fordelingen af ressourcer. *Weekendavisens* skribent Solveig Gade er tydeligvis usikker på terminologien, idet hun både bruger termer som *forestilling* og *spil*, *tilskuere* og *medspillere*, der udtrykker en vis forvirring eller uklarhed vedrørende genrebestemmelse. Kan en kunstproduktion

1) Otmar Wagner er en performancekunstner, der hovedsageligt optræder foran et publikum, men også laver videokunst og skriver artikler. Sammen med Florian Feigl har han bl.a. udarbejdet *Enzyklopädie der Performancekunst*, der på kunstnerisk vis reflekterer over kunsthistoriske tilgange til performancekunst.

både være forestilling og spil? Og hvilke konsekvenser har det for værkbegrebet?

Ovenfor har jeg betegnet Rimini Protokolls produktion som (kunst)værk, da jeg allerede her ville betone, at også partcipatorisk (og interaktiv) kunst fremstår (eller snarere udfolder sig) som værker, men disse værker baseres på et anderledes værkbegreb end det konventionelle format, som værkæstetikken har udkrystalliseret. Partcipatorisk kunst inkluderer publikum i værkets udfoldelse. Publikum bliver til deltagere, agenter, der har en bestemt funktion inden for og i forhold til værket (se også Heinrich, 2014). Dette forandrer deltagerens receptions- og erkendelsesproces på afgørende vis. Endvidere tilskrives kunstneren en ny funktion, da han/hun nu ikke længere kan være kreatør af en afsluttet form, men snarere er interaktionsdesigner, der opstiller tematiske, sociale og tidslige rammer for deltagelse og værkinstantiering.

Jeg vil komme tilbage til disse karakteristika om lidt. Næste afsnit giver et kort overblik over værkbegrebets historik med fokus på især værkæstetikken som det historiske og konceptuelle udgangspunkt for mine refleksioner.

Værkæstetik

Siden modernitetens kunst i renæssancen begyndte at forme og udvikle sig, har den arbejdet med sine egne grænser. Først i forhold til at være et *repræsentations*medium, der adskiller sig fra det repræsenterede. Og siden som særegent *præsenterations*medium. I alle tilfælde afstedkommer kunstens grænser en definering af forholdet til det omliggende samfund, et forhold der inkluderer en markeret adskillelse. I begyndelsen var kunsten især et repræsentationsmedium og en repræsentationsform for den klerikale og feudale verden, siden for handelsstanden og finansverdenen. Politisk og økonomisk udtrykte kunstens grænsedragning således et afhængighedsforhold. I løbet af det attende århundrede har kunsten konceptuelt adskilt sig fra andre livsdomæner, idet disse ikke længere havde direkte adgang til kunstværkernes udtryk, tematik og intentionalitet. Dette er siden blevet beskrevet som kunstens autonomi. Det er unødvendigt at pointere, at kunsten har stået og stadigvæk står i et socialt, politisk og økonomisk afhængighedsforhold til andre samfundsdomæner. Ikke desto mindre ligger den moderne kunsts funktion og værdi netop i dens *konceptuelle* adskillelse fra resten af samfundet. Kunst og kunstnerisk handlen fremstår som frirum for endnu ikke tænkte og/eller initierede manifestationer af forskellig karakter. Disse manifestationer kan have politisk, social, religiøs eller personlig karakter. Kant (1790) udarbejdede det filosofiske grundlag for kunstens autonomi og kunstens grænsedragning til det omliggende samfund, idet han deklarerede den rene æstetiske dom som værende formålsløs; kun det kunstneriske geni kan potentielt transcendere menneskeligt indlejret formålsrettethed og frembringe objekter, der kan dømmes som værende formålsløst skønne. Bourdieu (1996) beskriver derimod den autonome kunsts udvikling i attenhundredetallet set ud fra et sociologisk perspektiv som et resultat af kunstnerens social-økonomiske udgrænsning på grund af borgerskabets negligering af kunsten med kunstens og kunstnerens isolering til følge.

Ovenstående noget forsimplede gennemgang forudsætter et værkbegreb, som vi er meget fortrolige med: Et (kunst-)værk er defineret ved dets stabilitet og afsluttedhed, som danner et sikkert grundlag for recipientens æstetiske kontemplation og fortolkning. Kunstværkets afsluttedhed og permanens er genkommende aspekter i mange kunstteoretiske afhandlinger om kunst. Således fremhæver Kant et værks formmæssige karakteristika som fokuspunkt for den æstetiske kontemplation. Heidegger beskæftiger sig med kunstværkets ontologiske virke, dets kulturskabende kraft, som dog kun kan erkendes retrospektivt gennem det afsluttede værks manifestation. Til grund ligger begrebet om værkæstetikken. Moritz begrunder værkæstetikken

gennem to hovedkarakteristika: 1) at kunsten indeholder en indre formålsrettethed, som indeholder frihed fra ydre formål og 2) at kunstværket er baseret på kunstnerens imagination (forestillingskraft), der former kunstens særlige repræsentation af forholdet mellem det betegnende og det betegnede (Moritz, 1788). Værket bliver altså ikke defineret udefra, men indefra som en immanent æstetisk proces, der fører til et afsluttet objekt på basis af "Thatkraft" (Moritz, 1788). Kunstneren er den inspirerede skaber af auratiske artefakter, der overvinder enhver formålsrettethed. Kunst er derfor ikke kommunikation mellem afsender (kunstner) og modtager (tilskuer), men et objekt for tilskuernes emotionelt berørte og erkendende betragtninger.

Det vil ikke sige, at værkæstetikken ikke indeholder agens (eller som Heidegger udtrykker det, en kamp mellem jord og verden, mellem det skjulte og det, der åbenbares). Det vil dog sige, at med værkets præsentation er dets handling afsluttet og dermed gjort tilgængelig for betragtning og reception. Værkets skabende kraft baseres på kunstnerens *poiesis* (formgestaltning) og heraf afledte effekter.² Observationen af værkets formmæssige afsluttethed og stabilitet indeholder et særligt perspektiv, nemlig kunstnerens (skaberens) perspektiv. Kunstneren 'virker' i og gennem værket og værket 'virker' i kunstneren. Denne 'virken' er afsluttet, når den bedst mulige form (komposition) er fundet, og objektet præsenteres som netop værk for betragteren.

Begrebet om værkæstetik har vist sig at være meget holdbart og eksisterer i bedste velgående, da 1) det sikrer et objektiviseret grundlag for publikums reception (rangerende fra æstetisk sanseperception til tematiske heuristiske fortolkninger), 2) det sikrer kunsten (og kunstneren) som en særlig profession og, 3) det gør det muligt at værket som artefakt er meget nemt at udstille i dertil skabte rum (fx museer, gallerier, teatre).

Værk-brud

Værkæstetikken er også grundlaget for den performative kunst (teater, dans etc.), som opererer med for eksempel manuskripter og librettoer, der iscenesættes for at kunne blive gentaget aften efter aften. Når Schultz problematiserer værkbegrebet med henvisning til performancekunst som midlertidige standsninger af uafsluttede værkprocesser, så gentager hun i grunden alligevel den ovenfor skitserede værkæstetiks diskurs, idet hun for eksempel fokuserer på kunstnerens arbejde og proces. For kunstrecipienten er værket i receptionsøjeblikket det, der præsenteres. Men andre ord, performance-værkets synlige uafsluttethed bliver til en intrinsisk del af selve værket. Grundlaget og motivationen for denne kommunikerende uafsluttethed er kampen mod værkæstetikken ambition om det formmæssigt og indholdsmæssigt fuldendte værk: en komposition, der ikke kan længere kan forbedres, altså en vision om det optimale. Avantgarden, og i dens slipstrøm megen performancekunst, ville gøre op med begrebet om det fuldendte værk. Men et opgør, der benytter sig af kunstværkformen (her mere specifikt det indlejrede kunstnerperspektiv), fastholder altid den idé, der gøres op med. Det vil på ingen måde sige, at performanceformatet ikke adskiller sig på afgørende vis fra andre af værkæstetikken former, men det vil dog sige, at den genealogiske relation er tydelig. Det er stadig kunstnerens perspektiv, der determinerer produktet og dermed også dets reception og æstetik.

Ser man til gengæld på Rimini Protokolls værk, så kan man iagttage en perspektivforskydning fra kunstneren til deltageren. I *Home Visit Europe* præsenteres hverken kunstneriske udtryk eller

2) Har romantikken betonet kunstners inspiration som drivkraft, så har avantgarde kunstnere beskrevet værket som en *poiesis*-maskine (), der driver dets udvikling og der driver kunstneren. Jeg vil vende tilbage til dette nedenfor.

kompositoriske form-determineringer, men snarere en aktionsramme og spilleregler for deltagelse.³ Som det bliver tydeligt, har vi med to vidt forskellige poetikker at gøre. Slægtskabet ligger udelukkende i, at begge formater positionerer sig som kunst(værker), dvs. at de på den ene eller anden måde opbygger en distinktion mellem kunst og ikke-kunst. Kan der i Wagners performance ses et genealogisk spor fra værkæstetik til værket med en indlejret og påpeget uafsluttethed og ufuldkommenhed, så er Rimini Protokolls værk et brud med denne poetik.

Dette brud er forberedt og ligger allerede som mulighedsfelt i værkæstetikken, men en mulighed, som værkæstetikken har udgrænset. Det er for min undersøgelse ikke givende nok at udfolde alle de historiske og værkgenealogiske tråde, som for eksempel Eco's begreb om det åbne værk (Eco, 1989) (som han beskriver i modsætning til middelalderens og renæssancens lukkede værk) eller Gadamer's begreb om kunstværket som *Gebilde*, der initierer et fortolkningsspil (Gadamer, 1977).⁴ Også aspekter af performancekunsten og dens arbejde med distinktionen kunst/ikke-kunst skal ses som konceptuel forløber. Interessant for min undersøgelse er at beskrive bruddet, dvs. modsætningen mellem kunstner- og recipientdeterminerede værkopfattelser og mellem (re)præsentationsæstetik og partcipatorisk poetik, velvidende at for eksempel Ecos begreb om åbne værker har haft en indflydelse på bruddet. Interessant er her at finde frem til det radikale skift i værkdiskursen for at kunne iagttage, hvilke(n) position(er) tilskuerne får, og dermed også hvordan de forskellige værktyper positionerer sig i forhold til den omliggende verden (fx samfundet). Derfor vil jeg i næste afsnit kigge nærmere på især den historiske avantgarde.

I-værk-sat distinktion

Det er blevet tydeligt, at jeg baserer mine refleksioner på det faktum, at hvert kunstværk skaber en initial forskel til sine omgivelser via kunstens særegne operationsmodi, fx via specificerede og modellerede kommunikations- og/eller repræsentationsformer (poesi, musik, drama, dans), tydeligt rammesatte events eller produktioner, der bliver meget direkte deklareret som værende kunst. Den historiske avantgarde inkorporerede disse forskelle i selve værkets struktur og tematik. Mange avantgardistiske værker har diskuteret eller på anden vis forholdt sig til distinktionen mellem kunst og livspraksis (se fx Bürger, 1974). Avantgardekunsten åbnede for en forskydning af, hvad et kunstværk er eller kan være.⁵ Diskussionen af denne distinktion går igen i alle avantgardeperioder: hverdagsobjekter bliver udstillet (fx Duchamp), udstillingssteder bliver udstillet som værende værket (fx Klein), kunstnerens formgivningsakt bliver iscenesat, udstillet og dokumenteret (fx Naumann), hverdagshandlinger bliver iscenesat (fx Kaprow) eller det urbane rum oplevet med en anden, ikke-hverdagslig motivation (fx Debord).

Kunsthistoriske læsninger ser ofte partcipatorisk kunst i direkte forlængelse af avantgardens forsøg på at opløse distinktionen mellem kunst(værk) og livspraksis. Set i dette lys synes den partcipatoriske kunsts inkorporering af recipienten som agent i værkets udfoldelse at modvirke

-
- 3) Se Fischer-Lichte om udtrykket som et karakteristiskum for den repræsentationelle kunst og ikke for en performativ æstetik (Fischer-Lichte, 2008)
 - 4) Jan-Peter Pudeleks artikel om værkbegrebet i *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, (Pudelek, 2005/2010) giver et godt overblik over denne udvikling. Artiklen fastholder desværre et rigtigt og konservativt værkbegreb.
 - 5) Avantgardekunstens anvendelse af den initiale distinktion som kunstnerisk materiale og emne kan dog kun stille spørgsmålstegn ved selve værkbegrebet, men ikke afskaffe det (som det iflg. Bürger var intentionen), simpelthen fordi kun et begreb om værket giver mulighed for at diskutere dets konceptuelle, operationelle og funktionelle grænsedragning.

kunstværkets initiale distinktion i flere henseender: 1) som i princippet uforudsigelig hændelse med lige så uforudsigelige resultat, 2) som deltagerens psykiske, affektive og kognitive oplevelser, der på handlingsniveauet ikke kan differentiere mellem kunst eller ikke-kunst og 3) som begivenhed, der potentielt vil direkte initiere samfundsmæssige ændringer (se for eksempel Bourriauds begreb "societal interstices" (Bourriaud, 2002:16). Participatoriske værker udstiller derfor en iboende spænding mellem deltagerens kunsttranscenderende agens og nødvendigheden i at oprette og formidle en distinktion til ikke-kunst. Beskrivelser af denne indre spænding kan findes i megen litteratur om participatorisk kunst og bliver ofte karakteriseret som disse værkers æstetiske dimension (se for eksempel Kester, 2005:11 eller Bishop, 2012: 26). Denne spænding bliver til et paradoks, da en ekstern iagttagelse, altså tilskuerens iagttagelse (som er en andenordens-iagttagelse, der baseres på netop distinktionen kunst/ikke-kunst) er forudsætningen og driveren for den realitetsproducerende agens og vice versa. Jeg vil komme tilbage til den 'eksterne iagttagelse' om lidt.

Hvert participatorisk kunstværk skal kunne indarbejde og håndtere ovennævnte paradoks. Det nødvendiggør procedurer, der giver mulighed for at regulere deltagelse som netop kunst-deltagelse. Den participatoriske (værk-)form må derfor være anderledes end for eksempel repræsentative eller performative kunstformer. Hvordan kan denne form (og dermed værkbegreb) konceptualiseres?

Kester synes at have samme mål med sin bog *Conversation Pieces*: "My goal here is to understand this work [conversation pieces] as a specific form of art practice with its own characteristics and effects, related to, but also different from, other forms of art and other forms of activism as well." (Kester, 2005: 11). Trods mange veldokumenterede og inspirerende indsigter i "conversation pieces" (som er én underform af participatorisk kunst) formår han i sidste ende ikke at indfri sine teoretiske ambitioner, fordi han nøjes med at undersøge kunstpraksis på den enkelte deltagers perceptuelle niveau. Dvs. han korrelerer æstetik og kunstpraksis og er dermed blind for de systemiske aspekter af participatorisk kunst, der kan beskrive individet på den ene side som en integreret og performativ agent i kunstværket og på den anden side som ekstern iagttager. Popper (1975) derimod er meget tættere på en systemisk læsning af participatorisk kunst ved allerede i halvfjerdsenerne at knytte deltagelse til spil og spillemekanikker (game mechanics) som et konceptuelt og operationelt grundlag for participatorisk kunst og deltagernes roller og funktioner.

Deltagelsens poetik

Et af den participatoriske kunsts hovedkarakteristika er altså recipientens rolleskift fra perciperende og fortolkende observatør til aktiv deltager. Begreber som *do it yourself*-kunst (Dezeuze, 2010) eller *action art* tydeliggør rolleskiftet. Verber som 'at gøre' eller 'at handle' indikerer ikke blot en fysisk handling, men inkluderer også et intentionelt aspekt. Ifølge Walton har dette dog altid været en del af også den repræsentative kunsts mimetiske dimension, idet tilskuerne intentionelt skal acceptere at være en rekvisit i fiktionens verden, dvs. én, der aktivt forestiller sig og projicerer sig ind i den præsenterede verden og dens hændelser (Walton, 1990:212). Tilskuerne skal fiktionalisere sig selv, så at sige, for at kunne iagttage og opleve. Set i det lys synes participatorisk kunst *blot* at være en udvidelse af tilskuernes fiktioniserende projektion til også at omfatte selve udfoldelsen af kunstværket. Det før omtalte værkbrud synes altså allerede at ligge immanent som mulighedsfelt i den repræsentationelle kunst i form af tilskuerens aktive transgression af den initiale distinktion.

Alligevel er der tale om et brud i forhold til for eksempel Waltons mimesisbegreb. Den repræsentationelle kunsts værkbegreb baseres nemlig på en restriktion, der netop forbyder poetisk agens, hvorimod deltagende kunst nødvendiggør denne agens i udfoldelsen af værket og måske

endda skabelsen af dets kompositoriske elementer inden for en given ramme. Dezeuze udpeger i sin antologis introduktion eksperimentet, som nu er lagt i hænderne på deltagerne, som partcipatorisk kunsts hovedkarakteristikum: "This ultimate impossibility of predicting the act of participation itself is precisely where, I want to argue, the experimental nature of the do-it-yourself artwork can be located." (Dezeuze, 2010:15). Partcipatorisk kunst er en "test site", hvis resultater og frembringelser de facto ikke kan forudses, men kun rammesættes. Partcipatorisk kunst rammesætter derfor kunstnerisk *poiesis*, der bliver både til kunstværkets materiale og tematiske fokuspunkt.⁶ Et eksperiment kræver et rum for ikke-intenderede, ikke-prædefinerede handlinger, det vil sige en operationel ramme, der afgrænser eksternt og regulerer internt. Jeg vil komme tilbage til denne problematik lidt senere. Her er det vigtigt at beskrive bruddet i værkforståelsen fra *aisthesis* til *poiesis* og dets betydning for kunstværkets initiale distinktion.

Partcipatorisk *poiesis* kan antage mange konkrete former og inkorporere mange dimensioner, såsom fokus på deltagerens proprioception (sansningen af egen krop, se for eksempel Clarks arbejde i halvfjerdserne), tematisk og spatielt rammesatte dialoger (se Kesters beskrivelse og analyse af "conversation pieces"), eller dannelsen af digitale, flygtige malerier via digital tracking og mapping af deltagerens bevægelser. Partcipatoriske former spænder dermed fra emfase på deltagerens sansning til medvirken i teaterstykker (for eksempel Sovjet-kulturens proletkult eller aktuelle borgerscener, hvor ikke-professionelle borgere deltager i udviklingen og opførelsen af teaterforestillinger) og events inspireret af gamle ritualer (for eksempel Nitschs *Orgies Mystery Theatre*) og fra dramaturgisk fastlagte forestillingskoncepter til løst rammesatte møder mellem enkeltpersoner (se for eksempel Tiravanijas værk *Untitled (Free)* (1992)). Under alle omstændigheder kan disse kunstværker kun realiseres, erkendes og æstetisk perciperes på grundlag af den ovenfor nævnte distinktion, der operationelt og dermed også konceptuelt adskiller værket fra den omgivende verdens realitet. I tilfældet med Tiravanijas *Untitled (Free)* er værket en svagt determineret event; den udspiller sig i udstillingslokalet, som er blevet indrettet som køkken, hvor kunstneren inviterer udstillingsbesøgende til mad. Dette værkrum fordrer et skabende og æstetisk iagttagende blik på noget så simpelt som at spise og tale sammen. Så snart deltagerne forlader dette rum, forlader de også værket.

En måde at italesætte denne grænsedragning mellem værkets eksperimentelle rum og den omgivende verden på er qua forskellen mellem fikcionalitet og deltageraktioners virkelighed.⁷ Udtrykt anderledes, partcipatoriske realiseringer er baseret på samspillet mellem fikcionalitet og agensens virkelighed. Fikcionalitet skal her ikke ses som fiktionens ontologiske bestemmelse, men

-
- 6) Aristoteles skelner mellem *theoria*, *praxis*, og *poiesis*. *Poiesis* betegner en håndværkers manuelle arbejde, hvorimod *praxis* refererer til den frie borgers handlinger som effekt af en god og moralsk livsstil. Til gengæld bruger Platon begrebet *poiesis* noget mere varieret og udflydende. I *Symposium* (1998) erklærer han, at med *poiesis* intenderer mennesker evigheden; ved siden af *poiesis* som forplantning (altså slægtens forsættelse) eller *poiesis* som ry og berømmelse, der overlever den fysiske krop, anvender Platon begrebet på frembringelse af den skønhed, der ligger i erkendelsen af de ideale, essentielle former. Platons *poiesis*begreb forbinder dermed også materiel produktion med erkendelse. I moderne tid har *poiesis*-begrebet fået ny relevans, først via neo-kantianismen, der opprioriterer *poiesis* ift. praksis, idet *poiesis* transcenderer praksis (uden at negligere den) til at have enten en symbolsk og ideal dimension (Cassirer) eller en eksemplarisk og konceptuel dimension. I forlængelsen deraf ser Goodman *poiesis* som "worldmaking." Derefter udvikles begrebet via konstruktivismen og pragmatismen (Dewey), der ser det poetiske aspekt i kunstreceptionen. Jeg vil komme tilbage til nogle af disse aspekter i løbet af artiklen.
- 7) Se Walschs skelnen mellem fikcionalitet og fiktion, hvor fikcionalitet er en retorisk strategi snarere end en ontologisk forskellssætning. (Walsch, 2007).

snarere som meta-motivation, der definerer de participatoriske og derfor reale hændelser som netop fiktive med *poiesis* som særlig produktions- og receptionsmodus.⁸ Fiktionalitet er her snarere et eksperimenterende rum/tid, hvor virkelighedsinstantieringer kan afprøves, smages på og leges med inden for den af kunstværket givne aktionsramme.

Dette er kun en modsigelse, fordi kunstreception tilsyneladende uløseligt er bundet til den distante, fortolkende kontemplation, som jo er værkæstetikens grundlag. Ikke desto mindre vil jeg påstå, at allerede Kants beskrivelse af den æstetiske dom som frit og legende samspil mellem forestillingskraften og forstanden indeholder det *poietiske* moment, nemlig skabelsen af den særlige *som om*-ramme, der kendetegner kunstens distinktion til ikke-kunst. Kant pointerer, at den æstetiske dom er baseret på den dobbelte bestemmelse, at naturoplevelser bliver anset som repræsentationer og (repræsentativ) kunst som natur, dvs. som realitet. Kun denne dobbelte 'motivation' kan understøtte den æstetiske perception. Kant var optaget af det naturskønne i både natur og kunst, men jeg mener, at dette også kan overføres til megen participatorisk kunst, der anser deltagernes reale hændelser som afprøvning og dermed repræsentation af en (endnu) ikke eksisterende social virkelighed.

Koncept og agens

Den æstetiske *som om*-modus baseres på og transcenderer samtidig perceptionen og proprioceptionen, idet disse bliver rammesat af et emergent koncept, der ligger til grund for og udfoldes gennem værket.⁹ I Kants æstetik udfoldede konceptet sig som netop repræsentationer af virkeligheder, der tillod en leg med formerne, der bragte forestillingskraften og forstanden i spil (altså de i den perceptuelle leg til stadighed fremkommende og forsvindende fænomener). I sin analyse af Kant udpeger Rundell (1994: 93) én form af dette samspil som essentiel for menneskelig kreativitet, nemlig den som Kant betegner som "productive imagination" og mere præcist "figurativ syntese." Kant skelner desuden mellem produktiv forestillingskraft, der har formationer af koncepter som mål, og blotte associationer eller reproduktiv forestillingskraft. Jeg anser den produktive imagination som arnested for et moderne *poiesis*-begreb, der fokuserer på frembringelse af formationsmuligheder eller formmodulationer snarere end rekonstruktion af forudgivne former (jf. antikkens *poiesis*-begreb). Betydnings-skabelsen ligger i den *poietiske* frembringelsesakt, idet disse perceptuelle modulationer afstedkommer betydningsmodulationer. Set i dette lys kan moderne kunstæstetik ikke tænkes foruden *poiesis*. *Poiesis* er blevet til en immanent del af *aisthesis* og vice versa. Moderne kunsts reception er baseret på og (gen)skaber værkets produktionsproces, idet meget moderne kunst åbner for et kompositorisk mulighedsfelt. Denne tanke genfinder vi hos blandt andre Iser, Dewey og Goodman og i mine artikler appliceret på interaktiv kunst (fx Heinrich, 2008).

Hos Kant ligger vægten dog på den kontemplative æstetik, dvs. erkendelse via forestillingskraften.

-
- 8) Se Apter (2008), som skelner mellem telisk (måldeterminerede) og paratelisk (procesorienterede) aktionsmodi. Paratelisk bliver tit tilordnet kunst, spil eller andre fritidssysler, hvor målet bliver et sine-qua-non for processen, paratelisk er dog generelt en meta-motivation, der kan appliceres på alle handlinger.
- 9) Allerede Kant viste, at vi kun har adgang til verden via koncepter, der er i stand til at sammenfatte de mangfoldige sanseindtryk til meningsfulde fænomener. Bl.a. Breidbach (2003) viser, at sansningen er filtreret af og kondenseret til etologiske og kulturelle koncepter. Sütterlin (2003: 136) with regard to landscape preferences, but also in the area of "artificial beauty" (i.e. in art and design anser koncepter som værende kompleksitetsreduktioner.

Den participatoriske kunst benytter sig af den produktive forestillingskraft til også at generere konkrete handlinger: kunstens *som om*-modus tillader både en handlingsfrembringende og handlingsperciperende leg. I dette spil er participatoriske handlinger materialiserede muligheder, som indeholder både sensorisk partikularitet og oplevet agens. De sigter mod at initiere erkendelse og handling i én bevægelse. Den participatoriske kunsts oplevelses- og erkendelsespotentiale ligger dermed i samspillet mellem agens og refleksion.

Sagt med andre ord, deltageren interagerer med og i et værk for at kunne forstå værkets koncept, der beskriver værkets indre funktionalitet (hvilke aktions og receptions muligheder tilbyder værket?) og dets tematiske anliggende. Aktionsmuligheder bliver til et kunstnerisk medium. Naturligvis er der en forskel mellem kunstneren, der koncipierer, tilrettelægger og formidler handlingsrammerne via et koncept, og deltagerne, der er med til at udfolde værkets konkrete muligheder. Men begge er med til at skabe kunstværkets medium, dets handlingspotentiale. Disse muligheder er altid virtuelle, fordi muligheder er endnu ikke realiserede (inter)aktioner. Selektede og udførte muligheder derimod er simultant reale og fiktive: reale, fordi de har fundet sted, og fiktive, fordi de har udfoldet sig inden for kunstens rekursive og eksperimentelle rum. Realitet og fikcionalitet er effekter af to forskellige iagttagelsesmodi.

Afgørende er, at disse handlinger primært har betydning inden for og på grund af det partikulære værks konceptuelle ramme. Heri er de arvtager af avantgardepoetikken, der dekontekstualiserer objekter og handlinger for at frarøve dem deres repræsentative funktion. Det vil dog ikke sige, at participatoriske kunsthåndlinger ikke kan betyde noget; de kan nemlig være eksemplariske for andre livsområder. Når kunstnergruppen Wochenklausur samler narkomaner og sexarbejdere, kommunalarbejdere og –direktører, journalister og aktivister på en båd midt på Züricher See, så vil dette kunstværk skabe betydninger i form af forståelser for narkoprostitueredes situation, der samtidig allerede er en del af en eksemplarisk løsning. For at den participatoriske kunst kan skabe perceptuel og eksemplarisk betydning via deltagerens *poiesis*, skal den altså kunne skabe et konceptuelt defineret *som om*-aktionsrum. Konceptet initieres og erkendes via deltagerens handlinger, som både er reale og irreale.

Kunstværkets forskellsskaben til dets omverden gentages internt som form. Som allerede påpeget er det æstetiske værkbegrebs hovedgreb adskillelsen mellem produktion (*poiesis*) og kontemplerende reception (*aisthesis*).¹⁰ Den participatoriske kunst derimod indlejrer recipienten som deltager i værket og dennes mulige aktioner som kunstnerisk materiale. Distinktionen mellem kunst og ikke-kunst kan ikke længere være kunstens ideale bestemmelse (Hegel, 2005) eller resultat af og medium for verdensiagttagelse (Luhmann, 2000). Distinktionen udfolder snarere et værkrum, inden for hvilket der kan handles på kontingente, men ikke tilfældige måder. Dette handlingsrum kan ikke længere hverken præsentere idealer eller verdensiagttagelser, men skal snarere forstås som *som om*-verdenskonstruktioner: det er det *poietiske* aspekt i kunstreceptionen.

Topologi: operation og objekt

Æstetiske teoritilbud kan altså ikke længere bruges til at beskrive et participatorisk værkbegreb. Til gengæld kan der med fordel gribes tilbage til et 'andet spor' i kunstens genese. Burnham (1968) udpeger *automaton* som et af de fremtrædende artefakter i den af Nietzsche beskrevne dionysiske kunstforståelse. Burnham søger *automatas* oprindelse i religiøse ritualer, der benytter sig af levende-

10) Denne kunsts (for)mål er skabelsen af et formålsløst objekt, der udtrykker transcendent idealer via kunstnergeniets kompositioner og formgivning, og som bliver udstillet for betragterens kontemplerende øje og forstand.

gjorte figurer, der materialiserer Gudens kraft og tilstedeværelse. Ritualers formål er at inddrage den troende (deltagerne) i et møde med Guderne. I den troendes verden kan figuren iagttage, da den jo medierer guden. Gell (1998:118) forklarer, at den troendes observation af den observerende figur indleder det mytiske møde med Guden. Deltageren ser Guden således iagttage og dermed agere. Senere eksternaliserer automatiserede figurer det projicerede nærvær ved hjælp af mekanisk animation. Dette tilføjer en teknologisk dimension. Burnham hævder, at *automata*-artefakter forlod det religiøse domæne og genopstod kortvarigt i det græske teater (fx som *deus ex machina*). I oplysningstiden dukkede *automata* op igen, nu som animerede figurer og dukker på messer og i forlystelsesparker i tæt forbindelse med videnskaben, der frembagte det teknologiske grundlag. Især bidrog opfindelsen og forfinelsen af urværket til *automatas* udvikling (Eco, 2004). *Automata* kombinerer dermed to modsatte vestlige kategorier: mekanik og automatisering på den ene side og animeret liv med indlejret intentionalitet på den anden side. Den digitale teknologi udvider *automatas* virkefelt yderligere ved at konstruere komplicerede algoritmer, der kan beskrive maskinens omverden med al dens fluktuation samt maskinens observerbare reaktion på disse fluktuationer (fx mekaniske og visuelle animationer, lyd, lys, osv.) Algoritmiske systemer kan endda være generative og lærende (se fx Boston Dynamics-robotter, der lærer at bevæge sig i kontakt med den materielle verden, som de befinder sig i, eller sociale robotter, der lærer at kommunikere ved at fortolke og agere). Agens har her fået en quasi-intentionel dimension via rekursive (kybernetiske) kontrolmekanismer. Mange digitale reaktive og interaktive kunstværker konstruerer sociale, *som om*-autopoietiske rum, der både initierer og illuderer social agens og nærvær. Jeg har skrevet udføreligt om interaktive kunstværker som *som om*-autopoietiske systemer (Heinrich, 2008 og 2014). For nærværende undersøgelse er det dog afgørende at bestemme participatoriske kunstværkers teknologi. Med teknologi menes her ikke hard- og software, men snarere de tilgrundliggende systemiske diskurser, der skaber og regulerer de participatoriske operationer: altså hvordan, hvorfor og hvor længe der kan deltages. Disse operationer initierer og definerer nemlig det participatoriske kunst-værk.

Min tese er således, at den kybernetiske logik, der driver *automata* (Burnham, 1968), kan ses som operationel diskurs for participatoriske kunstværkers *som om*-verdenskonstruktioner. Til disse konstruktioner behøves koncepter, der via for eksempel scripts eller regler definerer og iværksætter det enkelte værks diskurs som grundlag for konkrete aktioner. Konceptet fastlægger således den operationelle ramme, der definerer deltagelsen, og er dermed også bestemmende for participatorisk kunsts værkbegreb. Den operationelle diskurs administrerer nemlig et participatorisk værks initiale forskel ved at konstituere et "systemic object" (Stott, 2015:87). (Jeg vil komme tilbage til det participatoriske værk som objekt om lidt.)

Men stop en kende: hvad menes der egentlig med et kunstnerisk koncept og i særdeleshed et participatorisk kunstkoncept? Konceptbegrebet er meget diskuteret. Det kan være en form for mental repræsentation (abstraktion eller generalisering), der er i stand til bestemme og tilordne mange enkeltsansninger til et koncept. Denne teori linker koncepter til sproglige strukturer. Andre teoretiske tilgange tager udgangspunkt i koncepters funktion (for eksempel at differentiere fra andre koncepter) eller koncepter som abstrakte entiteter, der indeholder differentierede, individuelle betydninger. (For et overblik se fx Margolis & Laurence, 2011).

Selvom begrebet om det kunstneriske koncept ikke kan ses adskilt fra den generelle akademiske diskussion vedrørende konceptbegrebet og dets kognitive og filosofiske ontologi, struktur og epistemologiske funktion, har begrebet om kunstkonceptet fået en speciel betydning, idet det også betegner en bestemt kunstform. Den fremkom med den historiske avantgarde og dens inkorporering af selvrefleksionen i værkernes formsprog. Disse værker spørger eksplicit og/eller

implicit til kunstens samfundsmæssige funktion og værkets ontologi. Blandt andet har den kunstneriske idé fået en fremtrædende plads. I LeWitts (1996) udlægning er ideen selve konceptet: "When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art." (LeWitt, 1996)

Konceptet er her en *poietisk* maskine (eller algoritme), der determinerer - men også muliggør - værkets konkrete materielle og performative fremtrædelse. For de fleste participatoriske kunstværkers vedkommende foreligger konceptet ikke i nedskrevet form, men skal via deltagelsen udforskes og eksperimenteres med. Konceptet kan kun på akademisk vis adskilles fra dets instantiationer (og også her kun på grundlaget af en performativ erfaring). Spørgsmålet er altså ikke, om et participatorisk værk består af konceptet eller den partikulære udfoldelse, men derimod samspillet mellem disse to niveauer.

For at et koncept kan afføde instantiationer, og for at disse instantiationer kan pege tilbage til de participatoriske betingelser, skal konceptet kunne to ting: For det første skal det kunne definere et interaktionsrum (en *poietisk* verden), og for det andet skal det kunne pege på konkrete participatoriske muligheder (eller i det mindste anvise muligheden for emergente beskrivelser af mulige interaktioner). Disse to dimensioner kan ikke tænkes (og udføres) adskilt. Participatoriske værker skal altså kunne etablere og styre kontingens ved at definere, hvilke aktionstyper og -modi der hører til værket, og hvilke der ikke gør – altså ved at klargøre distinktionen mellem værket som (*som om-*)verden og den omliggende verden. Det gør værket ved at definere sine sociale, tidslige og tematiske dimensioner. For eksempel kan dets sociale dimensioner styres via formulerede regler for deltagelse eller ved at mime og fiktionalisere udvalgte 'reale' sociale situationer. Den sociale dimension styrer deltagelsens modalitet. Det tidslige aspekt styrer interaktionens længde og frekvens. De tematiske dimensioner udpeger det participatoriske værks tematikker. Alt dette kan selvsagt gøres på mange måder.

Rimini Protokoll opstiller i *Home Visit Europe* ganske klare spilleregler for deltagelsen, idet en spilleleder ved hjælp af en maskine guider deltageren trin for trin igennem spillet. Analogt til mange spil udråbes der til sidst en vinder, og fordelingen af vinderkagen mellem de i spillet etablerede teams bestemmes. De sociale dimensioner er styret af spillelederen og den digitale maskine, de tematiske dimensioner ligger i spørgsmålene og i spillebrættet (et tegnet Europa-kort), i rekvisitterne og i deltagerens svar. Det tidslige aspekt fastlægger en begyndelse og afslutning, som i dette tilfælde gælder for alle deltagere (med mindre deltageren vælger at forlade den private lejlighed, spillet foregår i). Dette værks diskurs, dvs. dets vokabularium eller "statements" i Foucault terminologi, dets regler og anvisninger og værkets materielle grundlag afsløres for hver enkelt deltager, mens spillet foregår.¹¹ Det bagvedliggende koncept begynder at tage form og danne et "systemic object", der kan iagttages og fortolkes.

Dette har jeg andetsteds betegnet som et participatorisk værks topologi (Heinrich, 2014:179-182). En topologi er ikke en kortlægning af en fast essentiel form, men består af invarianter, der kan beskrive et objekts eller et rums transformationsmulighed. Appliceret på kunst er topologiske invarianter en del af konceptet, der åbner et participatorisk mulighedsrum. Også Stott taler om ludiske, participatoriske kunstværkers topologi, som han definerer som "a system of constraints and connections, thresholds, limits, and openings, and can be differentiated from others according

11) Se fx Keller (2011), der udvider Foucaults diskursbegreb til også at omfatte fx objekter og institutioner som materialisering af diskursive praksisser.

to its spatial varieties and the particular set of junctions and injunctions that it makes.” (Stott, 2015:100).

Et værks topologi, dets ”intensive properties” (DeLanda, 2002), kan kun opdages gennem (inter)aktioner, men fremstår derefter som et værk (”systemic object”), der kan reflekteres over via en andenordens-iagttagelse. Disse refleksioner (som Kant ville kalde den fremkomne forståelse) indføres i de konkrete interaktioner. Analogt til Apters *reversal*-teori, ifølge hvilken personer kan skifte mellem to forskellige meta-motivationelle tilstande (fx telisk og paratelisk), kan deltageren i et participatorisk kunstværk vælge to forskellige iagttagelsesmodi: 1) konkrete participatoriske handlinger eller 2) iagttagelse af egne og værkets handlinger eller handlingsrum. Et participatorisk kunst-værk skal kunne give mulighed for denne interferens. Denne interferens udgør kunst-værket.

Konklusion: værk i samfund

Det participatoriske værk har dermed hverken materiel substans, stabilitet eller et kontemplerende publikum, der qua kontemplation tilskriver værket betydning (se fx Pudelek, 2005/2010: 587). Participatorisk kunsts værkbegreb baseres ikke på et ontologisk-hierarkisk forhold mellem realitet og fiktion, hvor fiktion er en repræsentation af en ikke eksisterende verden (se fx Cohn, 1999), der kun kan iagttages fra realitetssiden af skellet realitet/fiktion. Participatorisk kunst konstruerer og kommunikerer mere eller mindre veldefinerede aktionsrum, hvori kunstværket bliver både produceret og instantieret. Jeg har sandsynliggjort, at dette ikke betyder, at denne kunstform opløser distinktionen mellem kunst og ikke-kunst (ej heller at det er dens mål), men at den konstruerer denne nødvendige distinktion ved at bringe to forskellige iagttagerpositioner i spil. Det betyder, at ethvert participatorisk kunstværk skal iværksætte grænsedragninger gennem for eksempel eksplicitte eller implicitte regler, eksplicitte eller implicitte scripts, som er beskrivelser af (inter) aktionsmuligheder, fastlæggelse af relationen mellem deltager og tilskuere (hvis værket overhovedet arbejder med tilskuere, der betragter deltagerne), de fysiske og kontekstuelle rammebetingelser, tematik og atmosfære, som tilsammen konstituerer et værks diskurs. Grænsedragninger er med til at kommunikere værkets fikcionalitet – dets konstruerthed – som paradoksalt baseres på deltagerens agens og konkrete handlinger. Dette paradoks driver deltagerne og konstituerer værket som ”societal interstices” eller ”models of possible universes” (Bourriaud, 2002) parallelt til og dog diskursivt forskelligt fra andre sociale domæner. I disse rum ageres og opleves der, samtidig med at de kan dømmes æstetisk fordi de fremstår som modellerede og modellerbare kunst-situationer.

Kunstæstetikens værkbegreb kan ikke tænkes uden generelle kulturelle distinktioner såsom natur og kultur, hvor kunstværket illuderer og efterligner naturens organiske og oprindelige skaben til forskel fra menneskesamfundets mekaniserede skabelsesformer. Eller den ontologiske distinktion mellem *ergon* og *energia*, hvor emfasen ligger på *ergon*, det blivende, både i forhold til materiale og signifikans, idet begge transcenderer det partikulære og momentane.

Den participatoriske kunsts værkbegreb baseres derimod primært på sociale distinktioner, dvs. på forskellen mellem forskellige samfundsområder og samfundssystemer, som participatorisk kunst indskrives i og adskiller sig fra. Med Rancière’s ord: ”the becoming-life of art and the becoming-art of ordinary life” (Ranciere, 2006). Denne indskrivning og adskillelse nødvendiggør en operationaliseret forskel mellem meta-motivationer med tilhørende iagttagelsesmodi: (inter-) aktion som førsteordens-iagttagelse, der udfolder værkets singulære fremtrædelse, og refleksion som andenordens-iagttagelse, der inkorporerer tilskuerpositionen i værkets udfoldelse.

Litteratur

- Apter, M. J. (2008). Reversal theory, Victor Turner and the experience of ritual. *Journal of Consciousness Studies*, 15(10-11), 184–203.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells*. Cambridge Massachusetts: October.
- Bourdieu, P. (1996). *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
- Breidbach, O. (2003). "The Beauties and the Beautiful." In E. Voland & K. Grammer (Eds.), *Evolutionary Aesthetics* (pp. 39–68). Springer.
- Bürger, P. (1974). *Theorien der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Burnham, J. (1968). *Beyond Modern Sculpture*. New York: George Braziller.
- Cohn, D. (1999). *The Distinction of Fiction*. Princeton: The John Hopkins University Press.
- DeLanda, M. (2002). *Intensive Science and Virtual Philosophy*. New York: Columbia University Press.
- LeWitt, S. (1996). Paragraphes on Conceptual Art. In K. Stiles & P. Selz (Eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art- A Sourcebook of Artists' Writing*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Dezeuze, A. (2010). *The "do-it-yourself" artwork : participation from fluxus to new media. Rethinking art's histories*.
- Eco, U. (1989). *The Open Work*. Cambridge, Mass.: Havard University Press.
- Eco, U. (2004). *On Beauty - A History of a Western Idea*. London: Secker&Wartburg.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: New Aesthetics*. New York, London: Routledge
- Gadamer, H.-G. (1977). *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Gade, S. (2015) "EU-teatret kommer til et hjem nær dig." Anmeldelse i *Weekendavisen* 11.9.2015.
- Gell, A. (1998). *Art and agency - An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Hegel, G. W. F. (2005). *Philosophie der Kunst*. Frankfurt a. M.: suhrkamp.
- Heinrich, F. (2008). *Interaktiv digital installationskunst - teori og analyse*. Copenhagen: Multivers.
- Heinrich, F. (2014). *Performing Beauty in Participatory Art and Culture*. London, NewYork: Routledge.
- Kant, I. (1790). "Critique of Judgment." *Critique of Judgment*, 97–199.
- Keller, R. (2011). "The Sociology of Knowledge Approach to Discourse (SKAD)." *Human Studies*, 34(1), 43–65.
- Kester, G. (2004). *Conversation pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- Kwastek, K. (n.d.). *Aesthetics of Interaction in Digital Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Luhmann, N. (2000). *Art as a social system*. Stanford: Stanford University Press
- Margolis, E., & Laurence, S. (2011). "Concepts." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
- Moritz, K. P. (1788). *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. Braunschweig: Schul-Buchhandlung.

[Participation som kunst-værk]

- Popper, F. (1975). *Art - Action and Participation*. New York: New York University Press.
- Pudelek, J.-P. (n.d.). "Werk". In K. Barck (Ed.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Verlag Metzler.
- Rancière, J. (2006). "Problems and Transformations of Critical Art". In *Participation*. London: Whitechapel Gallery.
- Rundell, J. (1994). "Creativity and judgment: Kant on Reason and Imagination". In G. Robinson & J. Rundell (Eds.), *Rethinking Imagination: Culture and Creativity*. London, New York: Routledge.
- Schultz, L.L. (2013). "Værker der virker - om aktuelle forskydninger i værkbegrebet". Aarhus, *Peripeti*, 8.
- Stott, T. (2015). *Play and Participation*. London, New York: Routledge.
- Sütterlin, C. (2003). "From Sign and Schema to Iconic Representation. Evolutionary Aesthetics Of Pictorial Art". In E. Voland and K. Grammer (Ed.), *Evolutionary Aesthetics*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer-Verlag.
- Walsch, R. (2007). *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: The Ohio State University.
- Walton, K. (1990). *Mimesis as Make Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Falk Heinrich

Ph.d., lektor og studieleder ved Aalborg Universitet, forsker inden for kunst og teknologi med fokus på bl.a. *poiesis*, interaktion, performativitet og æstetisk betydningsdannelse samt forholdet mellem kunstneriske og akademiske metoder og processer. Han har udgivet bøgerne *Interaktiv digital installationskunst – teori og analyse* (2008) og *Performing Beauty in Participatory Art and Culture* (2014).



Artikler

En værkstruktur målrettet børn med Autisme Spektrum Forstyrrelse

Foto 1. Cultural Probe Kit til en elev i fokusgruppen

1. Vælg en tidssalder på den historiske tidssalder, du har valgt.
2. Tegn det, du gerne vil sende til den tidssalder, du har valgt, og print det ud. Find et billede på internettet af det, du gerne vil sende til den tidssalder, du har valgt.
3. Læg tegningen ned i Tidsmaskinen.

1. Skriv en sætning i kalenderen, der beskriver din dag i går.
2. Skriv en sætning i kalenderen, der beskriver din dag i dag.
3. Skriv en sætning i kalenderen, der beskriver din dag i morgen.
4. Du må også gerne skrive de 3 sætninger på Ipad og printe dem ud.

En værkestruktur målrettet børn med Autisme Spektrum Forstyrrelse

Af Christine Jubl Sørensen og Anne Nymark

Fokus & problemstilling

I kapløb med tiden er et koncept til en interaktiv teaterforestilling om tid målrettet børn med Autisme Spektrum Forstyrrelser (ASF) i alderen 8-13 år. Teateroplevelsen er udformet som et computerspilsunivers bestående af fire interaktive rum med klare spilleregler og levende figurer. Publikum fungerer som spillere, der styrer og foretager valg for avataren *Drengen*, der således fungerer som spillernes repræsentation i spillet. Spillerne skal i løbet af spillet hjælpe Drengen med at finde hans tid, som er forsvundet.

Vi vil i denne artikel kortlægge, hvilken værkramme der kan have en potentielt positiv virkning på børn med ASF i forhold til deres udvikling i samspil med omverdenen. Vi vil indlede artiklen med at udlægge forestillingskonceptets målgruppe samt designproces for at nå frem til en forståelse for, hvilke tilgange der er givtige at operere med i sammenhænge med børn med ASF. Dette leder os over i, hvilken værkramme der er relevant at arbejde med inden for teater- og performanceområdet i relation til børn med ASF, samt hvilken værkestruktur der er på spil i *I kapløb med tiden*. Vigtigt er det her at bemærke, at værket stadig opererer på konceptbasis, dvs. det er endnu ikke blevet iscenesat, hvorfor argumentationen og refleksionerne, vi gør os undervejs i artiklen, udelukkende bygger på en dybdegående målgruppeundersøgelse – praktisk som teoretisk. Sluttelig vil vi give vores bud på, hvilket erkendelsespotentiale netop den værkeform, som vi har udviklet i *I kapløb med tiden*, indeholder.

Målgruppen

Børn med ASF er generelt funktionshæmmede på områderne: socialt samspil, kommunikation og forestillingsevne. Graden af funktionshæmning er ikke absolut, men relativ og således meget forskellig fra person til person. Den enkeltes grad af funktionsnedsættelse afhænger således i høj grad af relationen til omverdenen og måden, hvorpå denne er tilrettelagt (Bevense 2015). Det sociale samspil, kommunikation og forestillingsevne kan på mange måder siges at være det, teatret i sin grundeksistens hviler på. Derfor er det muligt at antage, at børn med ASF og teater umiddelbart ikke harmonerer særlig godt, med mindre man målretter forestillingen ved at fokusere på relationen, og her i høj grad kommunikationsformen, mellem scenekunsten og børn med ASF. I Danmark er der ikke en udpræget tradition for at udvikle teateroplevelser specielt til børn med ASF, hvilket betyder, at disse børn risikerer at blive afskåret fra teatrale begivenheder pga. deres udfordringer. Flere teatre i udlandet, fx Polka Theatre i London, musicalscenen på Broadway i New York og West End i London har derimod stor succes med at opsætte enkelte forestillinger på deres repertoire som såkaldte *relaxed performances*. Relaxed performances er udgaver af forestillingerne, hvor der bl.a. er skruet ned for de scenekunstneriske virkemidler, fx lys og lyd, og hvor forestillingens handling og karakterer er udlagt på forhånd (Polka Theatre 2014). Disse forestillinger giver således familier, hvor ASF-diagnosen tidligere har afholdt dem fra at tage i teatret, muligheden for, at de nu kan få en teateroplevelse sammen (Viswanathan 2015). I England har professor Nicola Shaughnessy ved University of Kent i Canterbury i en årrække ledet

et forskningsprojekt, som undersøger potentialet i at udvikle specifikke performative oplevelser for børn med ASF (Shaughnessy 2013). Forskningsprojektet arbejder udbredt målgruppeorienteret, og det er specielt dette tiltag sammen med initiativerne i New York og London, som *I kapløb med tiden* er blevet inspireret af hen imod skabelsen af en værkramme tilpasset børn med ASF.

Designproces og forskningsmetode

I designprocessen arbejdede vi inden for en praksisorienteret forskningsmetode og en forskningsorienteret praksis, hvor handlingsorienterede tilgange i praksis kombineret med teoretiske refleksioner og perspektiver dannede grobund for udviklingen af et kunstnerisk koncept målrettet børn med ASF. Helt konkret betød det, at vi i designprocessen vekslede mellem at arbejde på tre operative planer: *akademisk iagttagende, researchorienteret og praksisorienteret*. Vi arbejdede ud fra en deisingtankegang med en processuel tilgang til materialet, dvs. at vi i designprocessen lod os føre derhen, hvor materialet bragte os (Kjølner 2006, 352-353). Denne struktur i designprocessen skabte grobund for serendipitet og en åbenhed overfor materialet (Christoffersen 2007, 16-17).

Overordnet for hele designprocessen lå dog beslutningen om at arbejde målgruppeorienteret, dvs. at vores grundlæggende undersøgelse og udvikling af det kunstneriske koncept skulle udspringe af den specifikke målgruppe og dennes livshorisont, behov og udfordringer – dette for at skabe et koncept, der både på det form- og indholdsmæssige plan ville appellere til denne specifikke målgruppe. Således udsprang fx idéen til selve temaet for forestillingskonceptet, *tidsbegrebet*, da vi gennem en litterær research opdagede, at mange børn med ASF har vanskeligheder ved at begribe og forstå tanker om tid samt begrebet *varighed* (Peeters 2007, 52; Shaughnessy 2013, 327). Vi ønskede, at *I kapløb med tiden* skulle gøre målgruppen mere bevidst om dette begreb via en performativ tilgang til forståelses- og erkendelsesprocessen, som afviger fra deres vante tilgange til læring.

På det praksisorienterede plan arbejdede vi med en fokusgruppe bestående af syv drenge fra 7. klasse på Peter Vedels Gade Skole, en specialskole for børn med ASF og evt. andre tillægsdiagnoser som ADHD, OCD og ADD. Dette målgruppearbejde gav os en praktisk viden og forståelse for målgruppen og dermed direkte inspiration til det kunstneriske koncept. Vi lavede et workshopforløb baseret på en metode kaldet *Cultural Probes*, der har sit udspring i designforskning som en målgruppeundersøgelsesmetode. Metoden er udviklet af designprofessorerne Bill Gaver, Tony Dunne og Elena Pacenti i 1999 og hører under kategorien for kvalitative undersøgelsesmetoder, men er igennem en kreativ og æstetisk tilgang med til at åbne op for en dialog omkring målgruppens livsverden på en anderledes måde end ved traditionelle kvalitative interviewformer (Gaver et al 1999, 25). *Cultural Probes* består i korte træk af, at forsøgspersonerne, med udgangspunkt i et givent tema, får udleveret et *Probing Kit*; en pose med forskellige artefakter, hvor der er tilknyttet en opgave, som forsøgspersonerne skal udføre. Det kan fx være en lille notesbog, hvorpå der står, at man om morgenen skal skrive sine første tanker ned. Opgaverne er gennem artefakterne udformet i et kreativt medie af designeren og appellerer derved til forsøgspersonen på en performativ måde. Igennem artefakterne får designeren noget at vide om forsøgspersonernes værdier, holdninger og livsopfattelse, som kan give inspiration til den videre designproces, hvilket præcis er formålet bag *Cultural Probes*-metoden (Gaver et al 1999, 32-33). *Cultural Probes* har i kraft af de håndgribelige opgaver en objektrelateret tilgang til fokusgruppeundersøgelsen – en tilgang vi fandt appellerede til børn med ASF, grundet deres visuelle tankegang, hvilket fordrer brugen af visuelle kommunikationssystemer til denne

målgruppe (Peeters 2007, s. 38-40). Vores brug af Cultural Probes blev tilpasset fokusgruppen, så abstraktionsniveauet i de kreative opgaver passede med målgruppens abstraktionsniveau. Cultural Probes stimulerer forestillingsevnen og det sociale samspil, og det var derfor vigtigt, at opgaverne blev tilrettelagt efter de udfordringer, der ligger i kommunikationen mellem undersøgelsen og deltagerne. Vi forsøgte derfor igennem konkrete, afgrænsede og tilpas simple opgaver at spørge æstetisk ind til målgruppens oplevelse af tidsbegrebet gennem formater, der ville appellere til noget velkendt hos dem. Fx skulle eleverne med deres mobiltelefon tage to billeder, som skulle bevise, at tiden går. En anden opgave bestod af et postkort, hvorpå fokusgruppedeltagerne skulle tegne en tegning over begrebet *pause/ventetid* og på bagsiden skrive et spørgsmål om tid, hvorefter de skulle sende postkortet til os. Som en tredje opgave havde vi lavet en lille kalender, hvori de enten skulle tegne eller skrive noget om deres dag i går, i dag og i morgen. Probing Kittet var desuden udformet som en tidskapsel for at indsluse eleverne i tidstemaet (se foto 1).

Cultural Probes var for os et kunstnerisk laboratorieforløb, hvor vi som konceptudviklere fik mulighed for at undersøge vores målgruppe face to face og igennem de praktiske workshops tilnærme os en forståelse for deres livsverden samt forhold til tidsbegrebet. Ud over Cultural Probes udarbejdede vi desuden et performativt spil om tid, *Hvad er tid?* som fokusgruppen spillede på den sidste workshopdag.

Spillet bestod af 12 opgaver om tid, som eleverne skulle løse enten alene eller sammen i små hold. En opgave kunne fx være at gå i takt til en metronom med lav hastighed og derved gætte talemåden *tiden går langsomt*. Her opererede vi med en fænomenologisk tilgang til tidsbegrebet, da kroppen og sanserne kom i spil igennem de performative opgaver på gulv. Det performative spil og Cultural Probes-metoden gav inspiration til den videre designproces på indholdsplanet omkring temaet tid, da vi fx udviklede nogle af figurerne ud fra et par af de billeder, fokusgruppen havde taget med deres telefon. Spillet og Cultural Probes gav desuden inspiration på det formæssige niveau, fx i oplevelsen af hvordan eleverne interagerede med os og hinanden i rummet, samt hvordan spilstrukturen appellerede til dem som ramme for oplevelsen. Igennem de praktiske erfaringer med fokusgruppen korrigerede vi hele tiden vores antagelser om målgruppen og blev klogere på, hvilke forudsætninger der bør ligge til grund for udviklingen af en værkramme specielt designet til børn med ASF.

En målgruppeinddragende designproces kan bidrage til at udfordre nogle vante forestillinger omkring værkbegrebet, hvis man sætter den i relation til debatten omkring publikumsudvikling. I den seneste tid har der været diskuteret forskellige metoder til og holdninger omkring publikumsudviklingsfænomenet, og der har bl.a. været debat omkring, hvordan scenekunstprojekter kan få fat i de publikumsgrupper, der er svære at nå. Magasinet *Teater 1* nr. 171 omhandlende publikumsudvikling refererer til den japanske kulturforsker Nobuko Kawashima, der ser det som en nødvendighed at have en tæt dialog med målgruppen undervejs i processen, hvis man ønsker at udvikle på denne målgruppes tilgang til teatret (Bjørnsen 2015). Denne højere grad af publikumsinddragelse i skabelsesprocessen udfordrer det autonome værkbegreb, hvor processen er båret frem af kunstnerens vision og incitament. Erfaringer fra målgruppeinddragelsen kan nemlig potentielt få mere værdi og indflydelse på produktet end kunstnerens umiddelbare vision. Fremfor i denne sammenhæng at diskutere en eventuel opløsning af den autonome kunstner og det autonome værk, bør man måske snarere tale om et fordelagtigt samarbejde imellem scenekunsten og nye publikumsgrupper. Publikum kan således inddrages i skabelsesprocessen gennem en respektfuld og interesseret dialog, som åbner op for nye måder at tænke den specifikke publikumsrelation i og til værket på.

Afdæmpet forestilling

Da vores forestillingskoncept er målrettet børn med ASF, blev vi hurtigt bevidste om, at områderne *socialt samspil, kommunikation* og *forestillingsevne* blev en altafgørende faktor for, hvilken værkramme der er relevant at arbejde med, når man ønsker at kommunikere scenisk med børn på autismespektret. Grundlæggende bør man konstant balancere mellem at være udfordrende og hensyntagende i kommunikationen mellem scenekunsten og målgruppens forudsætninger. Med inspiration fra *relaxed performances* anvender vi begrebet *afdæmpet forestilling* om *I kapløb med tiden* som en forestilling målrettet børn med ASF.

Den overordnede værkramme for vores afdæmpede forestillingskoncept bygger derfor på den tankegang, at de deltagende børn med ASF har nemmere ved at indgå i en ny og ukendt konstellation, hvis den baserer sig på noget velkendt.

I en pædagogisk sammenhæng arbejder den russiske psykolog Lev Vygotskij med begrebet *zonen for nærmeste udvikling*, hvor der tages udgangspunkt i det stadie, den enkelte elev befinder sig på, og at denne dermed har mulighed for trygt at tilegne sig nye tanke- og handlemønstre med det velkendte som sit ståsted (Hansen og Nielsen 1999, 20). Da børn med ASF i forvejen kan have vanskeligheder ved at håndtere ukendte situationer og prøve nye ting (Viswanathan 2015, 5), er Vygotskijs begreb relevant at tage med i betragtningerne om vores værkramme. Den overordnede værkstruktur, som er gældende i *I kapløb med tiden*, kan beskrives som et performativt spil, der er styret af en interaktiv dramaturgi. Nogle børn, især drenge, med ASF er optaget af spil og særligt computerspil og kender således til spilstrukturer. Spilstrukturen bygger i høj grad på inspiration fra computerspilsgenren, og konceptet har direkte inkorporeret en computerspilsterminologi for at skabe størst mulig genkendelighed hos målgruppen. Spilstrukturen fandt vi desuden appellerede til børn med ASFs behov for at have regler og rammer for hverdagens uoverskuelige kaos af sanseindtryk og gøremål (Hansen og Nielsen 1999, s. 11-16). Spilstrukturen i konceptet bygger således på rammer og regler for publikums adfærdsmuligheder og råderum for intervention i forestillingen. I *I kapløb med tiden* bliver publikum italesat som spillere, der skal hjælpe hovedkarakteren, Drengen, med at finde og indsamle hans forsvundne tid.

Dramaturgien er bygget op af fire isolerede rum, der i en computerspilsterminologi kaldes *levels*, som spillerne skal igennem ét efter ét. Undervejs møder spillerne og Drengen forskellige figurer, udfordringer og opgaver, der er med til at påvirke deres jagt på den forsvundne tid. Spillerne har igennem valgmuligheder og konkrete små opgaver indflydelse på spillets tilstand, fx hvor meget tid de finder undervejs i spillet, men selve handlingsforløbet, dvs. ruten gennem de fire levels, og hvilke karakterer de møder undervejs, er fastlagt på forhånd. Med dramaturg Kim Skjoldager-Nielsens formulering kan vi beskrive det således, at der er en såkaldt *performativ participation* på spil i konceptets værkramme. Da skellet mellem scene og sal er nedbrudt, øges fokus på publikums kropslige tilstedeværelse og fysiske erfaring i det performative rum, men participationen er dog stadig styret, dvs. at publikums interaktion i værket ikke er frisat (Skjoldager-Nielsen 2008, s. 50-51). Den styrede participation afspejles bl.a. i vores koncept, ved at spillerne har indflydelse på, hvilke valg Drengen træffer. Dette gøres, ved at spillerne fx må vælge et ud af tre billeder med symboler på, såkaldte piktogrammer, der indikerer den pågældende handlemulighed – dette som et simpelt og kontrolleret samt genkendeligt interventionsgreb, da mange skoler for børn med ASF gør brug af piktogrammer, som eleverne kan vælge imellem for at indikere, hvad for en aktivitet, de ønsker at udføre (Vestergaard og Eriksen 2004, 11-16).

Vi erfarede gennem workshoppen med fokusgruppen, hvordan der er brug for at arbejde med klare afgrænsninger og tydelige regler for publikums adfærd, så børnene ikke bliver usikre og

utrykke ved den anderledes situation, som en teateroplevelse er, særligt i forbindelse med den performative genre og dennes eliminerende af scene-sal-opdelingen. Dette har vi bl.a. sikret os, ved at én af spillereglerne i *I kapløb med tiden* er, at spillerne ikke må placere sig foran avataren, med mindre andet bliver anvist. De klare afgrænsninger afspejles også i vores bevidste opdeling af forestillingen i de fire forskellige isolerede rum, der er med til at gøre forløbet mere overskueligt for målgruppen.

Værkrammens fiktive univers som udfordring

I kapløb med tiden er sat i et udtalt fiktionsunivers, og dette kan umiddelbart synes mærkeligt, eftersom én af udfordringerne i kommunikationen mellem målgruppen og scenekunsten netop er forestillingsevnen, dvs. evnen til at kunne tilføje mening til perception og dermed også evnen til at tænke abstrakt. Da teater i sin grundform beror på en eller anden form for illusion, vil mange måske allerede her tænke, at børn med ASF ikke vil kunne forstå skellet mellem fiktion og virkelighed og derfor have svært ved at navigere i et fiktivt univers. Som givtigt udgangspunkt mener den belgiske neurolingvist Theo Peeters da også, at et styrende princip kan være at navigere uden om de helt store abstraktioner og symbolske leg, som børn med ASF har svært ved at begribe (Peeters 2007, s. 190). Vi valgte dog alligevel at arbejde med et udtalt fiktivt univers i vores koncept, dels fordi vi erfarede gennem fokusgruppearbejdet med Cultural Probes, at børnenes abstraktionsniveau var højere, end vi havde forventet, og dels fordi vi ønsker at udfordre målgruppen på deres perception af abstrakte og symbolske fænomener. For at imødekomme udfordringerne mellem målgruppen og scenekunsten på det fiktive plan, tænker vi at arbejde med et hensynstagende tiltag i form af en brochure, der på forhånd kan beskrive indholdet i det fiktive univers. Grundlæggende gælder det for børn med ASF, at de ofte har problemer med at kapere uforudsigeligheder, da det kan føre til direkte ubehag og affektudbrud (Viswanathan 2015, s. 4). I *relaxed performances* i New York og London udleveres pr. post sådanne brochurer med forestillingsbeskrivelse og -billeder, inden forestillingsdagen oprinder, så publikum kan forberede sig på, hvilke karakterer der er med i forestillingen, hvem skuespillerne er, samt læse en detaljeret beskrivelse af handlingen. Rammerne for og indholdet i en *afdæmpet forestilling* må således hellere end gerne være forudsigelige og udlagt for publikum på forhånd, så man så vidt som muligt prøver at undgå overraskelsesmomenter inden for de etablerede rammer. Dette er en stor afvigelse fra vante forestillinger om værkrammerne for en traditionel teaterforestilling, som ofte er bygget op omkring spændingselementet og netop gør brug af grebet med at bryde med folks forventning. I workshopforløbet med fokusgruppen og specielt i arbejdet med Cultural Probes gennemgik vi i detaljer, hvad der skulle ske, og hvad dagens program var, hvilket skulle sikre, at ingen følte sig forvirret eller tabt undervejs.

En anden måde, hvorpå vi arbejder med hensynstagende muligheder til målgruppen inden for rammerne af det fiktive spilunivers, er at integrere målgruppens interessefelter. Dette er først og fremmest udmøntet gennem selve computerspilsgenren, men også gennem en implementering af fx faktuel og leksikalsk viden, som nogle børn med ASF kan være fascineret af, da det handler om konkrete og stabile kendsgerninger (Peeters 2007, s. 190). Dette kanaliseres ud gennem karakteren Frøken Klokkeren, som er repræsentant for den faktuelle tid og i besiddelse af en udtalt leksikalsk viden. En del af karaktererne i figurgalleriet er desuden udviklet på baggrund af det faktum, at mange børn med ASF er draget af sproglige dimensioner som repetitioner, alliterationer og nonsensvers (Shaughnessy 2013, s. 328). Karakteren Tante Trækketid har således det kendetegn, at hun taler i bogstavrim, hvilket stemmer overens med hendes navn, mens en anden karakter, Cirkelpigen, er kendetegnet ved at gentage sine replikker igen og igen.

Værkræmmens visuelle dimension

I forbindelse med kommunikationsaspektet kan børn med ASF overordnet siges at have vanskeligheder ved at forstå rent auditivt formuleret information, da de ofte har en udpræget visuel tankegang (Raillant-Clark 2011). Derfor anvender man ofte visuelle to- og tredimensionelle kommunikationssystemer til børn med ASF, hvor al kommunikation understøttes med billeder, jf. de førnævnte piktogrammer, eller objekter (Vestergaard og Eriksen 2004, s. 11-16). Med afsæt i denne viden fandt vi ud af, at det er relevant at placere den visuelle dimension højt i det æstetiske hierarki i en *afdæmpet forestilling*, så universet appellerer til målgruppen igennem visuelle former og farver, samt at tekst i form af information eller dialog understøttes eller erstattes med billeder og simple symboler. Derfor er tanken med *I kapløb med tiden*, at den verbale og tekstbaserede teaterform til en vis grad reduceres både til simple replikker hos spilfigurerne og til billeder og ikoner undervejs i spillet. Spillereglerne bliver således forklaret enten af spilfigurerne eller via informationskilte, som er understøttet med piktogrammer. Vægten på den visuelle dimension afspejles også i den udtalte spilæstetik i scenografien, der stemmer overens med spildramaturgien og evt. med genkendelige symboler, former og farver fra computerspilsværden.

I forlængelse af den visuelle tankegang hos børn med ASF er de ofte også i besiddelse af skærpede visuospatiale frem for sproglige færdigheder (Raillant-Clark 2011). Dette tog vi højde for ved at integrere diverse små spilopgaver i forestillingen, fx puslespil og fire på stribet, som de deltagende spillere skal løse undervejs. Generelt for værkræmmen tilpasset børn med ASF gælder det princip, at der til en vis grad bør være skruet ned for alle parametrene ved de sceniske virkemidler sammenlignet med en almindelig teateroplevelse, da børn med ASF kan have svært ved at tage mange sanseindtryk ind ad gangen (Bundgaard 2000, s. 58). Dette princip har de nævnte *relaxed performances* ligeledes benyttet sig af. Her er lydniveauet afbalanceret, lyset er justeret med mere lys over publikumsrækkerne, og blackouts holdes på et minimum eller er helt elimineret (Viswanathan 2015, s. 3). Meget af dette har vi ligeledes integreret i tankerne bag *I kapløb med tiden*, hvor vi ønsker at arbejde med mere isolerede og skærpede sanseoplevelser inden for de opdelte performative rum. Et andet tiltag, som inspirerede os ved de udenlandske *relaxed performances*, og som vi indopererede i vores afdæmpede forestillingskoncept, var et såkaldt forberedelsesrum. Dette mener vi, er en vigtig del af værkræmmen til en *afdæmpet forestilling*, da blot selve turen hen til teatret kan være en stor mundfuld for disse børn. Derfor kan publikum opholde sig i forberedelsesrummet, når de ankommer til teatret og forberede børnene på det, der skal ske, og de kan frit vende tilbage til rummet undervejs i forestillingen, hvis oplevelsen bliver for meget. Det er desuden en vigtig pointe, at det altid skal være muligt for publikum at forlade forestillingen undervejs, da det ikke må gøres til et nederlag, hvis et barn får behov for at forlade forestillingen.

Kroppen som kommunikationsredskab har altid været en grundpille i rammerne for teatermediet, men når man arbejder inden for en værkræmme målrettet børn med ASF, er det vigtigt at være yderst opmærksom på kropssproget og de signaler, vi bevidst eller ubevidst kommunikerer kropsligt. Børn med ASF har nemlig ofte svært ved at aflæse og fortolke andres gestik, det man kalder *theory of mind*, som relaterer sig til det sociale samspil (Bevense 2015). Med udgangspunkt i denne iagttagelse anbefaler vi, at værkræmmen målrettet børn med ASF består af en forudsigelig og afgrænset gestik. En anden måde, hvorpå vi konkret arbejdede med dette forbehold, var ved tydeligt at opdele karaktererne i enten *hjælpere* eller *modstandere*, så vi bevidst undgik at lade nogle figurer være tvetydige i deres karaktertræk eller funktioner. I forlængelse af børn med ASFs vanskeligheder ved det sociale samspil erfarede vi ligeledes, at rammerne for en interaktiv *afdæmpet forestilling* bør operere med en forholdsvis begrænset publikumskapacitet, da det kan være en stor udfordring for børn med ASF at

indgå i sociale samspil med andre mennesker (Peeters 2007, s. 109). Trygheden i at sidde i en stol og følge en forestilling på en scene, hvor der er en klar opdeling mellem aktør og tilskuer, er væk i vores deltagerbaserede spilstruktur. Derfor er det vigtigt at gøre interaktionen så overskuelig som mulig for deltagerne, og det gøres bl.a. ved at reducere publikumskapaciteten. Ud fra erfaringen med vores performative spil *Hvad er tid?* til fokusgruppearbejdet med 7 drenge valgte vi, at publikumskapaciteten skulle være på maks. 8 personer. Det reducerede antal skaber overskuelighed for deltagerne, specielt hvis de er sammen med nogen, de ikke kender. Således erfarede vi som konceptudviklere, hvordan udfordringerne i at kommunikere scenisk med børn med ASF blev direkte determinerende for de rammer, der skulle være gældende for vores værk *I kapløb med tiden*.

Opsummerende refleksioner: Værkets erkendelsespotentiale

Via brugen af en performativ værkramme til en forestilling målrettet børn med ASF lægger vi os i forlængelse af forskningstiltaget *Imagining Autisme* (herefter IA) på University of Kent i Canterbury ledet af professor Nicola Shaughnessy (Shaughnessy 2013). Gennem performative rum, hvor børn med ASF frit kan interagere med rummets æstetiske og sansestimulerende aktiviteter, har IA undersøgt og bevist, hvordan interaktive former for performance med fordel kan henvende sig til de tre områder af funktionsforstyrrelser. Igennem en nøje målrettet udfordring kan performanceoplevelserne være med til at udvikle og fremme kommunikationen, det sociale samspil og forestillingsevnen (Shaughnessy 2013, s. 323).

I arbejdet med fokusgruppen erfarede vi, hvordan børn med ASF igennem en performativ oplevelse kan erhverve sig æstetiske erfaringer og kropslige oplevelser, der afviger fra deres strukturerede og rigide hverdag. Et eksempel herpå er fx opgaverne i spillet om tid, hvor fokusgruppen bl.a. skulle gå i takt til en metronom i en cirkel, danse stopdans samt ligge stille på gulvet til musik. Gennem den kropslige erfaring appellerede vi til deres abstrakte tænkning, hvilket bl.a. kom til udtryk i en elevs udtalelse om, at opgaven med metronomen føltes, som om *han gik i tid*. Den fænomenologiske oplevelse, der ligger i den kropslige tilstedeværelse i vores interaktive værk, samt det sociale samvær og nærvær i interaktionen med de andre spillere giver målgruppen mulighed for at forholde sig til aspekter af deres liv på en anderledes måde.

Man kan således tale om, at der opstår et erkendelsespotentiale i vores værkstruktur målrettet børn med ASF. Gennem den æstetiske og kropslige tilgang til teateroplevelsen får målgruppen mulighed for at opnå en erkendelse af deres personlige oplevelse af tidsbegrebet samt en anderledes indgangsvinkel til at forstå tidsaspektet i deres daglige liv. Gennem værkets kropslige oplevelsespotentiale, som forstærkes yderligere via computerspilsæstetikens performative og publikumsinddragende dimension, har *I kapløb med tiden* således til formål at give børn med ASF en æstetisk oplevelse – en performativ erfaring, som samtidig kan udfordre disse børn i en positiv retning på områder, hvor de har vanskeligheder. Ved at få mulighed for at gå ind i et fiktivt univers, hvor andre regler er gældende end de normative, og derigennem blive æstetisk og sanseligt stimuleret, er der potentiale for, at målgruppen opnår en bevidsthed om andre kommunikations- og adfærdsformer samt måder at være social med andre mennesker på – et erkendelsespotentiale, som vi finder yderst givtigt at implementere i værkstrukturen målrettet børn med ASF.

Litteratur

Bevense, Socialstyrelsen, Dorthe. *Om autisme*. november 2015. <http://socialstyrelsen.dk/handicap/autisme/om-autisme> (senest hentet eller vist den 24. maj 2016).

Bjørnsen, Egil. »Hvad er publikumsudvikling - eller hvad kan det være?« *Teater 1 - Publikumsudvikling*, 2015: 7-9.

Bundgaard, Kirsten. *Når kroppen lærer*. Beder: Langagerskolen, Århus Amt, 2000.

Christoffersen, Erik Exe. »Kunsten at snuble.« *Peripeti - tidsskrift for dramaturgiske studier*, 2007, Særnummer udg.

Gaver et al, Bill. *Cultural Probes*. Royal College of Art, London: Interactions..., 1999.

Hansen, Jan Tønnes, og Klaus Nielsen. »Stilladser og læring - et forsøg på afklaring.« I *Stilladsring - en pædagogisk metafor*, redigeret af Jan Tønnes Hansen og Klaus Nielsen, 9-43. Aarhus: Forlaget Klim, 1999.

Kjølnér, Torunn. »Devising og konceptuel devising.« I *Skuespilleren på arbejde*, af Lene Kobbernagel. Frydenlund, 2006.

Peeters, Theo. *Autisme. Fra teoretisk forståelse til pædagogisk praksis*. 2. udgave, 6. oplag. Oversat af Karin Langgaard. Videnscenter for autisme, 2007.

Polka Theatre. »Your visit - Relaxed Performances.« *Polkatheatre.com*. 2014. <http://www.polkatheatre.com/editorial/access> (senest hentet eller vist den 17. april 2016).

Raillant-Clark, William. »New research explains autistic's exceptional visual abilities.« *www.nouvelles.umontreal.ca*. 4. april 2011. <http://www.nouvelles.umontreal.ca/udem-news/news/20110404-new-research-explains-autistics-exceptional-visual-abilities.html> (senest hentet eller vist den 24. april 2016).

Shaughnessy, Nicola. »Imagining Otherwise: Autism, Neuroaesthetics and Contemporary Performance.« *Interdisciplinary Science Reviews*, December 2013: 321-334.

Skjoldager-Nielsen, Kim. *Interaktivitet og participation - Tilskueren som aktør*. Speciale, Upubliceret, 2008.

Vestergaard, Anja, og Mette Elmose Eriksen. *Det kommer ikke af sig selv - Om at undervise elever med socialkognitive vanskeligheder i sociale færdigheder*. Viby J: Langagerskolen, Århus Amt, 2004.

Viswanathan, Vidya. »Making Theater Autism-Friendly.« *The Atlantic*. 6. April 2015. <http://www.theatlantic.com/health/archive/2015/04/making-theater-autism-friendly/388348/> (senest hentet eller vist den 25. Maj 2015).

Christine Juhl Sørensen

Cand.mag. i Teatervidenskab og Performancestudier med en bachelor i Dramaturgi. Arbejder freelance som dramaturg og er i øjeblikket tilknyttet Eventministeriet på Det Kongelige Teater som producentassistent. Begge er kunstneriske ledere af Teater Os, som har udviklet teater- og performanceoplevelser for og med børn på bl.a. Bådteatret og Teater ZeBU (www.teateros.dk)

Anne Nymark

Cand.mag. i Teatervidenskab og Performancestudier med en bachelor i Dramaturgi. Arbejder som freelance dramaturg og er dramapædagog og projektleder i AKTØR. Begge er kunstneriske ledere af Teater Os, som har udviklet teater- og performanceoplevelser for og med børn på bl.a. Bådteatret og Teater ZeBU (www.teateros.dk)



Performance lecture

Skrøbelige liv som værk og manuskript

Skrøbelige liv | Sofie Lebech
Foto: Søren Meisner

Skrøbelige liv som værk

Af Sofie Volquartz Lebech

Skrøbelige Liv er en performance lecture om terror og autoimmune sygdomme. Terror og autoimmune sygdomme har det tilfælles, at de ikke kan bekæmpes, fordi truslen kommer indefra. *Skrøbelige liv* har et personligt og politisk ærinde. Det personlige består i at forstå, hvorfor kroppen pludselig begynder at bekæmpe sig selv, som det er tilfældet med autoimmune sygdomme. Det politiske består i at undersøge terrorens autoimmunitet og spørge, hvad vi som samfund skal stille op, når truslen kommer indefra. *Skrøbelige Liv* havde premiere i operationsteatret på Medicinsk Museion i København i maj 2014. Rummet er tidligere blevet anvendt som lægevidenskabeligt auditorium. I det følgende forholder jeg mig både til manuskript og materialiseret forestilling.

Som det fremgår af manuskriptet, ligger der en personlig motivation bag projektet. I 2010 fik jeg konstateret en autoimmun sygdom. I to år stillede jeg ingen spørgsmål, læste ikke om sygdommen, kunne end ikke huske dens navn. I 2012 læste jeg, at Jacques Derrida sammenlignede terror med en autoimmun proces. Denne sammenstilling af autoimmunitet og terror gav mig et distanceret blik, gennem hvilket jeg kunne betragte min krops defekt. Jeg kunne ikke forholde mig til sygdommen, før der var et refleksionsfilter, i dette tilfælde en metafor, som jeg kunne undersøge sygdommen igennem. I *Skrøbelige liv* interesserer jeg mig for en dobbelt metafor: Hvordan terror fungerer som en autoimmun sygdom, og hvordan en autoimmun sygdom fungerer som terror i kroppen.

To spørgsmål presser sig på: For det første kan man spørge, om metaforen åbner for nye vidensdimensioner? For det andet kan man spørge, om det er etisk rimeligt at sammenstille terror, der ofte fremstilles som en samfundsmæssig katastrofe, med den individuelle oplevelse af sygdom? Problematikken sættes på spidsen, fordi "sygehistorien" er skrevet og fremført som en personlig oplevelse. Intentionen er imidlertid ikke at vise, at autoimmune sygdomme er ligeså "slemme" som terror, men snarere at sammenstille de to begreber for at skabe en tankemodell, som kan bruges til at undersøge, hvordan vi forholder os til tilstande, der ikke kan bekæmpes. Vores forestillinger om subjektet og kroppen er igen i gang med at forandre sig. I det 20. århundrede blev subjektet destabiliseret. Nu er destabiliseringen total. Den Anden befinder sig ikke længere udenfor os selv. Den Anden er inde i os selv. Det er kernen og udfordringen i autoimmuniteten som figur.¹

Researchbaseret performance – udfordring af værkbegrebet

Skrøbelige liv er en researchbaseret performance. Værket adskiller sig fra andre scenekunstneriske formater ved, at en række forskellige stemmer, vidensniveauer og researchstrategier aktualiseres i

1) Mikrobiologien bevæger sig i en ny retning. I 1990'erne troede vi, at vi havde forstået mennesket, når menneskets gener var kortlagt: DNA'ets revolution. Men 90% af vores krops DNA tilhører nogle andre, små bakterier og andre på besøg og gennemrejse. Dette kan ikke undgå at ændre vores forståelse af kroppen og subjektet både på et individuelt og samfundsmæssigt plan. Det skal dog understreges, at der både i det 20. og 21. århundrede er eksempler på, hvordan det stærke subjekt udfolder sig. I det 20. århundrede var der en række diktatorer, der på forskellig vis forsøgte at udgrænse eller udrydde den Anden. I det 21. århundrede ser vi, hvordan den Anden forsøges holdt på afstand af fysiske og mentale grænsebomme.

arbejdsprocessen og internt i værket. Man kan spørge, hvordan en researchbaseret tilgang udfordrer et traditionelt værkbegreb? *Skrøbelige liv* anvender ikke værkopløsende kunststrategier, som det er tilfældet i en række interaktive og deltagerbaserede performances. Der er et værk, og der er en afsender. Men kombinationen af akademiske, kunstneriske og autobiografiske strategier gør det vanskeligt at dechiffrere en entydig afsenderposition og en klar intention. Værket er ikke interaktivt i gængs forstand, men afhænger i høj grad af tilskuerens *medskabende* eller *medtænkende* indsats. Researchbaseret performance har som mål at etablere et rum for tænkning, hvor kunstneren og tilskueren kan afprøve og skabe viden og ikkeviden. Og det er *her*, at værkbegrebet begynder at vakle som en sikker kategori. Værkets autonomi står til forhandling, fordi der ikke er tale om en færdig æstetisk udsigelse, men derimod om en flerstemmig hybrid mellem kunstprojekt og teoretisk refleksion, der skal aktualiseres af tilskueren både på et æstetisk, sansemæssigt og reflektorisk niveau.

I det følgende vil jeg undersøge kunstneriske og videnskabelige strategier i *Skrøbelige liv*. Det er en dissektion af vidensniveauer i performance lecturen og samtidig en undersøgelse af autoimmunitet og terror. Undersøgelsen skal ikke læses som en *fordobling* af den kunstneriske proces, men snarere som en langsom udfoldelse af konflikten mellem kunst og forskning: Skaber researchbaseret performance viden, kunst eller begge dele? Min strategi i performance lecturen er at postulere en række sandheder for at skabe et rum for tænkning. Samtidig udfordrer jeg den autenticitet, vi forbinder med viden: Tror tilskueren ligeså meget på mig som på en forsker? Tror tilskueren på det selvbiografiske aspekt? Hvilke vidensniveauer bliver formidlet til modtageren? Afslutningsvis vil jeg formulere et researchbaseret værkbegreb.

Anatomi

I 1926 undrede forfatteren Virginia Woolf sig over, hvorfor sygdom ikke har en større plads i litteraturen:

I betragtning af hvor almindelig sygdom er, hvor enorm den åndelige forandring, som den bringer (...) de ødemarker og ørkener i sjælen, der kommer til syne (...) er det mærkeligt, at sygdom ikke er blandt de vigtigste temaer i litteratur sammen med kærlighed, kamp, og jalousi. Man skulle tro, at romaner ville være afsat til influenza, episke digte til tyfus, oder til lungebetændelse, sange til tandpine. Men nej, (...) litteraturen gør sit bedste for at vise, at dens fokus er indet, at kroppen er et simpelt glas, som sjælen ser lige og klart igennem. (Woolf, 2014, s. 1. Min oversættelse).

Sygdom har ellers et godt plot: Den begynder med symptomer og slutter med helbredelse eller døden. Fælles for *autoimmune* sygdomme og terror er, at der tilsyneladende ikke er en afslutning. Den bliver udskudt i det uendelige. *Skrøbelige liv* har ni kapitler, der følger sygdommens og terrorens dramaturgi: *Symptomer, Diagnose, Behandling, Bivirkninger, Angreb, Krigserklæring, Monitorering, Collateral Damage* og *Dette er ikke en afslutning*. Jeg fortæller først om terror under titlerne for sygdom, og derefter om sygdommen under titlerne for terror. Det giver en modsætning mellem det skriftlige og talte sprog, der lader sammenstillingen af terror og autoimmune sygdomme stå som en konstant antagonisme gennem forestillingen. I de første versioner blev titlerne projiceret på væggen. I den sidste version var titlerne blevet til fysiske skilte, der ophobede sig i løbet af performance, hvilket gjorde det muligt kontinuerligt at skabe nye sammenhænge mellem de forskellige begreber.

Sygdom har, som Woolf gør opmærksom på, ikke en stor plads i litteraturen.² Med performance forholder det sig anderledes. Live art, body art og konceptuel koreografi har sat kroppen i centrum og undersøger både den handlende krop og den krop, der fejler.³ De eksistentielle landskaber, der folder sig ud i sygdommen, ligger forbløffende tæt op ad fiktionen, ligesom det er tilfældet for terror. I *Terrorismens ånd* (2002) beskriver Jean Baudrillard 9/11 som en begivenhed, hvis symbolske betydning langt overstiger de reelle tabstal. I forestillingen citerer jeg Baudrillard uden at nævne, at det er et citat af Baudrillard. Her kommer performance lecturens anatomi til syne: jeg citerer uden at referere kilden, og jeg citerer uden at være enig med citatet, men uden at gå ind i en kritik af det. Tilbage står et postulat, som det er modtagerens opgave at forholde sig til. Jeg lægger det frem, peger, som om jeg siger: se her, hvad synes *du* om det? Performance lecturen er en måde at undersøge et område på, men formen undslipper de akademiske regler, og det er netop i denne slippet fri, at formens potentiale åbner sig.⁴

Skrøbelige liv er imidlertid i højere grad *en performance baseret på research* end en performance lecture. I løbet af arbejdsprocessen blev lecture-elementerne mere og mere skubbet i baggrunden, mens de performative elementer blev presset frem. Jeg valgte performancen lecturen som form, fordi den gør det muligt at kombinere en videnskabelig og kunstnerisk tilgang, men i løbet af processen ændrede jeg formen. I begyndelsen afprøvede jeg en række lecture-greb som PowerPoint, visning af dokumentarisk *footage* og dissektion. Jeg eksperimenterede desuden med materialiteter som blod, lort, jord og røg for at give et fysisk billede af det på én gang forståelige og uforståelige ved terror og autoimmune sygdomme. Jeg fjernede imidlertid disse elementer, fordi deres indeksikalitet modarbejdede tekstens karakter af mulighedsrum: Kan man forestille sig dette? Er der en sammenhæng? Hvad betyder det for vores forståelse af kroppen og verden?

Skal man opfylde performance lecturens genrekoder for at kalde det en performance lecture? Ikke nødvendigvis, men det kan i denne sammenhæng give mening at arbejde med en bredere betegnelse som *researchbaseret performance*, fordi det åbner muligheden for, at forskellige vidensdimensioner kommer i spil. I *Skrøbelige liv* blev både lecture-elementer og performance-elementer (scenografi, objekter) skåret væk i processen. Tilbage var kroppen og teksten. Teksten flyder ikke-hierarkisk mellem personlige erindringer fra sygdomsforløbet, teori og overvejelser omkring metaforen og de eksistentielle og reelle sammenkoblinger mellem terror og autoimmune sygdomme. Således er manus sat sammen efter et associationsprincip, hvor ordet selvmord i sygehistorien leder til selvmordsterroristen, eller hvor trætheden som symptom fører til en beskrivelse af søvntortur.

Udover det dramaturgiske greb med kapitler, der guider tilskueren, har *Skrøbelige liv* også en rytmisk komposition, der knytter sig til lyden som bærende element. Komponist Pelle Skovmand arbejdede med mikrofoner i rummet. Han optog og forstærkede lydene og skabte et soundscape, der indimellem lød som musik, og indimellem lød som støj, der forstyrrede stemmen og gav en foruroligende stemning i rummet. Vi brugte enkelte lyde fra kroppen, som åndedrag og puls, der

-
- 2) Der er naturligvis undtagelser ikke mindst blandt det 20. århundredes klassikere som fx Thomas Manns *Trolldomsbjerget*, der også indgår som tydelig reference i *Skrøbelige liv*.
 - 3) *Performance Researchs* temanummer *On Medicine* (2014) har en række eksempler på koblingen mellem medicin og performance. Biopolitik spiller en vigtig rolle i international politik, og det kommer til udtryk i kunsten. Eksempler er performancekunstneren Kira O'Reilly, der har samarbejdet med det australske *bioart*-projekt *SymbioticA*, eller koreografen Xavier le Roi, der bruger sin baggrund som forsker i molekylærbiologi i sin koreografiske praksis.
 - 4) Andre steder i forestillingen nævner jeg referencerne (Derrida og Sontag), hvilket giver performance lecturen en seriøsitet, der hører det akademiske foredrag til.

forstærkede oplevelsen af, at vi udgjorde en stor fælles krop i teatrummet.

Derridas autoimmunitet

Et par uger efter 9/11 gennemførte filosofen Giovanna Borradori et interview med Derrida om terrorangrebets betydning og udfordringerne i forbindelse med international terrorisme. I interviewet argumenterer Derrida for, at 9/11 er et symptom på en autoimmun krise:

Eftersom vi her taler om terrorisme, og således om terror, ville den absolutte terrørs mest irreducible kilde, den som per definition er mest forsvarsløs i konfrontationen med den værste trussel, være den, som kommer "indefra," fra den zone, hvor det værste "udenfor" lever hos eller inden i "mig." Min sårbarhed er således per definition, i henhold til situationen og dens strukturelle karakter, uden grænse. Heraf terroren. Terror er eller bliver altid delvis "indre," og terrorisme har altid noget "hjemligt" for ikke at sige nationalt, over sig. Den værste og mest effektive terrorisme er, selv hvis den synes ydre og international, den, som installerer eller minder os om en indre trussel at home og minder om, at fjenden også altid huses inden for det system, som den nedbryder og terroriserer. (Borradori; Derrida; Habermas, 2005, s. 200).

Terrorens autoimmune karakter fremtræder i ophævelsen af grænserne mellem ven og fjende, indenfor og udenfor, lokalt og globalt. Derrida argumenterer for, at 9/11 var en traumatisk begivenhed. Traumatet medfører frygt, og hermed er terroren installeret. Ser vi på følgevirkningerne af 9/11, som stadig udfolder sig i det politisk globale, er den autoimmune logik tydelig. 9/11 er blevet et historisk monument, som har fået Vesten i krig (Irak, Afghanistan) samtidig med, at modstanden mod Vesten og antallet af jihadister er vokset. Derrida fastholder med henvisning til Carl Schmitt, at en krig kun kan udfolde sig mellem to nationalstater. Det har hverken været muligt at bevise, at stater direkte støtter terrorisme, eller at stater huser terrorister, eftersom London, Bruxelles og Hamborg har været hjem for flere terrorister. Derfor er en krig mod terror umulig, og udtrykket "krig mod terror" håbløst. Målet med at bekæmpe terror er at bevare demokratiet. Problemet er, at demokratiet ofte vil tage udemokratiske metoder i brug for at beskytte demokratiet. Det betyder, at demokratiet undergraver sig selv indefra efter en autoimmun logik.

Terror og autoimmune sygdomme

"The more we don't know what or who it is we fear the more the world becomes fearsome."
(Ahmed, 2014, s. 69).

Terror kommer fra det franske *terreur* og betyder "stor frygt." Terror betegner et regimes undertrykkelse og vold mod den politiske opposition. *Terrorisme* refererer til ekstremistiske gruppers voldshandlinger på tilfældigt udvalgte mål i et forsøg på at skabe frygt. Selvom der er dette etymologiske skel mellem terror og terrorisme, bruger vi begge begreber om terrorisme i hverdagssproget. Hos Derrida er terror og terrorisme forbundet i samme autoimmune logik. Det er således USA's indirekte terror rundt omkring i verden, der har medført terrorisme mod USA.

Frygten for terror har medført store forandringer på samfundsniveau. Som Sarah Ahmed skriver i *The Cultural Politics of Emotion* (2004), har terror medført en *affective politics of fear*: "It is no accident that in political rhetoric, freedom and fear are increasingly opposed." (Ahmed, 2014, s. 70). Det er disse to bivirkninger – reduktionen af frihed og forstørrelsen af frygt – jeg kredser om i *Skrøbelige liv*. Både når det gælder terror og autoimmun sygdom er de affektive konsekvenser afgørende. Vi bliver

nødt til fortsat at reflektere over den affektive frygtpolitik for at beskrive, hvordan den fremskriver og regulerer samfundet.

Selvom der er ca. 80 forskellige autoimmune sygdomme, finder man mange af de samme symptomer. Det gælder blandt andet træthed og depression, der, på trods af deres stigende udbredelse, stadig ikke er accepteret i det nuværende præstationssamfund. I *Træthedssamfundet* (2012) beskriver filosofen Byung-Chul Han, hvordan det moderne præstationssubjekt er lænket ligesom Prometheus. Subjektet udnytter sig selv i en grad, der fører til endeløs træthed, hvilket finder sit udtryk i neuronale lidelser som fx depression. Han ser et positivt potentiale i trætheden som figur, en afrustning af jeget, der vil gøre subjektet frit. I forlængelse heraf kan man argumentere for, at en ophævelse af forståelsen af et ydre og indre, både når det gælder subjektet og nationalstaten, vil gøre det lettere at leve med terror og autoimmune sygdomme. Ved at sammenstille terror og autoimmune sygdomme vil jeg pege på, at det 21. århundrede ikke følger en immunologisk struktur med en ydre fjende. Vores mulighed for at leve med terror og autoimmune sygdomme består da i at afvise frygten som meningsproducerende redskab.

Metafor som strategi

Derrida sammenligner terror med en autoimmun *proces*. I *Skrøbelige liv* sammenligner jeg terror med en autoimmun *sygdom*. Der ligger en væsentlig forskel i denne forskydning. Det er først, når *sygdommen* bliver en del af metaforen, at spontane negative konnotationer opstår. At omtale terror som en autoimmun sygdom kan potentielt være skadeligt for den måde, vi forstår terror på, fordi det forskyder forståelsen af tingen i sig selv til en værdiladet opfattelse af terror som en sygdom, der ikke kan bekæmpes.

Metaforer kan både være et redskab til at forstå virkeligheden og en hindring for at forstå den. Kunstens mål bliver i denne sammenhæng at skabe nye metaforer, at forlade etableret viden for at skabe nye tankemodeller og at stille spørgsmålstejn ved fejlagtige metaforer. Indenfor videnskaben bruges metaforer som modelbygning. Sociologen Robert A. Nisbet har hævdet, at ”revolutioner” i vores verdensforståelse eller tænkning sker, når en grundlæggende metafor erstattes af en anden (Nisbet, 1969, s. 6). I *Skrøbelige liv* ville dette henvise til, at det 20. århundredes metafor for kræft og krig i det 21. århundrede erstattes af terror og autoimmune sygdomme. Grundmetaforer indgår i sproget, *bliver der*, og har betydning for vores måde at forstå verden på. Som Nisbet argumenterer for, er der en risiko for, at disse grundmetaforer er så overbevisende, at de bliver en selvbekræftende myte uden relation til virkeligheden. Denne risiko ligger indirekte i arbejdet med *Skrøbelige liv*. Performance lecturen åbner for et kritisk rum, hvor tilskueren kan tænke med metaforen. Det kritiske potentiale består i første omgang i at etablere metaforen og vise terrorens autoimmune karakter. Samtidig er det vigtigt at pege på det problematiske i sammenkoblingen og fastholde, at terror og autoimmune sygdomme ikke er det samme. Der er hele tiden en risiko for at performance lecturen bidrager til en entydig bekræftelse af metaforen og dermed eliminerer det kritiske potentiale.

Sontag har kritiseret den metaforiske sprogbrug, der omhyller sygdom i *Illness as Metaphor* (1978) om kræft og tuberkulose og senere også i *Aids and its Metaphors* (1989). Sontags pointe er, at den metaforiske tænkning isolerer den syge i et forvrænget billede af sygdommen. Jeg er langt hen ad vejen enig med Sontag: man forstår ikke en autoimmun sygdom bedre ved at beskrive den som terror, og det bliver ikke lettere at leve med sygdommen. Men projektet i *Skrøbelige liv* har været at undersøge metaforen og finde ud af, om der kan produceres nye indsigter og viden i processen. Det er grunden til, at jeg på den ene side medtager Sontags kritik, samtidig med at jeg gør den modsatte bevægelse og strækker metaforen til dens grænse.

Metaforer har en indbygget performativ løgn. Vi er udmærket klar over, at terror ikke er en autoimmun sygdom, og at autoimmune sygdomme ikke er terror, men det dobbelte billede bliver interessant, fordi det kan pege på, hvordan vi opfatter sygdom og terror. I afsnittet *Behandling* gengiver jeg terrorforsker Karen Lund Petersen, der fortæller, hvordan terrorbekæmpelsen i Danmark siden 2005 er gået på at skabe en *bredspektret strategi*: "Associationerne til medicin ligger lige for: hvis bare vi finder den rigtige medicin, skal vi nok løse problemet." Her har vi et eksempel på, hvordan den politiske diskurs bruger sygdomsmetaforik til at forklare sin strategi. Det modsatte eksempel kommer i afsnittet *Monitorering*, hvor jeg beskriver, hvordan lægerne bruger krigssprog som "angreb" og "dræbe nogle af dine egne celler" til at forklare patienten, hvad der er sket, og hvad der vil ske. Terrorister bruger metaforer. 9/11 kan ses som en metafor, hvor faldet af tvillingetårnene bliver et billede på kollapset af den vestlige verdens økonomi og en symbolsk kastration af USA, mens bombningen af Pentagon bliver et billede på militært nederlag. "Krigen mod terror" er ligeledes en metafor, som Bush strategisk anvendte. Metaforens transformative potentiale rummer således også muligheden for, at metaforen anvendes som magtredskab.

Det personlige som strategi

Den personlige historie om min sygdom er en strategi, der gør det muligt for tilskueren at identificere sig med materialet ikke ulig Aristoteles' klassiske fordring. Det personlige forstærkes af, at det er mig selv, der står på scenen. Den syge krop er således fysisk til stede, mens terrorkroppen er fraværende. Jeg har valgt ikke at uddelegere opgaven til en andens krop. *Dette er den syge krop*, synes bevægelsen at sige. Der er imidlertid ikke noget immanent autentisk ved denne krop. Det er på den ene side rigtigt, at det er en syg krop, men sygdommen er også fiktioniseret. Der lægges ikke op til en 1:1 relation med virkeligheden. Således er de fiktive strategier tydelige. Fx siger jeg gentagne gange: "Forestil jer..." og det er tydeligt, at flere passager i højere grad bærer en litterær end en dokumentarisk tone: der er ingen virkelig lort i performance lecturen. Værket bevæger sig frem på en line, der siger, at nok er det den syge krop, vi møder, men vi holder den syge krop ude i et distanceret blik, som vi kan betragte begreberne terror og sygdom igennem.

Hvorfor er det vigtigt, at subjektet har så stærk en position i *Skrøbelige liv*, og ville værket være stærkere, hvis der var mere plads til tilskueren? For at besvare dette spørgsmål, er det vigtigt at reintroducere distinktionen mellem forskellige subjektpositioner i performance. Forholdet mellem afsender og performersubjekt er ikke entydigt, og det kompliceres i takt med, at grænserne mellem reference og fiktion ophæves. Dette skyldes til dels den komplekse position, som performersubjektet indtager ved at være sig selv og ikke sig selv på én gang, hvilket Schechner tidligt indfangede med begreberne *not me* og *not not me*.⁵

Performance lecturen som genre leger bevidst med subjektpositioner. Lecture-subjektet gives autenticitet, fordi vedkommende optræder som foredragsholder, men det er også afgørende for formen, at der er et subjektivt og ofte personligt perspektiv. Det subjektive perspektiv forankrer performancen lecturen i virkeligheden – også selvom denne virkelighed – underforstået – ikke er baseret på facts, men på et subjektivt perspektiv. *Skrøbelige liv* er en jeg-fortælling, om end der er mange stemmer, der får lov til at tale. Jeg-positionen er imidlertid det, som giver performance lecturen sin indeksikalitet. Men eftersom både performersubjektet og tilskueren er klar over, at det

5) I "Points of Contact between Anthropological and Theatrical Thought" viser Schechner, hvordan den rituelle hjorte-danser *ikke er sig selv*, men heller ikke *ikke-ikke-sig-selv* ("not himself" og "not not himself"). Det samme gælder performeren i teatret, der viser en anden, men ikke holder op med at være sig selv. Flere "selver" samlever i en uløst dialektisk spænding. Se Schechner, 1985.

er et fiktivt *jeg*, eller i det mindste ikke et pålideligt subjekt, bliver der åbnet en mulighed for, at tilskueren kan identificere sig med jeget. Det er netop, fordi jeg-fortællingen er stærk, at der bliver plads til tilskueren. Fiktionen i performance lecturen er måske det spekulative element, der gør det muligt ikke at tabe den eksisterende virkelighed, men at fremskrive en alternativ virkelighed.

Den syge krop

Eller bare *kroppen*. Kroppen som eksempel. Tilsyneladende gør kroppen ikke så meget i *Skrøbelige liv*. Men det er kun tilsyneladende. Kroppen udgør et fysisk objekt i rummet og peger med sin singularitet mod andre kroppe. Der er to gennemgående kropslige metaforer i forestillingen. Den ene består i en gentagelse af Leonardo da Vincis tegning af mennesket. I flere passager står jeg med armene strakt ud til hver sin side. Billedet udvikler sig to gange til en række voldsomme armsving, der bringer kroppen ud af kurs. De Ikaros-tyngede armsving blev tilføjet som en visuel metafor for autoimmunitetens kontinuerlige proces, der betyder, at den aldrig hører op, hverken som sygdom eller som gældende princip i terror.

Den anden kropslige metafor består i at falde og refererer dels til det fald, der sker, når man besvimer som en følge af sygdommen, og til de voldsomme billeder af kroppe, der faldt fra tvillingetårnene. Det er en urimelig sammenligning, men forskellen i billedet er klar: den syge rejser sig igen efter en besvimelse, det gør den faldende krop fra tvillingetårnene ikke. At falde har en lang historie inden for performance, ikke mindst fordi det ukontrollerede, ikke planlagte fald er umuligt at opnå.⁶ Der er endvidere en tæt forbindelse mellem at falde og at fejle (*falling/failing*), hvilket gør faldet til et billede på en performativ arbejdsproces, hvor det at fejle kan være ligeså produktivt som at gøre tingene ”rigtigt.” Man kan ikke falde ”rigtigt.” Besvimelsen og faldet har tabet og generobringen af bevidstheden tilfælles: den faldende bliver momentant fjernet fra verden for derefter at vende tilbage. Laurie Anderson synger, at vi altid er i gang med at falde.⁷ Hver gang vi tager et skridt, er vi ved at falde, før foden griber os. Dette billede står som en åben gestus rettet mod spørgsmålet om, hvordan vi skal forholde os til tilstande, der ikke kan bekæmpes: vi går, falder, griber os selv, går videre.

Jeg kopierer desuden gestik og udtryk fra forskellige virkelige personer. I *Diagnose* kopierer jeg George W. Bush fra den tale i kongressen, hvor han erklærede krig mod terror.⁸ I *Behandling* kopierer jeg et interview fra 70'erne med terroristen Mouna Abdel-Majid. Hun flirter tydeligt med kameraet, og interviewet afslører, hvordan det 30 år før 9/11 blev opfattet som romantisk at være flykaprer.⁹ Jeg kopierede *formen* fra et interview med en kvindelig terrorist, mens *indholdet* var fra et interview med en kvindelig terrorforsker. Målet var at skabe en kontrapunktisk spillestil, hvor flirten skaber en modsætning til det alvorlige indhold om terrorbekæmpelse. Udover disse meget synlige bevægelser gør jeg meget lidt. *Jeg taler til* tilskuerne. Der er kun enkelte øjeblikke, hvor jeg slipper øjenkontakten. Selvom samtaleformen i højere grad kan beskrives som en monolog fremfor en dialog, er der tale om en intim kontakt, hvor jeg bevidst anvender strategier som at flirte. Gavin Butt har overbevisende argumenteret for, hvordan det at

6) Se *Performance Researchs* temanummer *On Falling* (2013).

7) Laurie Anderson, ”Walking & Falling” fra albummet *Big Science*, 1982.

8) 20. september 2001: http://www.youtube.com/watch?v=_CSPbzitPL8. Set 26.2.2016.

9) Interviewet er fra kunstdokumentaren *Dial H-I-S-T-O-R-Y* (1997), hvor instruktøren Johan Grimont gennem en stor mængde arkivmateriale viser flykapringens historie – vel at mærke før 9/11. Filmen viser, hvordan opfattelsen af terrorisme ændrer sig; hvordan *historien om frihedskamp* tidligere har overdøvet historien om terrorisme. Che Guevara fremstår således som frihedshelten par excellence.

flirte med ikke at blive taget alvorligt, har været afgørende for hans queer-forskning.¹⁰ *Flirting* kan ses som en *useriøs strategi*, hvor man konstant er parat til at opgive viden og sikkerhed for at gentænke strukturer. Skal viden være seriøs for at blive taget alvorligt? I *Skrøbelige liv* bruger jeg det *at flirte* som en afstandsskabende effekt, hvis formål er at skabe en distance, der gør det muligt at tage materialet alvorligt. *Flirting* ligger således tæt på ironi, men uden ironiens afstand til Alvoren.

Flerstemmighed som demokratisk potentiale

I slutningen af bogen *Precarious Life*, skriver Judith Butler, at vi i diskursen om terror efter 9/11 må skabe en platform for kritik, hvor forskellige stemmer kan høres (Butler, 2004, s. 151). I *Skrøbelige liv* forsøger jeg at skabe et kritisk refleksionsrum ved at give plads til forskellige stemmer, samtidig med, at jeg stiller spørgsmålstejn ved etableret viden. Man kan imidlertid spørge, om der bliver skabt et demokratisk rum, hvor tilskueren reelt har mulighed for at sammenstille de forskellige stemmer og tilføje sin egen? De politiske tænkere Ernesto Laclau og Chantal Mouffe argumenterer i *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (1985) for, at demokrati nødvendigvis må rumme antagonisme for at eksistere. Konflikter og ustabilitet er nødvendige elementer i en demokratisk offentlig sfære. Kunsthistorikeren Claire Bishop har effektivt benyttet deres demokratibegreb til at vise, hvordan antagonisme gør relationelle værker stærkere.¹¹ I *Skrøbelige liv* forsøger jeg at installere en antagonisme ved at sidestille flere stemmer, der ikke kun leverer entydige facts, men også fiktioner om virkeligheden. Forestillingen er imidlertid ikke en dialog. Jeg vælger og redigerer de stemmer, der taler. Hvis der er et demokratisk potentiale, skyldes det, at forskellige stemmer *re-enactes*, og ikke at der etableres en platform for fri tale. Målet bliver da, at tilskueren skaber sin egen mening om problemfeltet og beslutter, hvilke stemmer og dele af metaforen der holder.

Researchbaseret performance

Jeg har her brugt *Skrøbelige liv* som eksempel på, hvordan anvendelsen af teori og forskellige researchstrategier i den kunstneriske arbejdsproces leder til et anderledes værkbegreb. I *Skrøbelige liv* anvender jeg viden fra medicinsk forskning, filosofi, terrorforskning og politik og arbejder på den måde med en nedbrydning af videnshierarkier. Desuden tilstræber jeg andre vidensdimensioner, der opstår ud af det kropslige, personlige og sensoriske. For at vende tilbage til løftet i indledningen, vil jeg her tegne konturerne af et researchbaseret værkbegreb:

Researchbaseret performance bruger og skaber forskning.

Researchbaseret performance bruger objektive og subjektive strategier.

Researchbaseret performance etablerer relationer mellem viden og ikkeviden.

Researchbaseret performance stiller spørgsmålstejn ved den viden, der formidles.

Researchbaseret performance bruger et spørgsmål eller problem som dramaturgisk motor.

Researchbaseret performance etablerer et rum for tænkning, hvor tilskueren har mulighed for at forene de æstetiske, sensoriske og reflektoriske elementer.

10) Butt, 2006.

11) Bishop, 2004.

Det er tydeligt, at performancekunstnere med en researchbaseret praksis bruger og skaber viden. Man kan imidlertid spørge, hvem der bruger denne viden – kunstneren eller tilskueren? En kritisk stemme kunne sige, at tænkningen forbliver en subjektiv oplevelse hos kunstneren, der aldrig bliver overført eller etableret hos tilskueren. Tænkning kan imidlertid ikke lokaliseres med sikkerhed, og kritikken kan derfor hverken be- eller afkræftes entydigt. Jeg mener, at researchbaseret performance kan skabe nye vidensformer ved at koble forskning med kunstnerisk praksis. Researchbaseret performance skaber et rum for tænkning, hvor performer- og tilskuersubjektet kan undersøge viden, ikke-målbar viden, videnskollaps og viden som autoritet. Mødet mellem det, vi kan kalde objektive og subjektive praksisser i performancesituationen, åbner for nye forståelser af et komplekst problemfelt – i mit projekt koblingen mellem terror og autoimmune sygdomme.

Litteratur

- Ahmed, Sarah (2014). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Allsopp, Ric; Claid, Emilyn (2013). *Performance Research On Falling*, volume 18, issue 4.
- Baudrillard, Jean (2002). *Terrorismens ånd*. København: Tiderne skifter.
- Bishop, Claire (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, Fall, s. 51-79.
- Borradori, Giovanna; Derrida, Jacques; Habermas, Jürgen (2005). *Filosofi i terrorens tid, samtaler med Giovanna Borradori*. København: Information.
- Borradori, Giovanna; Derrida, Jacques; Habermas, Jürgen (2003). *Philosophy in a Time of Terror, dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bouchard, Gianna; O'Brien, Martin (2014). *Performance Research On Medicine*, volume 19, issue 4.
- Butler, Judith (2004). *Precarious life*. London & New York: Verso.
- Butt, Gavin (2006). Scholarly Flirtations. In: Nollert, Angelika; Rogoff, Irit, et al. (red.). *A.C.A.D.E.M.Y.* Frankfurt: Revolver.
- Han, Byung-Chul (2012). *Træthedssamfundet*. København: Møller.
- Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso.
- Nisbet, Robert A. (1969). *Social Change and History, Aspects of the Western Theory of Development*. New York: Oxford University Press.
- Schechner, Richard (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Sontag, Susan (1978). *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Sontag, Susan (1989). *Aids and its Metaphors*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Woolf, Virginia (2014). *On Being Ill*. Mansfield Centre, CT: Martino Publishing.

Sofie Volquartz Lebech

Ph.d.-studerende og performancekunstner i feltet mellem teori, research og performance. Hendes ph.d.-projekt *Researchbased Aesthetics* undersøger, hvordan researchbaseret performance skaber nye rum for tænkning.

Skrøbelige liv

Manuskript

Af Sofie Volquartz Lebech

Den syge og terroristen bruger lang tid på at vente. Sygdom og terror er en opøvelse i tålmodighed. At sætte farten ned samtidig med, at verden omkring en sætter farten op.

Der er den syge og terroristen. Og så er der rummet her. Det er et operationsteater. Udenfor er byen. Bagved haven. Det er egentlig dér, den syge og terroristen hører hjemme, udenfor, sammen med de andre mennesker. Her er vi alene sammen.

I september 2001 besvimeede jeg så mange gange, at jeg blev indlagt på et hospital i Paris, hvor jeg studerede. Et par dage forinden var tvillingetårnene i New York kollapsede efter et af de mest spektakulære terrorangreb nogensinde. Jeg oplevede ikke 9/11. Jeg var kollapsede i min seng og sov fra begivenheden. På hospitalet vidste de ikke, hvad der var galt med mig. Senere fik jeg konstateret en autoimmun sygdom. Som alle autoimmune sygdomme er den kronisk, hvilket betyder, at jeg skal tage medicin resten af mit liv.

Sidste år læste jeg en samtalebog med den franske filosof Derrida, der efter 9/11 sammenlignede terror med en autoimmun proces. Terror og autoimmune sygdomme har det tilfælles, at de ikke kan bekæmpes, fordi truslen kommer indefra. Jeg interesserer mig for en dobbelt metafor: Hvordan terror fungerer som en autoimmun sygdom, og hvordan en autoimmun sygdom fungerer som terror i kroppen.

I. Terror Symptomer

Autoimmunitet betyder, at kroppen danner antistoffer mod et af dens egne organer. "Auto" betyder selv. Autoimmunitet er en tilstand, hvor kroppen tror, at et af dens organer er noget fremmed og derfor reagerer ved at forsøge at ødelægge det.

En autoimmun proces er den mærkværdige adfærd, hvor et levende væsen, på en nærmest selvmorderisk måde, selv arbejder på at nedbryde sin egen beskyttelse, at immunisere sig imod sin egen immunitet.¹²

Der er tre faser i den autoimmune krise, som 9/11 er et symptom på:¹³

1. Første fase. Den kolde krig i bevidstheden.

9/11 kan ses som finalen på den kolde krig. De, der planlagde og udførte angrebet, var trænet af amerikanerne til at kæmpe mod Sovjet under krigen i Afghanistan. Heriblandt Osama Bin Laden.

2. Anden fase. Værre end den kolde krig.

Efter 9/11 installerer der sig et traume. Den kolde krig gav i det mindste muligheden for at skabe balance mellem to supermagter. Men det er umuligt at skabe en balance med terrorisme, fordi truslen ikke kommer fra en stat:

Vi har skabt et billedarkiv af 9/11, der giver os en beroligende følelse af, at angrebet er overstået. Det er ovre, fordi det er blevet arkiveret, og enhver kan besøge arkivet! Det hele er registreret! Det findes alt sammen på bånd! Vi gør alt for at monumentalisere disse optagelser for at forsikre os selv om, at de døde er døde; det vil ikke ske igen, eftersom det allerede har fundet sted. Vi undertrykker de bange anelser om, at det værste endnu ikke er sket.

3. Tredje fase. Undertrykkelsens onde cirkel.

12) Borradori; Derrida; Habermas, 2003, s. 94.

13) De tre faser beskrives af Derrida i Borradori; Derrida; Habermas, 2003, s. 94-100.

Vestens reaktion på 9/11 fremstår som det mest åbenlyse selvmord: Ved at erklære krig mod terror, udløser Vesten en krig mod sig selv:

Undertrykkelse – hvad enten den praktiseres igennem politiet, militært eller økonomisk – ender altid med at producere det, som den søger at afvæbne. At kalde det 9/11 var en illusion om at det allerede var forbi. Vi forstår nu den perverse konsekvens af det autoimmunitære selv. Det er aldrig forbi.

Er en ond cirkel kontrolleret... eller er det, når man mister kontrollen?

Diagnose

Autoimmune sygdomme bliver diagnosticeret med stigende hyppighed. Antallet af patienter med lupus er tredoblet i USA i løbet af de sidste fyre år. Forekomsten af sklerose er steget med en hastighed på 3 procent hvert år i Storbritannien og Skandinavien. Type 1 diabetes er femdoblet de sidste fyre år i Tyskland, Italien og Grækenland. 24 millioner amerikanere har en autoimmun sygdom. Det er en epidemi. Autoimmune sygdomme er uforståelige og ofte usynlige. Ligesom god terrorisme. Der dør ikke så mange af autoimmune sygdomme. Det er snarere en langsom tilstand, en konstant frygt for hvornår det går galt.

Hvilken terror er som en autoimmun sygdom?

Er det selvmordsbombere i Irak?

Er det PLO's kamp mod Israel?

Er det, når Assad ligger i krig med egne borgere?

Er det Breivik?

Er det Bataclan?

Er det, når et militærdiktatur som i Argentina kaster ligene af 30.000 politiske modstandere ud i Atlanterhavet?

Immunsystemet er en hær, der bekæmper invaderende fjender. Der er både kampvogne (makrofager), missiler (antistoffer), løjtnanter (T-hjælperceller). Immunforsvarets organisation er som en hærs. Men der er ikke én øverstbefalende. Hæren styres af mange, ligeværdige løjtnanter. Disse løjtnanter uddannes på et akademi (i thymus), hvor de lærer at skelne mellem egne borgere og fremmede. Autoimmunitet kan ikke sammenlignes med terror begået af få personer med samfundsomstyrtende hensigt, men snarere med "statsterror". Det er altså den udøvende magt, som i retfærdighedens navn begår overgreb på sine egne borgere ud fra en mistanke om samarbejde med fjenden.¹⁴

Forstår vi terror bedre ved at lave et billede af den?

Det er ikke nyt, at sygdom bruges som metafor på samfundet. Metaforen begynder allerede, når vi ser samfundet som en stor krop, der er rask eller syg. Hvilke katastrofer er ikke blevet beskrevet som en pest, der breder sig? Hvilke krige er ikke blevet beskrevet som en uhelbredelig cancer? Omvendt har krigens udtryk også bredt sig i sygdoms sproget. Vi taler om immun*forsvar* og tænker ikke på, at der allerede i ordet ligger en opfattelse af krig, af offensiv og defensiv, af kamp, sejr eller nederlag. Men hvordan skal vi pludselig forstå metaforen immunforsvar, når immunforsvaret ikke længere forsvarer sig mod noget fremmed, men forsvarer sig mod sine egne raske celler?

Det, vi hører, er lyden af rummet og os forstærket.

Forstil jer et øjeblik, at der kun eksisterer dette rum og os, som er til stede i det. Der er ingen indgang og ingen udgang. Vi udgør hele samfundskroppen. Vi udfylder forskellige roller: I er militæret, I er politiet, du er terrorist, det er du også. Resten er ofre... jeg er præsidenten... men det er ligesom den der leg, man leger, når man er barn "hvem er morder?" Man lukker øjnene, og når man åbner dem igen, er der ingen, der ved, hvem morderen er, og man ved ikke engang, hvor man skal begynde at lede, for måske er det terroristen, måske er det militæret, eller måske er det præsidenten.

Behandling

14) Interview med forsker i immunologi Claus H. Nielsen.

Om terror kan behandles?

I Danmark har terrorbekæmpelsen siden 2005 gået på at skabe en *bredspektret strategi*. Associationerne til medicin ligger lige for: hvis bare vi finder den rigtige medicin, skal vi nok løse problemet. Hovedbegrebet inden for terrorbekæmpelse er *resilience*. Det er taget fra biologien og betyder, at man bliver *resilient* – modstandsdygtig eller robust - overfor udefrakommende farer og trusler. Man vil skabe et modstandsdygtigt samfund ved at alle borgere skal være bevidste om terrortruslen – de skal være beredte. Det er ikke længere statens ansvar, men alle borgeres ansvar. Vi skal alle sammen praktisere sikkerhedspolitik.

Den autoimmune metafor er en stærk metafor, der hævder, at terror ikke kan bekæmpes. I virkeligheden er terrorisme et begreb, der ændrer sig hele tiden. Terror er en politisk motiveret handling, der har til formål at skabe frygt. Vores forestilling om at terror er globalt, og at vi ikke er sikre nogle steder – det er dén frygt, vi skal bekæmpe. Frygt avler frygt. Vi bliver bange for at handle og bevæge os. Når PET bruger en medicinsk metafor som *bredspektret strategi* er det et politisk valg. Det er mere magtfuldt, end man umiddelbart tænker over. Ingen tænker over det.¹⁵

Omtaler vi terror som en sygdom for at skabe frygt?

Bivirkninger

Forstil jer at vi er på sygebesøg hos den store samfundskrop, der er ramt af en autoimmun terrorsygdom. Og samfundskroppen siger: Selve angrebet var ikke så slemt, men bivirkningerne er enorme: Vi er i krig nu. Og for hver dag, vi er i krig, opstår der flere terrorceller, der dræber vores egne raske celler. Vi er bange, og vi tror ikke, det har en ende.

Nu stopper den amerikanske forfatter Susan Sontag op ved sygesengen og siger: ”Sygdom er *ikke* en metafor. Den sandeste måde at forstå sygdom på – og den sundeste måde at være syg på – er at undgå metaforisk tænkning.”¹⁶ Terror er ikke en sygdom. Man kan ikke føre krig mod terror. Terror er et begreb. Ikke et objekt eller subjekt, der kan nedskydes. Ikke en sygdom, der kan behandles.

Vi tænker over det et øjeblik. Vi tænker over, om samfundskroppen vil blive rask, hvis vi dræber metaforen. Forståelsen af kroppen følger med historiens virkelighed. Nu er sygdom ligesom terror noget, der opstår indefra. Verden er inde i os. Det 20. århundrede var de store kriges og penicillinens århundrede. Det 21. århundrede er terrorsens og det autoimmunens tidsalder. Fjenden er ikke den anden. Den anden er inde i os selv. Vi kan ikke nedkæmpe os selv. Vi kan bare justere medicinindtaget.

Jeg har nogle spørgsmål til jer, før vi går videre:

Er du bange for at blive gammel?

Er du bange for at blive syg?

Er du bange for at dø?

Er du bange for ikke at elske?

Er du bange for at blive overvåget?

Er du bange for ikke at blive elsket?

Er du bange for at en bombe springer, når du kører i metro?

Er du bange for, at der sker din familie noget?

Er du bange for, at flyet styrter ned, når du flyver?

Ville du ofre dit liv for at beskytte dine nærmeste?

Ville du hjælpe en af dine nærmeste til at dø, hvis personen havde smerter?

Jeg sætter noget musik på nu. Det er bevist, at musik hjælper patienter til at slappe af og give slip på deres smerter.

15) Interview med terrorforsker Karen Lund Petersen.

16) Sontag, 1978, s. 3. Min oversættelse.

II. Autoimmunitet

Angreb

Det var Alicia Keys "Falling." Den var nummer 2 i 2001.

I 2001 var jeg i Paris, hvor jeg studerede på Paris VII, Denis Diderot. Paris VII var et af de universiteter, hvor ungdomsoprøret i '68 udspillede sig. I september besvimede jeg så mange gange, at jeg blev indlagt på et hospital. Et par dage forinden var tvillingetårnene i New York kollapsede efter et af de mest spektakulære terrorangreb nogensinde. Jeg oplevede ikke 9/11. Jeg var kollapsede i min seng og sov fra begivenheden. Det tager ét sekund at ramme jorden, når man besvimer. Det tager 10 sekunder at ramme jorden fra 90tyvende sal. På hospitalet ved de ikke, hvad der er galt med mig. De undersøger mig for alt, men finder intet. Hjertet fungerer, og det er det vigtigste.

Symptomer er usynlige, men de kan mærkes. Symptomer får os til at mærke, at vi lever. Kroppen kalder på os. Vi er ikke blevet syge endnu. Vi ved endnu ingenting. Symptomer kommer, går, og kommer tilbage med forøget styrke.

Mit hjerte banker meget langsomt.
Jeg har ingen energi.
Mine muskler er svage.
Jeg fryser.
Jeg er bange.
Jeg er deprimeret.
Jeg kan ikke fokusere.
Jeg har smerter.
Jeg har feber.
Jeg keder mig.
Jeg taber mig.
Jeg er så træt.

Trætheden. Trætheden er uovervindelig. Når jeg er træt, bliver jeg nødt til at sove. Det er især om eftermiddagen. På vej hjem fra arbejde, kan jeg næsten ikke cykle cyklen. Fremad, tænker jeg, til jeg når min gade, mit hus, åbner hoveddøren, slæber mig op af trapperne, ind i lejligheden, vælter om i sengen. Nogle gange husker jeg at sætte uret til en time. Efter en time vågner jeg op ved dets ringen, slår uret fra og sover videre. Trætheden er uovervindelig. Er sønnen et begær efter at dø? Jeg tror det ikke. Man ville ikke læne sig så tillidsfuldt ind i sønnen, hvis ikke man havde en stærk forventning om at vågne op igen. Troede man, at man skulle dø, ville adrenalinen blive sluppet fri i kroppen, og man ville vågne helt op.

I love you. You love me. We're a happy family. With a great big hug and a kiss from me to you. Won't you say you love me too? I love you. You love me. We're best friends like friends should be. With a great big hug and a kiss from me to you. Won't you say you love me too?

"I Love You" af Barney the Dinosaur er en af de mest brugte sange til tortur og afhøring af fanger i Guantánamo fængslet på Cuba. Søvn tortur virker ved at dine hjerne- og kropsfunktioner holder op med at fungere normalt. Dine tanker bliver langsomme, og din vilje bliver nedbrudt.

Krigserklæring

dig dig

En nat i foråret 2010. Jeg kan ikke sove. Jeg går ud for at tisse. Jeg sidder på toiletet og mærker sveden pible ud af huden. Jeg kender den fornemmelse. Jeg ved, hvad der kommer. Jeg vågner op efter et stykke tid på badeværelsesgulvet. Kroppen har tømt sig, og jeg ligger i mit eget lort. Jeg kan ikke komme op. Jeg ringer 112.

Ambulancen ankommer. Jeg bliver lagt på en bære. Jeg bliver båret ud i ambulancen og kørt gennem byen. Det er rart. Det er rart at blive båret gennem verden. De bærer mig ind på hospitalet. Jeg besvimer igen. Og igen. De gør mig ren. De lægger mig i drop. De scanner min mave. De observerer mit hjerte. De siger, jeg er hvid som et lig, og min puls er næsten væk.

Jeg har for lavt stofskifte. Jeg har en autoimmun stofskiftesygdom, der hedder Hashimoto. *Hej Hashimoto.* Sygdommen blev opdaget af den japanske forsker Hakaru Hashimoto i 1912. Der er tale om en kronisk betændelsestilstand uden bakterier i skjoldbruskkirtlen samtidig med, at kroppen danner antistoffer, der ødelægger skjoldbruskkirtlen.

Hashimoto er ikke særlig alvorlig. Men den er for altid. Følelsen af at være syg sidder der. Jeg har ikke længere en normal krop. Og diagnosen er ikke færdig. En autoimmun sygdom kommer sjældent alene, siger de på hospitalet. Det er bare et spørgsmål om tid. Jeg er blevet lukket ind i de syges rige. Her kommer man kun ind, hvis man er syg eller helbreder, og hvis man er pårørende, kan man få en dagsbillet.

Når jeg besvimer, giver kroppen slip. Man falder om og vågner i sit eget lort og sved. Nogle mener, at det eneste, der adskiller mennesker fra dyr er, at vi skammer os over vores lort. Nogle mener, at ekskrementer har et frigørende potentiale. Fra 1978 og frem gennem 80'erne gennemførte politiske fanger fra IRA det, der er blevet kaldt "dirty protests" i nordirske fængsler. De sked, pissede og brækkede sig i deres celler og nægtede at vaske sig. Det var et oprør. Jeg fantaserer om, at min krop bare gør oprør, når den tømmer sig. Kroppens oprør mod hovedet.

Den værste trussel er den, som kommer indefra. Min sårbarhed er uden grænse. Terrorisme har altid noget "hjemligt" over sig. Den mest effektive terrorisme er den, som minder os om en indre trussel. At fjenden altid er inden for det system, som han nedbryder og terroriserer.¹⁷

Der er tre slags mennesker: De, der får et nyt liv, når de får en diagnose, de, der holder op med at leve, og de, der lader som ingenting. Jeg tager min medicin, går til mine tjeke. Stille venter jeg på, at jeg får en ny diagnose. Nogle gange drømmer jeg om at komme tilbage på hospitalet. Så forestiller jeg mig, hvordan det vil være at ligge i en ren, hvid seng og få serveret mad og sove. Det rene, det kliniske, det upersonlige, livet uden ansvar. Jeg venter.

You're walking. And you don't always realize it, but you're always falling. With each step you fall forward slightly. And then catch yourself from falling. Over and over, you're falling. And then catching yourself from falling. And this is how you can be walking and falling at the same time.¹⁸

Monitorering

Nogle dage før konsultationen skal man have taget en blodprøve. Vi sidder mange og venter. Kig rundt. Vi sidder her alle for det samme.

Man skal aldrig komme om mandagen. Der kører de busser ind med folk fra oplandet. Så er der timelang ventetid for at få tappet sit blod. Man sidder og tænker over, hvad de andre fejler. De fleste kigger ud i luften. Der er ingen underholdning her. Ingen blade. Ingen tv. Indimellem går elevatoren op, og et øjeblik tænker vi, om der ud af den kommer en engel for at hente os, så ventetiden er ovre.

Et par dage efter mødes man med lægen. Det er altid en ny læge

Hvordan har du det?

Jeg er stadig meget træt.

Nå men dine tal ser fine ud. Så fortsæt blot med at tage det, du tager nu. Hvor meget medicin tager du?

17) Omskrevet citat af Derrida i Borradori; Derrida; Habermas, 2003, s. 188.

18) Laurie Anderson, "Walking & Falling" fra albummet *Big Science*, 1982.

100 mikrogram om dagen.

Det lyder fint. Det er altid godt at vide, hvor meget du tager.

Hvad med trætheden?

Dine tal ser fine ud.

Jeg tænker på, om kroppen kan vænne sig så meget til at være syg, at den ikke kan kende forskel på at være syg og rask.

Jeg bliver indlagt igen. Jeg får en ny diagnose. Lægerne siger, de beklager. Sygdom skal komme senere. Før døden. Men de vil gøre alt for at få mig tilbage til livet igen – ikke det samme liv, men et liv, der kan leves: *Vi har fundet en ny behandling. Vi dræber nogle af cellerne i din krop. Der kan være nogle bivirkninger. Til gengæld er det et mere præcist angreb end behandlingen med immunregulerende midler.*

Det lyder som en dårlig ide. Man kan da ikke bare dræbe nogle af cellerne i kroppen.

Som I nok ved, anvender USA dronelikvideringer af formodede islamister som terrorbekæmpelse. Nogle hævder, at dronerne er upræcise og viser billeder af en afghansk bedstemor, der bliver tilintetgjort for øjnene af sine børnebørn. Andre fremhæver, at dronerne arbejder med klinisk præcision og undgår *bivirkninger* som fx civile tab.

Collateral Damage

Medicinens bivirkninger er de samme som sygdommens symptomer. Det er da sjovt. Symptomer og bivirkninger mærkes ens. Kroppen mærkes ens. Det er da for sjovt. Det må selv jeg indrømme. Det må jeg da.

Jeg talte med en ung fyr i venteværelset. Han fortalte, at han har forsøgt at begå selvmord. Han stod på taget for at springe ud. Det lykkedes ikke. Bagefter fandt han ud af, at medicinen kan medføre depression. Sygdommen er for altid, og medicinen er for altid, så nu bliver antidepressive tilføjet listen.

Camus skriver, at det eneste filosofiske spørgsmål, der er værd at tage stilling til, er spørgsmålet, om livet er værd at leve, om man skal begå selvmord eller ej. Alle de andre spørgsmål kommer efter dette ene. Tænker terroristen på det?

Den radikale forskel mellem os og terrorister er, at alle terrorister, ud over at disponere over systemets egne våben, også disponerer over et fatalt våben: deres egen død. Og i henhold til vores system snyder de: man bruger ikke sin egen død som indsats! Men det er de ligeglade med, de nye spilleregler er ikke længere vores.¹⁹

Er det tilfældigt, at man bliver syg? Bliver det nemmere, hvis man tror på skæbne? Skæbne er en god fiktion. Religion er en god fiktion. Sygdom og terror er på en måde også en god fiktion. Livet bliver rammesat. Hvis jeg vidste, jeg skulle dø i morgen, ville jeg blive desperat. Hvis jeg besluttede mig for at blive terrorist, kunne jeg måske nå at udrette noget. Eller jeg kunne nå at ødelægge noget. At ødelægge er på en måde også at udrette. At henrette. At blive henrettet af sygdommen. Jeg taler til dig Hashimoto: jeg henretter dig, jeg normaliserer dig, jeg naturaliserer dig, så kan du ikke længere gøre noget. Du kan ikke længere forføre mig med din andethed. Jeg indoptager dig. Jeg gør dig til mig selv. Jeg er ikke længere bange. Er jeg fri så? Er man fri, hvis man ikke er bange for at dø?

Dette er ikke en afslutning

Den syge og terroristen er helt alene. Sygdom og terror er en opøvelse i ensomhed.

Hvad tænker man på, når man dør? Forstil jer jeres egen død. Hvor dør I henne? Er I alene eller sammen med nogen. Er I sammen med andre, der skal dø? Hvor skal I begraves? Skal I brændes eller begraves i kiste? Skal der være en ceremoni? Hvem kommer til begravelsen?

Jeg har to scenarier:

I det første er jeg på et sanatorium a la det, der beskrives i Thomas Manns *Trolldomsbjerg*. Jeg har lært at pakke mig ind i et tæppe, før jeg skal ud at ligge i min daglige liggekur i den friske bjergluft. En dag sover jeg stille ind. Jeg bliver båret over på kapellet. Min familie ankommer. Jeg bliver brændt. Min familie tager asken med hjem og spreder den i Limfjorden.

19) Baudrillard, 2002, s. 22-25.

I det andet er jeg kamikazepilot. Kamikaze betyder guddommelig vind. Jeg hedder Hashimoto. Jeg er en af de mange frivillige selvmordbombere. Kaptajn Motoharu Okamura kalder os en sværm af bier: ”Bier dør, efter de har stukket.” Før vi skal af sted på vores afsluttende mission, bliver der afholdt en ceremoni. Vi får et flag af den opstående sol, et katana sværd og et glas sake. Vi tager et hachimaki pandebånd om hovedet og et senninbari bælte om maven, der har 1000 sting og er syet af 1000 kvinder, der hver har syet ét sting. Vi læser vores dødsdigte og tager af sted. Jeg flyver henover det sydlige Kaimon bjerg, vinker farvel til mit land og kaster blomster ud af flyveren.

Hun står op. Hun tænker på, hvordan andre mennesker får brugt deres tid. Hvorfor livet skal være så langt, og hvor forfærdeligt det ville være, hvis det var kortere. Hun tænker, at hun kan bekæmpe sygdommen, hvis hun bliver terrorist. Hvis hun bliver frihedskæmper, bliver sygdommen til en frihedskamp. Hun kan kapre et fly og forlange frit lejde ud af de syges rige. Hun kan tage gidsler, beordre champagne til alle og blive dagens helt. Der vil blive en mening med hendes liv. Folk vil følge hende. Hun vil dø, men hun vil dø for noget. Hun vil rejse til New York og stå på Liberty Plaza med bannere, der siger: jeg gør oprør mod sygdommen. Hun vil rejse til Nordkorea, stå på grænsen med en megafon og råbe: jeg udfordrer dig! Hun vil svømme til Arktis og lade strømme af blod sive efter sig, og i pressemeddelelsen vil stå: dette er det blod, jeres olie koster. Den store krop og den lille krop kan ikke kæmpe imod. Hun er fri.

Der er den syge og terroristen. Og så er der rummet her. Det er et operationsteater. Udenfor er byen. Bagved haven. Det er egentlig dér, den syge og terroristen hører hjemme, udenfor, sammen med de andre mennesker.

Sofie Volquartz Lebech

Ph.d.-studerende og performancekunstner i feltet mellem teori, research og performance. Hendes ph.d.-projekt *Researchbased Aesthetics* undersøger, hvordan researchbaseret performance skaber nye rum for tænkning.

Performance lecture



Whole Body Treatment

Introduktion

Af Laura Luise Schultz

Manuskript

Af Sara Hamming

Whole Body Treatment | Sara Hamming
Foto: PR

Whole Body Treatment

Introduktion

Af *Laura Luise Schultz*

I dette nummer optrykker vi Sara Hammings *performance essay* om hendes arbejde med serien Whole Body Treatment 1-4. Hammings *performance essay* blev opført i forbindelse med Salon New Love på Warehouse 9 den 6. – 9. maj 2015, hvor temaet var *reenactment*. Hammings *performance essay* er i sig selv en slags *reenactment*, for så vidt hun i en scenisk form reflekterer over tidligere arbejder i serien. *Performance essayet* er en refleksion over arbejdet med Whole Body Treatment-serien, men det er samtidig en del af denne serie, både inden for og uden for værket på samme tid: både et scenisk værk og et litterært; både en forestilling og en tekst; en refleksion over en scenekunstnerisk praksis og et konkret scenekunstnerisk projekt. Hammings *performance essay* befinder sig dermed på kanten mellem forskellige former for tænkning: kunst, forskning, research, formidling.

Whole Body Treatment er et serielt værk, som Hamming har udviklet over en årrække siden 2009. Den første version blev udviklet og vist på Københavns Universitet i 2010. Værket er endnu ikke afsluttet. Det er karakteristisk for Hamming, at hun arbejder i serier og uafsluttede eller snarere tilbagevendende forløb, der forskyder og videretænker de foregående manifestationers temaer, virkemidler og strukturer. En anden af Hammings fortløbende serier er *Bloody Mary 1-4*, som ligeledes har kørt siden 2009 med fokus på krop og historie: historie, der dannes og erfares ”i cirkler, i buer, i tilfældige klatrer,” som det fremgår af hjemmesiden www.moribund.dk. De enkelte dele af en serie kan være ganske forskellige i deres udtryk, men bindes sammen som fortløbende udforskninger af en løst koblet klynge af indbyrdes forbundne temaer, formater og udtryksformer.

Hamming arbejder i et tværasestetisk felt med tekst, musik, objekter, koreografi og ikke mindst rum. Publikum og omgivelser spiller en central rolle som konkret materiale for hendes *performances*, der i høj grad kan betegnes som sociale skulpturer, hvori vi hele tiden må mærke os selv i vores konkrete, kropslige tilstedeværelse her og nu i dette sociale rum. Effekten etableres ikke mindst gennem en afsøgning af mulighederne i de mest minimale virkemidler. Fx i *Lænke* fra 2010, der var inspireret af afsoningsformen, hvor man iført en fodlænke er fængslet i sin egen lejlighed. I en 2-værelses lejlighed i Københavns Nordvest-kvarter afsøgte publikum lejlighedens grænser: bevægede sig langs lejlighedens ydervægge, studerede en plan over lejligheden, betragtede de få biler, lys og mennesker på den aftentomme gade, mærkede duften af mad og – et dramatisk højdepunkt – indespærring i et loftsrum med gittervægge.

I *Whole Body Treatment* er der tilsvarende fokus på de mest minimale virkemidler, hvormed sociale relationer former vores kropsoplevelse. *Whole Body Treatment* er teater på kroppen. Afsættet er refleksioner over forholdet mellem patient og behandler i terapi-situationen, ikke mindst de teatrale og performative lag i denne situation: iscenesættelse af situationen og omgivelserne, rolle- og magtfordeling, tillid og grænser. Enkeltvis kommer publikum ind og indgår i denne behandlerrelation: lægger sig på briksen og bliver gennem berøringer og instruktioner, samtale, lyde, musik og oplevelsen af performerens kropslige nærvær eller afstand ført igennem et scenisk forløb, der berører temaer som ensomhed og samhørighed, angst og accept m.m. Ved at Hamming aktiverer disse følelser i publikum, mærker vi, hvordan de sidder i kroppen. *Whole Body Treatment*

[Sara Hamming]

har spillet i så forskellige sammenhænge som Københavns Universitet, Borgerservice Snekkersten, Dansehallerne og diverse teatre. Steder, der i sig selv katalyserer forskellige publikumspositioner og soma-sociale erfaringer.

Whole Body Treatment

Manuskript

Af Sara Hamming

Midt på scenen står et bord og en stol. Der står en talemikrofon på stativ ved bordet. Der er et blødt fokuseret lys midt på scenen.

*Gå ind på scenen iført tætsiddende beige trikot og gymnastiksko.
I den ene hånd dette manuskript på løse ark,
i den anden hånd et glas vand.
Stil glasset, og læg teksten på bordet.
Gå helt frem til publikum og vis kroppen i kostumet frem.*

Dette er mit kostume fra den seneste version af Whole Body Treatment.

Stryg hænderne ned langs mave og lår. Se rundt i publikum, og smil til publikum.

*Gå tilbage til bordet, sæt dig på stolen ved bordet med front mod publikum.
Se ned i manuskriptet, se op på publikum.*

Hmmm... jeg har læst tilbage i arbejdsnoterne fra 2009 og frem... og skrevet noget ned. Jeg vil blande noterne op med lyd og musik fra forestillingerne. Ok?

Se op på publikum og smil.

Pause.

*Whole Body Treatment er ikke helt nemt at udtale.
Jeg finder titlen både tiltrækkende og frastødende.*

Til dem der ikke har hørt om eller ikke har set forestillingen:
Det er en 1:1-forestilling.

Se op. Se på så mange som muligt i publikum.

Én person, som jeg kalder patikum, kommer på briksen!
Ordet patikum er en konstrueret neologisme, en blanding af *patient* og *publikum*.
Patikum er altså en slags kentaur og har en dobbelt rolle, som scene og tilskuer.

Patikum får en sovemaske for øjnene...

Tag hænderne for øjnene.
...og derefter udspiller jeg et forløb *på* og *rundt om* patikums krop med replikker, objekter, lyde og berøringer. Patikum ligger og skal ikke af sig selv gøre noget. De skal gøre enkelte ting når de bliver bedt om det, fx løfte hovedet og få en teatermaske uden på sovemasken.
Ellers bliver de bare *rørt* ved.

[Sara Hamming]

Apokalypseyd afspilles - lyden skal starte lige efter "rørt ved".

Link til lydclip: http://www.moribund.dk/wp-content/uploads/2015/05/01_Apokalypseyd.mp3

Smil til publikum mens lyden afspilles.

Lyden stoppes når den er på sit højeste ved ca 00:32.

Dette er en lydeffekt fra den seneste version af forestillingen – med undertitlen *teater på kroppen i teatret* – som jeg bruger til at teste lydniveauet med i begyndelsen af forestillingen.

Se op på publikum.

Jeg har lavet fire forskellige versioner af Whole Body Treatment siden 2010:

Én på Københavns Universitet som indledende teater/etik-eksperiment: *Kunne det overhovedet lade sig gøre?*

Én i Dansehallerne – som *dans*.

Én på Borgerservice – som *service*.

Én i teatret, det kan være alle mulige teatre: CaféTeatret, Teater Nordkraft etc.

– som *teater på kroppen i teatret*.

Forestillingerne er udviklet i et kontinuum – elementer fra en tidligere version vandrer ind i en ny version.

Pause.

I 2009 tænkte jeg at jeg ville lave noget for og på én der ligger ned.

Og jeg ville lave noget med detaljer og små bevægelser.

Jeg ville også lave noget med *The Life of The Mind*.

Jeg tænkte på forskellige ting.

Jeg tænkte bl.a på tankerne, hvor kraftfulde de er.

Jeg oplevede ofte dét at ligge i min seng om natten og have tankestorm.

I kender det! Det hele kommer brusende!

Se op på publikum.

Jeg tænkte: Hvis man kunne orkestrere dette brus, lave et musikalsk forløb med det, på en eller anden måde....

Se ud til højre side.

Jeg læste en artikel af en amerikansk psykolog – eller *social neuroscientist* – John Cacioppo som forskede i fysiske konsekvenser af isolation og ensomhed.

John Cacioppo – som har et stort overskæg – har fundet ud af at den ensommes krop er i en konstant tilstand af stress! Niveauet af det inflammationsbekæmpende stresshormon kortison er konstant højt, og derfor vænner kroppen sig til det og *genkender* ligesom ikke kortisonen når den skal bruge den til at bekæmpe infektionssygdomme mv.

Jeg ville lave en performance *til* det isolerede individ.

Se op på publikum.

Det var oplagt at lægge publikum – senere patikum – på en briks.

[Whole Body Treatment]

For at få adgang til detaljen på kroppen.

Det måtte ikke handle *om* personen på briksen!

3. oktober 2010 fik jeg et vejskilt i hovedet, fik hjernerystelse og kom på research i relationen mellem en patient og klinikere og behandlere. Jeg mødte en røngtensygeplejerske, en hel del læger, en kranio-sakral-terapeut, en alexander-behandler, en neuropsykolog, en osteopat, en neurolog, en magnetisør, en rosenteraut, en massør, en psykomotorisk terapeut, en tandlæge og en fysioterapeut.

Jeg kom til at tænke over professionaliseret omsorg, kropsbehandling, psykologi og wellness.

Jeg tænkte på terapi – med alt hvad det indebefatter – som noget, der kan gøre os afhængige og skrøbelige. Og få os til at betale en masse penge.

Jeg tænkt også på om der var nogle tanker som ikke var koloniseret af nogen terapeutiske skemaer?

Jeg tænkte på om der fandtes *noget*, som ikke har en retning mod at forbedre eller optimere – *mig*?

Og om man kan *se* på noget, uden at relatere det til sin egen selvforbedring?

Se op på publikum.

Der var nogle ambivalenser...

Jeg tænkte på industrialisering og på privatisering af religiøsitet og spiritualiteten.

Jeg læste om nogle religionsforskere der var overraskede. . . de troede, at der ville komme en sekulær periode fra 2009.

Jeg tænkte på at fare vild i sproget til at beskrive sit eget liv.

Jeg tænkte på sex-arbejde.

Jeg tænkte på kritik, på indadvendt og udadvendt kritik.

Jeg tænkte på *hvad* den gode hjælp er?

Pause.

Jeg var kommet ind på et lidt svært domæne...det følelsesbetonede domæne, det private og personlige domæne, kort sagt: *Det Kvindelige!*

Pinligt!

Motoren der drev arbejdet, var spændingen ved at arbejde med den fælles hemmelige søgen efter sandhed og trøst.

Jeg tænkte på terapeutens eller behandlerens magt til at guide klienten/kunden/patienten ind i en ideologi. Jeg ledte efter en kontrakt med patikum som kunne tematisere denne form for magt.

Det var et problem at der ikke var noget symptom der kunne skaffe den konkrete patikum på briksen.

Prøvepatikum var forvirrede og efterspurgte et symptom.

Hvis ikke dramaturgien var:

Symptom, diagnose, behandling og kurering
– hvad var den *så*?

Jeg kom til et punkt hvor jeg ikke vidste hvad det hele overhovedet var!
Jeg lavede den første version på Teater- og Performancestudier på Københavns Universitet i samarbejde med kropsdramaturger og konsulenter. Jeg lavede forsøg med forskellige indledninger for at skabe en tryghedskontrakt med patikum så de kunne observere forløbet i passende mental afstand, og for overhovedet at kunne komme i gang med et performativt forløb.

Fx

Jeg viser at jeg er *bange*, og håber at patikum så vil føle at det er OK at være bange.

Fx

Jeg rører forsigtigt ved patikums *tøj*. Jeg orienterer om at jeg er mest interesseret i overfladen, og så begynder jeg at bygge på denne overflade. Patikum kan respondere med en bevægelse i den modsatte retning – indad – eller de kan respondere med en parallel bevægelse – udad.

Fx

Jeg viser patikum nogle *ting*:

Jeg tager chanel-læbestift på, jeg tager mine høreapparater på (som jeg egentlig burde bruge hele tiden), jeg tager en guldhandske på, og med tommel- og pegefinger...

Mim at du holder galdeblæren mellem tommel- og pegefinger.

...tager jeg fat i en skriggrøn galdeblære der ligger på rekvisitbordet – og stikker den i en lomme i mit organbælte.

Mim at du stikker galdeblæren ned i organbæltet.

Det første man tænker på når der ligger en krop udstrakt foran én, er erfaringer.
Her er *min krop*, og der er *patikums krop*, og hvad sker der, og hvad *er* der sket, i mellemrummet mellem de to kroppe. Hvad er fælles, og hvad er *ikke* fælles?

Det er lidt ligesom at sammenligne en tidligere version af sig en selv med en nuværende eller anden tidligere version, af sig selv.

Og der er, når man har en krop foran sig, den helt oplagte mulighed for at få nogle nye erfaringer.

I starten var jeg bekymret for patikums eventuelle seksuelle ophidselse.

En af mine konsulenter, en psykomotorisk terapeut, rådede mig til at træde tilbage fra briksen hvis en patikum blev seksuelt ophidset, og vente til det var drejet over, før jeg fortsatte. Senere blev vi enige om at jeg bare skulle fortsætte.

Bevægelser skal forresten være faste og have et klart mål og ikke være tøvende eller drillende hvis man vil være helt sikker på ikke at være erotisk opstemmende.

I starten var jeg meget opmærksom på ikke at lukke nogen former for erotik ind, nu ser jeg lidt anderledes på det.

Der må gerne være en lille smule erotik til stede.

Drik af vandglasset.

Pause.

[Whole Body Treatment]

Jeg er sådan en slags distributør, dirigent og objekt.

Pause.

Der er et stort blindt område som jeg ikke kan kontrollere, og det er hvordan jeg fremstår!
Jeg barberer mig ikke under armene, det bliver vist set på som et ret radikalt udtryksmiddel!
Jeg lavede en prøve med en underviser på universitetet som kaldte mig en makeup-artist.
Der er flere der har spurgt om jeg var nøgen under forestillingen.
Jeg ved ikke om jeg ville have kunne lave det her projekt hvis jeg var en mand.

Whole Body Treatment afføder måske en Ekstrablads-effekt for patikum der kan tænke:
“*Godt*, at det ikke er mig der er så underlig”.

For mig er det en slags selvportræt: *The Sara Hamming Method!*

I 2011 læste jeg psykologen Donald Winnicotts *Leg og Virkelighed* hvori han beskriver barnets udvikling i relation til objekter. Fx moderes bryst, som barnet først relaterer til som næsten sig selv, og som det senere hen “ødelægger”. Og hvis alt går vel, erfarer barnet at brystet stadig er der – og nu kan det bruges!
Barnet kan også acceptere at objekter er tvetydige, til en vis grad, og at de befinder sig i forskellige afstande af barnet, forsvinder og dukker op igen.

Jeg ville – og vil – gerne være et objekt der kan bruges!

Der er en vis nydelse i at *objektificere* sig selv. Det er ligesom at koge et æg for at kunne spise det, holde om det, eller skære det i skiver.

Pause.

Forestillingen/behandlingen/servicen/opdragelsen virker
når barnet/kunden/patienten/patikummet kan klage over opdragelsen/servicen/behandlingen/forestillingen.

Nogle andre vigtige objekter i forestillingen er et organsæt som skulptøren Delphine Bechard har lavet: Organerne medierer mellem indre og ydre. Organerne er på samme tid noget helt personligt og meget fælles. De er videnskabelige og sexede.

Patikums mulighed for at lave billeder af organerne afhænger af hvor beskrivelsen af dem befinder sig på detaljeringskurven: Ordet *organ* giver et diffust billede af en rundagtig ting af blankt kød, uden hud, der *pumper* noget frem og tilbage. Hvorimod *lever* giver et billede af et blankt mørkerødt organ der er formet som Palæstina der ligger ned. Længere nede på detaljeniveau skal man måske være fagperson for at skabe billeder. Hvem ved fx hvordan *galdegangen* ser ud?

Se spørgende op på publikum.

I alle fire versioner har der været en organanatomi-time hvor jeg lægger organer på patikums krop og forklarer hvad organerne skal bruges til.

I den seneste version, holder jeg – med brug af organerne – et lille foredrag om *The State of the World*. Organerne danser hip-hop på kroppen efter foredraget.
Det er oplagt at bruge organerne til at snakke om hvad der er virkeligt, og hvad der ikke er virkeligt. Hvad der er fælles og ikke-fælles.

I det her kropslige format bliver metaforer endnu mere virkelige, og man kan høre hvordan der er små forskelle på forskellige sprog.

Der er fx en scene hvor jeg spørger patikum:

Kan vi bruge mavefølelsen til noget? Og så tager jeg fat i mavesækken.

I den engelske version spørger jeg:

Can we rely on our gut feeling? Og så tager jeg fat i tarmene.

En anden form for virkelighed der kan skabes i forestillingen, er at man momentant og kinæstetisk, kan forestille sig at være en anden, og tænke gennem en anden.

Der har yderligere, hele tiden, været mulighed for at en tredje person kunne være til stede – på to forskellige måder:

1) At en tredje person deltager som rekvisit og pludselig kommer ind ad døren.

2) At patikum ikke kan stole på mig, at jeg pludselig hælder noget – fx ketchup – ud over dem.

Det har at gøre med følelsen af at vide, eller ikke at vide, hvem der rører ved én.

I mørket er der en hånd der *griber* efter dig, vil hånden rive et eller andet *ud* af dig?

Men det ser ud til at patikum glemmer at jeg kigger på dem.

Se rundt i publikum, studér publikum indgående.

Det er *Forholdet* der er genren: Det Umulige Forhold!

På Borgerservice prøvede jeg at kalde det

en ud-af-kroppen-og-ind-i-hovedet-på-den-anden-oplevelse.

Man kan også sige at det er en samtale eller et forsøg på at skabe en nutid.

Det har også noget at gøre med empati, som har meget at gøre med konkrete fysiske størrelser:

Hvad der er stort, og hvad der er småt. Hvad der er tæt på, og hvad der er langt væk.

De tre første versioner af forestillingen inkluderede spisning af en stor portion spaghetti med

tomatsovs på maven af patikum. Patikum blev dækket op med dug og service.

Bl.a. denne spise-scene var en symbolsk forlængelse af et tabu ved en person.

Se op på publikum.

Det meget konkrete er meget vigtigt...Der optræder et æble!

Se op på publikum.

Jeg blankpolerer æblet....

Lav hurtige håndbevægelser frem og tilbage som om du holder om et æble og polerer æblet mod et lår.

...på patikums lår, og bagefter spiser jeg æblet. Så kan patikum høre, at det var et *æble*, der blev gnedet mod deres lår.

Jeg skal sige mere om den rolle som *research* spiller og har spillet.

Det var et *overskæg* som skabte forbindelse mellem to researchperioder! Jeg kunne ikke længere bruge John Cacioppo til noget, så jeg gik over til forfatteren og filosofen Elias Canetti.

[Whole Body Treatment]

De to havde heldigvis den samme slags overskæg, så jeg kunne hoppe fra den ene overskægs-spids til den anden.

Canetti – som er ret populær for tiden – har i bøgerne *Masse og Magt* skrevet mange fine ting som er lige til at snuppe. Han skriver fx om hånden...

Løft højre hånd, spred fingrene, knyt hånden sammen.

...som magtmiddel og gribeinstrument. Og om det at ligge ned. Og om hvordan den melankolske tilstand kan sammenlignes med at være ved at blive spist.

Jeg skal lige tilføje at jeg ikke haft det *helt* godt med næsten kun at referere til mandlige videns-autoriteter. Men jeg har fået skabt balance, med Margaret Thatcher, Ophelia og mig selv, som nogle hovedkarakterer i den seneste version.

Jeg kan godt lide det hverdagslige i rammerne omkring forestillingen, det er lidt ligesom at shoppe: Patikum kommer ind kl fx 15, de indledende øvelser, op på briksen, der sker ting og sager, efterfølgende betaling, færdig. Bum bum!

På et tidspunkt – engang i 2012 tror jeg – hvor jeg havde haft mange problemer med teatrets krav om handlingen, tiden og stedets enhed, ændrede jeg genren til *dans*, i versionen til Dansehallerne hvor der var et stort fjedrende dansegulv.

Hot Chocolate: You Sexy Thing, afspilles
<https://www.youtube.com/watch?v=aO14oeHZnBk>

Sid helt ubevægelig mens musikken spiller, og se på publikum.
Musikken stoppes lige efter "How did you know I needed you so badly?" ved 00:59 min.

Til den her sang dansede jeg for patikum og svingede med håret så det svirpede ind over deres krop. Jeg har tit håbet at selve stedet hvor jeg spillede, ville blive behandlet og få det *godt* efter en Whole Body Treatment.

På Borgerservice var der nogle virkelig gode ready-made rekvisitter og effekter der var lige til at bruge. Patikum skulle trække et nummer i en skranke og vente ved bord nummer 10 på at blive hentet og bragt til kontor B167. Undervejs i forestillingen kunne jeg åbne døren til kontoret, så kunne patikum høre en sagsbehandler gå forbi ude på gangen.

Man kan se en trailer på <http://www.moribund.dk/whole-body-treatment/whole-body-treatment-3-pa-borgerservice/>. En borger er på briksen på Borgerservice Snekkersten som ligger i Prøvestenscenteret.

Jeg har lært af Winnicott at hvis en behandling skal virke, skal den være kreativ.

Jeg har været inspireret af Rosenmetoden der i høj grad beskæftiger sig med kroppens historicitet, og af genkaldelsesterapi og regressionsterapi der beskæftiger sig med at have været en anden. Jeg må indrømme at jeg har været både fobisk og fascineret.

Terapi-industrien kan blive ved med at sælge produkter til én, men det er ikke til at vide om man får det bedre, *eller* om man bare får det anderledes.

Man kan sige at det er en konstant skabelse.

Jeg har skiftet mening om utrolig mange ting. Jeg er vendt tilbage til et standpunkt. Og herefter er standpunktet ligesom forsvundet og blevet irrelevant.

Der er et turkis frotté-lagen på briksen, og det er vigtigt at patikum ligger godt!

Canetti skriver om den liggende stilling:

Den liggende stilling er en afvæbning af mennesket. Et utal af handlinger, holdninger og positurer, der helt og holdent bestemmer en i oprejst stilling, aflægges som man aflægger klæder, som om disse ting, det normalt lægger så stor vægt på, i virkeligheden slet ikke hørte til det 1).

Cindy Lauper: When you were Mine, afspilles på højt lydniveau!

<https://www.youtube.com/watch?v=nRUd247zj44>

Sid helt ubevægelig og se på publikum, mens musikken spiller.

Musikken stoppes lige efter "You didn't have the decency to change the sheets" ved 1:01 min.

Med det her nummer tænkte jeg at jeg ville bygge en danse-energi op indeni som patikum kun kunne tænke ud.

Jeg tror at der er god mulighed for at blive pinligt berørt, og mistænksom, over for agendaen.

Den skjulte agenda! Er den nærmest lidt hekseagtig?

Hvilke fordomme har jeg selv om mit "tema" og om mit forhold til patikum?

Den kritik jeg først formulerede af det terapeutiske paradigme, har forekommet fuldstændig irrelevant, og så er den vendt tilbage som alle mulige former for ambivalenser. Måske er det et spørgsmål om ikke at være bange for kreativ magt? Og for selv at tage magt?

Under alle omstændigheder er det ikke et rensset univers.

Der er ikke blevet ryddet op, og der *skal* heller ikke ryddes op!

Og Winnicott skriver:

Hvis objektet skal kunne bruges, skal det for eksempel, være virkeligt i den forstand, at det er en del af en fælles virkelighed, og ikke et bundt projektioner. Jeg tror, det er det, der udgør den store forskel mellem relatering og brug 2).

Pause.

En grøn ballon, en globus, en pengeseddel fra Kenya.

Pause.

Forvandling, renselse, opløftelse, hengivelse, udslettelse.

Eller skabelse, destruktion, forøgelse, formindskelse, forandring og at skifte plads.

Løft vandglasset – langsomt – drik af glasset, og stil glasset på bordet.

Når først man har sagt at kroppen er en scene, er det den mest oplagte scene.

Man skal selvfølgelig bytte om på ekspressivitet og taktilitet.

Se op på publikum.

[Whole Body Treatment]

Benenes indhold bliver rørt til dans, eller *der udspiller sig en dans på benene*.

Jeg har forsøgt mig med at indføre *alt muligt* i det væv af associationer og erfaringer der udfolder sig som konsekvens af det at have en krop.

Koreografien – fra min side – er i høj grad at dosere tidrummet og skabe impuls til patikums tanker som er en tekst der kører. Jeg ved ikke hvad der står i den tekst. Jeg får nogle tegn: lidt sved på overlæben, en trækning ved munden eller et smil. Et albueled der er blødt.

Et par hænder der ligger helt stille, er forresten meget smukke.

Jeg tænkte på et tidspunkt at jeg ville spille på *Københavns ældste bordel*.

Jeg ville også *meget gerne* spille på Gamle Scene på Det Kongelige Teater når nu den alligevel stod tom.

Jeg har også tænkt at jeg ville lave en version af forestillingen som kun skulle spilles for *Magtfulde Personer*. Det ville have været godt hvis borgmesteren i Helsingør havde været den første på briksen i Whole Body Treatment på Borgerservice.

Jeg har tænkt på en version i et fitness-center.

Jeg har tænkt på en version i det nye supermarkedet på Jagtvej – Kiwi hedder det. Posthuset på Jagtvej er flyttet ind i supermarkedet. Posthuspersonalet står tæt ved udgangen til supermarkedet og langer pakker over disken. Køen til posthuset står i indgangen til supermarkedet og ud på gaden. Hvis der er et lille baglokale, kunne jeg lave Whole Body Treatment dér.

Jeg har også tænkt på en version som jeg laver som et *portræt* af og til én patikum. Andre kan siden hen også opleve denne version.

Jeg har også tænkt på en version hvor jeg tager hjem til patikum.

Den seneste, fjerde version har som sagt undertitlen *teater på kroppen i teatret*.

Jeg ville have det til at handle om teatrets brug af politiske og sociale temaer – som *varer!* Lidt ligesom *åndelig og følelsesmæssig udvikling som varer* i de første versioner.

Jeg ville også være cool og beskæftige mig med noget *politisk*.

Jeg var træt, at det der med forholdet og det terapeutiske!

Jeg ville se på hvordan teatret gennem historien har stræbt efter at være moralsk forbedrende.

Det prøver jeg at gentage i en sekvens af små scener hvor patikum og jeg tager forskellige teatermasker på.

Der er fx en scene – Ophelia-scenen – hvor jeg græder og hulker på patikums mave. Det er rigtigt skuespill!

Og der er en scene hvor patikum er politisk aktivist på briksen.

Der er også en scene hvor patikum får lov til at røre ved mine muskler!

Løft højre arm, og spænd overarmsmusklen indtil den begynder at ryste.

Jeg tænkte på følelser som kollektive og rumlige størrelser snarere end individuelle tilstande.

[Sara Hamming]

Jeg tænkte på afmagt og magtesløshed og på *melankolien* (den har forresten været med i alle versioner af forestillingen) og på håb om forandring.

Jeg tænkte på idéen om at have overblik.

Νέμης: Η ώρα της Ξενάγησης afspilles
<https://www.youtube.com/watch?v=qgeJ-ykCE50>

*Se ned i bordet. Rok på stolen, og vip med fødderne i takt til musikken.
Se af og til op på publikum. Musikken stoppes ved ca 1:25 min.*

Det er dét hip hop-nummer som organerne danser til – det er fra Grækenland.
Og der er ikke mange der kan lide det.

Jeg er ret tilfreds med at der ikke er nogen vidner til patikums reaktioner.
Det er ikke vigtigt om de griner på de rigtige tidspunkter,
eller smiler *that knowing smile*.

Der er jo bare en tjener tilstede, en *executrix*.

Jeg er interesseret i hvordan det billede som patikum har af mig, ændrer sig undervejs. I starten af forestillingen, inden patikum kommer på briksen, varmer jeg op og fortæller om de etymologiske rødder i gammelengelsk for ordene whole, body og treatment.
Jeg kombinerer etymologi og opvarmning så patikum også kan bruge min krop som reference undervejs.
Jeg er interesseret i hvilket billede patikum har af mig når forestillingen slutter.

Se op på publikum!

Jeg tilbyder en vare. Og jeg tilbyder min arbejdskraft ret billigt. Billetterne har altid været billige. Måske burde jeg forære dem væk?

Se spørgende på publikum.

Pause.

Peg på manuskriptet.

Jeg har et par noter mere.

Jeg skal i gang med Whole Body Treatment 5.

Jeg tænker på hvad *klar tale* er?

Jeg tænker på *nydelse*.

Saml arkene i manuskriptet ved at slå dem mod bordet.

Stå op, tag manuskript og glas.

Gå ud.

[Whole Body Treatment]

Se www.moribund.dk for kropsdramaturger, konsulenter og bidragsydere til Whole Body Treatment.

Litteratur

Canetti, Elias, Masse og Magt bind 1 og 2, oversat af Karsten Sand Iversen, Rævens Sorte Bibliotek 1996 (citatet er fra s. 160 i bind 2)

Winnicott, W. Donald, Leg og Virkelighed s. 140, oversat af Bjørn Nake, Hans Reitzels forlag 2003 (citatet er fra s. 140)



Hotel Pro Forma

Fra glemte værker til iscenesættelse som form

Aleko | Hotel Pro Forma
Foto: Matthias og Clärchen Baus



Fra glemte værker til iscenesættelse som form

Hotel Pro Formas opsætning af Rachmaninov Troika

Af Kathrine Winkelhorn og Anja Mølle Lindelof

”Opera er et altædende uhyre. Opera er resultatet af utallige dygtige håndværkeres, teknikeres, musikeres, sangeres, kunstneres og administratorers arbejde. Opera er passion. Opera er løgn og sandhed i reneste form.”

Sådan skriver Kirsten Dehlholm i den fyldige programtekst til *Rachmaninov Troika*: Opera er mange værker i et værk, det er symfonisk musik, arier, recitativer, kor, kulisser, kostumer osv. som alle i en eller anden form forholder sig til hinanden. Vi vil i denne artikel bidrage til diskussionen om værkbegrebet ved at undersøge Hotel Pro Formas iscenesættelse af Rachmaninovs tre operaer *Aleko*, *Den Gerrige Ridder* og *Francesca da Rimini*, produceret på den belgiske opera La Monnaie og vist på Theatre National i Bruxelles i sommeren 2015. Spørgsmålet som diskuteres er, hvordan *Rachmaninov Troika* balancerer mellem 1) at revitalisere disse tre tilnærmelsesvist glemte musikhistoriske operaer og 2) at skabe en nyt værk? Hvor skal vi lede efter ‘værket’ i *Rachmaninovs Troika*, hvor der tilsyneladende er mange forskellige mulige værk-forståelser på spil:

En opera, som i sig selv er et konglomerat af virkemidler – af partitur og libretto, af musikalsk opførelse og teatralisk iscenesættelse.

En genre, som ofte betragtes som den måske mest konservative og traditionsbundne af de performative genrer med sit store format og sin omfattende produktions-praksis.

Tre musikhistoriske enkeltværker, tre forskellige skæbnefortællinger med hver sit persongalleri og handlingsforløb og om tre partiturer, som viser en udvikling i Rachmaninovs tonesprog.

Et konceptuelt, iscenesættende greb, der sammenfatter handlingen i en række visuelle tableauer med minimal gestik, gennem indramning og formgivning af rummet og i neutraliseringen af fiktionens såvel som værkernes historiske tid og sted.

En iscenesættende praksis, som i modsætning til samtidens øgede fokus på interaktive og deltagerbaserede teaterformer, fastholder en skarp afgrænsning mellem scene og sal, og som udgør en æstetisk formfuldendt helhed.

Modsatte side

Aleko. Aleko bor sammen Zemfira og hendes barn i en sigøjnerlejr. Hun er blevet træt af Alekos jalousi og har forelsket sig i en yngre sigøjner. Zemfira håner Aleko ved at synge om sin elsker. Ved daggry overrasker Aleko hende sammen med elskeren. I jalousi dræber han dem begge. Zemfiras far skåner Alekos liv, men smider ham ud sigøjnerlejren. På billedet ses Aleko foran et af tarotkortene, umiddelbart efter han har slået Zemfira og hendes elskede ihjel.
Foto: Matthias og Clärchen Baus

En diskussion om værkbegrebet

Forestillingen om værkbegrebet rejser først og fremmest et spørgsmål om, hvad det egentlig er, vi undersøger, når vi gerne vil forstå 'værket': Er det realisering af en iscenesættelse eller skal et kunstværks betydning findes immanent i værkets form og struktur? Eller opstår betydning i den performative her-og-nu intense, kollektive tilstedeværelse? Diskussionen om værkbegrebet er også en teoretisk diskussion om, hvem der har ret til at definere kunstens betydning. Den debat har udspillet sig forskelligt inden for de forskellige kunstfag og har givet forskellige forståelser af kunstnerisk kvalitet: Er det publikums oplevelse af værket, er det den kvalitative bedømmelse inden for en professionel kunst-diskurs. Er det kunstnerens intention? Eller er det antallet af solgte billetter der tæller?

I bogen *Det Autentiske* (2012) beskriver Jørgen Dehs (med reference til den tysk-russiske filosof og kunstteoretiker, Boris Groys), hvordan et værks autoritet ikke længere udelukkende er institutionelt funderet. Dehs peger på, at det nye i kunsten ikke kan adskilles fra den kulturelle anerkendelse og værdsættelse, i et gensidigt udvekslingsforhold mellem kunstverdenen og ikke-kunsten (Dehs 2012: 170). Dette vekselforhold består af to poler: *det kulturelle arkiv* og *det profane rum*. De to felter skaber tilsammen et dynamisk kulturelt kredsløb. Det fænomen ses tydeligst i billedkunsten, der ofte opererer i spændingsfeltet mellem det kulturelt værdsatte og det profane, som eksempelvis Marcel Duchamps berømte pissekumme, "Fountain", fra 1917, signeret R. Mutt. Det kulturelle arkiv befinder sig i en permanent forhandling omkring værdier, og det er det kulturelle arkiv, der afgør, hvad der får mulighed for at træde frem som det nye. Det nye må indtages og privilegeres som grænse, som Dehs siger, og "arkivet optager det nye og ignorerer alt det, der bare er gentagelser" (ibid). I afgørelsen om, hvad der hører til det kulturelle arkiv, er der ikke nødvendigvis knyttet en kvalitet eller egenskab. Det afgørende er tingenes tilhørsforhold til det profane rum, skriver Dehs. Hvad som helst kan optages som det nye, fordi det nye ikke længere fremstår som en trussel mod traditionen, som allerede er bragt i sikkerhed i diverse arkiver på museer, biblioteker universiteter, teatre og film. Men disse arkiver udgør netop målestokken for det nye, anfører Dehs. Set i dette lys er værkbegrebet en dynamisk konstruktion, samtidigt med at det anvendes som pejlemærke og kompas. Nogle gange dømmes et kunstværk ude for så at komme ind i varmen igen. Eksempelvis som det skete med Duchamps pissekumme. I 2004 blev værket af 500 britiske kunstkyndige udpeget som det mest indflydelsesrige værk i det 20. århundrede.

Inden for de performative kunstarter har forholdet mellem skabende og udøvende kunstnere været omdrejningspunkt for værk-diskussionen: Er det i den litterære dramatiske tekst og det noterede partitur, at det egentlig værk skal findes, eller eksisterer værket først i opførelses-situationen? Hvordan bestemmes relationen mellem de to – og hvad er de udøendes rolle i denne realiseringsproces? Inden for både den vestlige klassiske musik- og teatertradition har der været en fremherskende forestilling om at se på forlægget som den autoritative, betydningsbærende enhed. Med afsæt i 1960'ernes og 1970'ernes performative kunst har en mere situationsbestemt og kontekstafhængig forståelse af betydningspotentialer vundet indpas. Nemlig den betydning, der ligger i samspillet mellem koncept, performer, tekstforlæg og publikum.

Inden for scenekunst har det medført en stigende teoretisk interesse for forestillingsanalytiske modeller, hvor den kommunikative handling i teatersalen ses som det analytiske omdrejningspunkt (e.g. Eigtved 2003, Sauter 2000). Dette er blevet suppleret af en stigende interesse i empiriske publikumsanalyser, der undersøger, hvordan en given forestilling modtages og opleves af et publikum (Reason og Sedgman 2015). Samtidig er en del af den moderne scenekunst

optaget af deltagerbaserede og post-dramatiske teaterformer, som gør publikumsinddragelse i opførelses-situationen til en del af værkets bærende idé (Bishop 2012). Det har vi set på diverse Borger-scener, i Hotel Pro Formas forestilling ”Ellen” fra 2010 (Christoffersen og Winkelhorn 2015: 224-225) og i en række af Signa Köstlers forestillinger. Men også den vestlige klassiske musiks partiturbårne værkbegreb er udfordret. Musikkens ontologiske status har været omdrejningspunkt for markante teoretiske diskussioner om, hvorvidt musikken skal findes i partituret, i opførelsen, i komponistens eller lytternes hoveder blandt andet under titlen ’new musicology’ (eg. Cook & Everist 1999). Den diskussion har forløbet parallelt med udviklingen af populærmusikstudier og et fokus på musikkens sociale og identitetsmæssige betydning, fx i studiet af fankulturer, performancepraksis og kanonformationer. Her bliver forestillingen om ’kunstværket’ udfordret af et stadigt større fokus på sceneoptræden. Ikke kun i form af popstjerners ’performance personaer’ (Auslander 2006), men også inden for den klassiske musik diskuteres koncerter i stigende grad som multisensoriske, performative begivenheder (fx Small 1998, Cook 2013), ligesom komponister med inspiration fra performancekunsten selv går på scenen som en del af deres ny-komponerede værker.

En markant teoretisk diskussion fandt sted i 1990’erne, hvor ideen om værkbegrebet som historisk konstrueret størrelse vandt indpas. Spørgsmålet om forlæggets betydning stod centralt i Richard Taruskins hudfletning af tidens interesse i en historisk, autentisk opførelsespraksis (Taruskin 1995). Også Lydia Goehr understregede i sin indflydelsesrige bog *The Imaginary Museum of musical Works* (1992) kompleksiteten i spørgsmålet om, hvad det vil sige ”at være tro mod værket.” Nicholas Cook kondenserer med reference til Goehr polerne til en distinktion mellem ”den perfekte opførelse af musik” og ”den perfekte musikalske opførelse” og peger dermed på to grundlæggende forskellige og modstridende værk-idealer (Cook 2013).

Den *perfekte opførelse af musik* er centreret om forlægget og er essentialistisk i den forstand, at forlægget dikterer, hvad en korrekt opførelsespraksis vil sige, mens *den perfekte musikalske opførelse* interesserer sig for de udøvende kunstneres fremførelse, herunder også iscenesættelsen. Her opereres med en mere åben tilgang til forlægget. Inden for opera bliver spørgsmålet om, hvad det vil sige at være tro mod værket mere kompliceret. Mens det i teatret nærmest er en pligt at gøre en klassiker aktuel og vedkommende, er det som Lars Ole Bonde peger på i sin anmeldelse af Jægerbruden - I krigens Skygge (*peripeti.dk* 12. november 2015) mere komplekst i opera, simpelthen fordi musikken binder fortællingen til sin samtid på en anden måde end librettoen.

At en essentialistisk tilgang til værkbegrebet er svær at fastholde, er afsættet for *Rachmaninov Troika*. Her er den moderne iscenesættelse omdrejningspunktet for en nyfortolkning, som på en gang revitaliserer og forbliver tro mod Rachmaninovs senromantiske tonesprog, uden at der ændres i Rachmaninovs forlæg. Dermed insisterer *Rachmaninov Troika* på ”den perfekte musikalske opførelse,” og at værket findes i iscenesættelsen og de udøvende kunstneres fremførelse.

Kirsten Dehlholm som operaiscenesætter

Kirsten Dehlholm, som i 2015 modtog Reumerts Hæderspris for sin banebrydende tilgang til scenekunst, har siden 1985 været leder af Hotel Pro Forma. For Dehlholm handler al scenekunst om magi og om at skabe de sjældne øjeblikke, der tilsidesætter det hverdagslige nu, og som eksisterer ’uden for tid og sted,’ hvor alt går op i en højere enhed. Hotel Pro Formas indgang til scenekunst er iscenesættelse og rammesætning og en leg med genrer, positioner og formater. Det

skaber værker, hvor form og indhold sidestilles, og det giver et andet dramaturgisk forløb end et traditionelt fremadskridende narrativ. Her bliver det visuelle formsprog ”fortælleren.” Det er formen i sin kompleksitet, som er forestillingens omdrejningspunkt for Dehlholm. ”For det er øjet, der er i fokus, og det er gennem sanserne, at vi som mennesker udvider vore begreber. Sat på spidsen kan vi sige at, at den æstetiske sansning er Hotel Pro Formas primære anliggende, og netop det sansede forstærker vor erkendelse” (Winkelhorn 2015: 224-225).

At Kirsten Dehlholm sammen med et kunstnerisk team fra Hotel Pro Forma iscenesætter klassisk opera på de større operascener i Europa er relativt nyt. Her kan som eksempel nævnes Richard Wagners sidste opera, *Parsifal* (1880) på Teatr Wielki Opera Narodowa i Poznan, i efteråret 2013. I programbogen til *Rachmaninov Troika* citerer Kirsten Dehlholm den norske forfatter, Kjell Askildsen: ”Form er alt, men det er ikke nok.” Det er et velvalgt credo for *Rachmaninov Troika* og for Hotel Pro Formas tilgang til scenekunst. Når Dehlholm iscenesætter, arbejder hun altid med specifikke spilleregler, som er beskrevet i programteksten til *Trojkaen* og lyder således: 1) opera er i sin essens skønhed 2) vi, der iscenesætter og visualiserer opera, er musikkens tjenere 3) fortællingernes forenklede indhold bruger vi som en overordnet ramme til at skabe totale billeder. 4) skæbnefortællinger tjener kun det formål at skabe musik af stor skønhed 5) musikken og sangen bærer alle følelserne, og løfter tilhørerne hen et sted af den anden verden.

La Monnaie

La Monnaie er Belgiens nationalopera og anses for et af de førende operahuse i verden med særligt fokus på den moderne opera. I januar 2015 lukkede *La Monnaie* ned for en sæson, da huset skulle renoveres. Hvordan håndterer en stor opera for en stund at være uden scene? La Monnaie søgte uden for huset for at gøre noget helt andet. Som direktøren for La Monnaie, Peter de Caluwe har formuleret det i en samtale med os: ”Vi ønsker at se på det at være hjemløs som en chance og en mulighed for at anvende en række af byens forskellige scener og gøre noget andet, end vi plejer.” Et dristigt og stærkt udsagn fra en stor national kulturinstitution. La Monnaie har produceret *Rachmaninov Troika* og valgte at vise operaen på Theatre National, en stor blackbox scene uden orkestergrav. Forestillingen blev spillet ni gange med helt udsolgte forestillinger og særdeles gode anmeldelser. Det var også Peter de Caluwe, som længe havde ønsket at vise de tre Rachmaninov operaer, og ifølge ham er det første gang de tre operaer opføres samlet. Materialet er der, partituret ligger klar. Dehholms og Hotel Pro Formas opgave er at få dette til at blive levende. Her skal udvikles et koncept, der skal drøftes med og accepteres af den kunstneriske ledelse på La Monnaie. Her er flere udfordringer givet på forhånd. Hvor placerer man et orkester med ca. 70 musikere på et teater uden orkestergrav? Hvordan får man tre ældre og lettere bedagede operaer til at fremstå som et samlet og samtidigt værk?

At musikken er omdrejningspunktet understreges ved, at orkesteret er flyttet op på scenen, og dermed også bliver en visuel medspiller, mens de tre fortællinger er afsat for den visuelle dramaturgi. Dehlholm fortsætter i programbogen: ”Vi begynder med rummet, et stort sortmalet rum uden proscenium. Vi fylder scenerummet op med en ny scene: trappen som et stykke arkitektur mellem det horisontale og det vertikale. En spejling af publikumspladsernes stigning. Vi befolker trappen med orkestret nederst på faste pladser og med solisterne og koret op ad trappen i skiftende konstellationer som komponerede billeder på en rumlig flade.” Med dette greb indtager Dehlholm hele rummet, ja hele teatret. Trappen, er ikke bare en trappe, men også en ramme og en scene. Ofte er den kun delvist belyst, andre gange ændrer lyset sig, så trappen fremstår som

en flade, når lyset i bølger bevæger sig over trappen, og man ikke kan se, hvad der op eller ned. Sammen med musikerne på scenen fungerer trappen som et rumligt fikspunkt og giver en konkret og synlig kobling mellem musikken, sangen og de visuelle tableauer på tværs af de tre operaer.

Rachmaninovs tre operaer

Den russiske komponist Sergei Rachmaninov (1873-1943), som i eftertiden er mest kendt for sin klavermusik, skrev tidligt i sin karriere tre én-akters operaer: *Aleko* (1892), *Den gerrige ridder* (1904) og *Francesca da Rimini* (1905). Det er de tre operaer, som tilsammen danner *Rachmaninov Troika*. De tre enkeltstående operaer, har som udgangspunkt kun komponisten tilfælles. Som fællestræk er de tre operaer skæbnefortællinger, der kredser om begreber som skæbne og synd, hvad enten det er et spørgsmål om jalousi, grådighed eller forbudt lidenskab. Men de har naturligvis Rachmaninovs senromantiske kompositionsteknik og klangideal til fælles. Operaerne blev opført flere gange i begyndelsen af århundredet, men siden er de kun sjældent opført og hører til en nærmest glemt del af det klassiske repertoire. Russisk opera spilles sjældent uden for Rusland. Og Rachmaninovs musik fik af flere grunde ikke nogen stor betydning i samtiden. Rachmaninovs grundlæggende funktionsharmoniske, senromantiske tonesprog blev af mange kolleger betragtet som gammeldags i en tid med radikale nybrud i musikken hos fx Wienerskolen med Alban Berg og Arnold Schönberg som eksempler.

Men vi finder også en forklaring i operaernes specifikke receptionshistorie. *Aleko*, som var Rachmaninovs afgangsupgave fra konservatoriet i Moskva, blev opført på Bolshoi teatret i april 1893 sammen med bl.a. Tchaikovskys *Spader Dame*. Tchaikovsky var begejstret for operaen, som var skrevet på én måned i foråret 1892 ud fra en given libretto baseret på Pushkin's 1824-digt "The Gypsies." Anmeldelserne talte om en lovende operadebut, hvis mangler blev opvejet af det store potentiale af den blot 18-årige komponist (Klaptor 2010). Kritiske kommentarer fik især operaens manglende sammenhæng i librettoen, der består af solosange med ganske lidt samspil mellem de enkelte karakterer.

Francesca da Rimini og *Den gerrige ridder* blev uopført sammen på Bolshoi i januar 1906. Også Francesca er ofte blevet kritiseret for at være for statisk, og flere kritikere peger på mangler i librettoen. Det gjaldt også Rachmaninov selv, som det fremgår i hans brevveksling med Tchaikovsky, der bearbejdede Dantes tekst til den aktuelle libretto (Klaptor 2010: 14).

Den gerrige ridder, komponeret i 1904-1905, består af tre scener og er baseret på en ubearbejdet tekst fra Alexander Pushkins digt *De syv dødsyndere*. Tekstens monolog-karakter har betydning for operaens forløb og for det musikalske materiale.

I *Rachmaninov Troika* synges der på russisk, og de fleste solister er ligesom dirigenten russiske. Der er ikke ændret i hverken partitur eller libretto, og hver af de tre enaktere præsenteres som en afrundet musikalsk-scenisk enhed med tæppefald og pause. En genkommende kritik af alle tre operaer er, at librettierne er svage, og at handlingsforløb og indre sammenhængskraft er ganske skrøbelig. Men Dehlholm og Hotel Pro Forma udnytter den eksisterende svaghed konstruktivt. De tre operaer bliver til et langt forløb, og de banale konflikter og den dramatiske strukturs manglende samspil mellem figurerne forvandles til et sammenbindende element i Troikaens stiliserede handlingsforløb.

Rachmaninov Troika

De tre operaer kobles scenisk sammen til en forestilling i tre akter á ca. en time, med pause i mellem hver, først *Aleko*, så *Den gerrige ridder* og til sidst *Francesca*. På den ene side er Dehlholm



Den gerrige Ridder handler om grådighed. Den unge Albert står i dyb gæld til sin velhavende og nærige Baron af en far, der nægter at støtte sønnens udsvævende livsstil. Albert opsøger en pantelåner, men denne tilbyder ham i stedet gift til at myrde faderen. Forslaget ryster Albert, og han får etableret et møde mellem hertugen og sin far. Hertugen beder Baronen støtte sønnen, men Baron anklager Albert for at stjæle fra ham. I vrede afslører Albert sin tilstedeværelse og beskylder sin far for at lyve. Baron udfordrer Albert til en duel. Ved denne konfrontation dør baronen.

Foto: Matthias og Clärchen Baus

i sin opsætning tro mod værkernes forlæg. På den anden side udfordrer hun med sine spilleregler Rachmaninovs værker gennem iscenesættelsens greb. Forestillingen rammesættes af en bred hvid trappe med orkestret på scenen. Dehlholm har tidligere anvendt trappen dramaturgisk i *Operation : Orfeo* (1993), hvor trappen er det overordnede greb, mens lyset, musikken og sangerne er de billedskabende elementer. Den visuelle fortæller er rummet, arkitekturen, billedkompositionen, kostumerne, lyset, bevægelsen.

Orkesteret og dirigenten er klædt i sort og er placeret forrest på scenen. Forestillingen begynder med ouverturen, og tanken ledes hen på en koncertant opførelse. Men da lyset afslører den hvide trappe, og sangerne i farvemættede kostumer kommer til syne, bliver orkestret snarere en del af scenografien. Flankeret af tre røde stilerede træer står koret i åbningsscenen stærkt billedskabende i deres farvestrålende kostumer. Rummet og trappen er de arkitektoniske vertikale og horisontale akser, der udgør værkets ramme, mens figurer, kostumer, lys, bevægelse samt enkelte objekter frembringer rummets billedkompositioner. Trappen er både scenen hvorfra *Rachmaninov Troika* fortæles, den fungerer som en konkret billedramme om de enkelte tableauer og er en symbolsk ramme for forestillingen. Det hele fortæles derfra, hvor alle er døde.

Den gerrige ridder, forestillingens anden akt, er et scenisk kontrapunkt. Den hvide trappe er delvist skjult bag et lærred, og de dæmpede jordfarver i kostumer såvel som scenografi står i skarp kontrast til *Alekos* farverige univers og til den sort-hvide geometri i *Francesca*. Forscenen som rum er fladt med en filmet arkitektur som baggrund vist på to lærreder i forskellige størrelser.



I Francesca da Rimini er vi i underverdenen, hvor syndere, der hengiver sig til begæret, straffes af en evig hvirvelvind. De døde fortæller deres historie til Dante, som beder hovedpersonerne Francesca og Paolo om at berette deres historie. Lanceotto skal i krig, og han er klar over, at hans kone, Francesca, ikke elsker ham. Hun blev i sin tid lokket til at gifte sig med Lanceotto i den tro, at hun giftede sig med Lanceottos smukke lillebror, Paolo. Francesca og Paolo er alene i et værelse på slottet og Paolo erklærer sin kærlighed til Francesca. De besynger deres hemmelige kærlighed, og omfavner hinanden. Lanceotto ser de elskende og dræber dem begge.

Foto: Matthias og Clärchen Baus

Operaen kan betegnes som et dramatisk kammerspil med fuldt orkester og med kun 5 solister på scenen og intet kor. Der er to dramaturgiske spor: det ene spor er filmen, der fungerer som arkitektonisk rum og bagtæppe med enkelte handlingsbærende momenter. Det andet spor er sangerne på forscenen og musikerne på bagscenen. Filmen, der er optaget i en nabobygning, en gammel, forladt biograf, viser en rumlig atmosfære af stærkt forfald. Vi ser hullerne i murene, de gamle vinduer, plastik og vandpytter og grafitti på væggene.

I tredje akt, Francesca da Rimini, sker der ikke meget koreografisk. Dramaet ligger i musikken og lyset. Med mellemrum rejser dele af koret sig op for at sætte sig igen, mens vinden bruser i skørterne. Lyset bølger i forskellige konfigurationer over trappen, og sammen med musikken intensiverer det dramaet. I slutscenen skyder Lanceotto de to elskende og røg stiger op, mens de to døde nu vender ryggen til og går op mod korets andre døde sjæle. Den simple handling udspringer sig gennem korets grupperinger og solisternes skulpturelle kropsposturer, vindens bevægelse i de smukke kostumer, lysets farvede dans på trappens trin og musikkens kontinuerlige forløb af spænding og afspænding, dramatiske opbygninger og afventende klangflader. Som tilskuer suges vi ind i skønhedens univers af den anden verden.

Fælles for tre akter er, at vi befinder os i et udefinerbart miljø, hvis regi er uden for tid og sted. Vi er ikke tilbage i Moskva anno 1893 eller bragt ned i Dantes inferno. Frem for en repræsentation af et handlingsforløb og en given historisk tid fastholdes vi i teatersalen i

Brussel anno 2015. Det er de visuelle tableauer og lysets og kostumernes materialitet, der bærer forestillingen frem, snarere end symbolske betydninger. Enkelte undtagelser fortæller dog om tid og sted: De farverige kostumer i *Aleko* associerer sammen med tarotkort til et sigøjnermiljø. I *Den gerrige ridder* er graffiti et gennemgående visuelt træk, hvor enkelte genkendelige 'tags' træder frem og angiver et konkret nutidigt sted midt i tristessen - ikke mindst en ikonisk plakat af Jimi Hendrix står som en reference til en anden musikalsk skæbnefortælling. Men også Euro-sedlerne i hænderne på den gerrige ridder konkretiserer en bestemt historisk tid og et geografisk, vestligt sted med de dertilhørende myter.

Billedskabende kostumer

Der er kun ganske få rekvisitter (tarotkort, en enkelt stol, et bord) og kostumerne får dermed en dobbeltfunktion. De bidrager på en gang til at karakterisere og 'mærkværdiggøre' figurerne, men samtidig giver de farve, stof og materialitet til den hvide trappe og det sceniske rum. Det gælder de elaborerede og visuelt farvemættede kostumer og de forunderlige hovedbeklædninger i *Aleko*. (se omslag for- og bagside) Det er kun ganske små forskelle, der skiller hovedfigurerne fra mængden fx *Aleko* og *Zemfira* med deres lange farvede hår i grønt og orange. Det gælder de overdådige, plisserede kostumer i grafiske sort/hvide mønstre i *Francesca*, hvis æteriske lethed fremhæves af vindmaskiner, der puster til de fnuglette kostumer, så skørterne både flager og får volumen. I *Francesca* er hver korsanger udsmykket med en metalramme om skulderen, der svagt bevæger sig og giver liv til scenebilledet.

Igen adskiller *Den gerrige ridder* sig, alt er kantet, og her anvendes afdæmpede jordfarver. De fem solister bærer sko, der er monteret på noget, der ser ud som brosten. Kostumerne har et slidt læderlook, der angiver en ubevægelighed. Ikke alene i deres fremtoning, men også i deres bevægelser, er de fem figurer mærkværdiggjorte. Hos hovedpersonen Albert, fungerer kostumet som en personkarakteristik. Han er den fede, ugidelige unge mand i sin store, oppustede dragt, og skaldepanden karikerer Alberts skørlevned.

Sammenfattende fungerer kostumerne billedskabende i de mange belysninger, og de materielle kvaliteter bliver en integreret del af scenografien. Deres materiale og deres håndværksmæssige kvaliteter understreges af, at koret i den første pause går rundt blandt publikum, så vi kan se kostumerne tæt på, og så vi kan sanse den fornemme syning, kostumernes raffinerede snit, stoffernes materialitet med de mange farver. Men kostumerne bliver også i sig selv en medfortæller. De antyder et imaginært sigøjnermiljø i *Aleko*, et grådighedens univers i *Den gerrige ridder*, og de formgiver en spøgelsesagtig sort/hvid underverden i *Francesca*. Efter *Aleko* har myrdet de to elskende, går han langsomt op mod et tarotkort med et hjerte og en pil igennem og strækker armene op som tegn på overgivelse. Hans ryg er sort og hvid. Så rejser koret rejser sig, rykker sammen på trappen og vender ryggen til publikum. Alle rygge på de farverige kostumer er sorte, ligesom de behandskede hænder og hovedbeklædningen er sorte på bagsiden. Effekten er både konkret og symbolsk, og kostumernes betydning for fortællingens fremdrift er tydelig. På et øjeblik ændres billedet markant, og denne ændring i kostumernes farver fungerer som et sceneskift.

Koreografi

Handlingen drives frem af en minimal koreografi. Koret i *Aleko* bevæger sig kun ganske lidt. Sangerne står og vugger frem og tilbage på scenen, mens nogle rejser sig op og andre sætter sig ned. Den dramatiske fremdrift ligger i musikken og i brugen af lys. Lige før forestillingens

klimaks, strækker koret højre hånd frem, som de langsomt fører frem og tilbage. Ved blot to enkle tegn dræber Aleko Zemfira og hendes elsker, og koret tager hænderne op for øjnene. Det har stor effekt. Langsomt bevæger Aleko sig op ad trappen og ud af lyset.

Den gerrige ridder består af en række uafhængige solostykker og duetter, og først i sidste scene høres en duet mellem sønnen og faderen, baronen. Albert sidder med ryggen til publikum og rejser sig med et sæt for at gøre det klart, at han ikke stjæler fra sin far. Hans dovenskab placerer ham, så han synger siddende på en stol og rejser sig kun op, når han kommer i affekt. På det dramatiske højdepunkt i handlingen skrues der op for musikken, og på filmen panoreres op igennem bygningens etager. De to projektionslærreder er forskudte, hvilket sammen med musikken øger den dramatiske spænding. Albert står som en monolit, men træder mod slutningen frem med et smil, da hans far er faldet død om. Pengene er dermed hans. På trods af de ganske få virkemidler er tilskueren fanget i et elementært spændende drama.

I alle tre akter står sangerne som stiliserede kroppe, der ser direkte ud på os. De ligner på ingen måde almindelige mennesker. Der er tale om en slags afpersonalisering af de medvirkende, som snarere fremstår som typer. Men uanset hvor fremmedartede og kunstige figurerne virker, fremkalder de en følelse af genkendelse. Monna Dithmer (Christoffersen og Winkelhorn 2015: 51) ser kroppene i Hotel Pro Formas iscenesættelser gennem Derridas briller som genfærd og hans begreb om hjem søgelseslæren. Et genfærd er hverken levende eller dødt, nærværende eller fraværende. Det spektraliserer som repræsentant for en mellem-væren (Dithmer 2015: 51 ibid.). Dithmer ræsonnerer, at det karakteristiske for et genfærd er, at det rummer elementer af fortiden, men også et forvarsel om fremtiden. Det handler ikke om, hvad personerne tænker og føler. Der udstilles ikke følelser på scenen. Det vi må forholde os til som publikum er kroppene, som er til stede i rummet. Gennem denne afpersonalisering af kroppen bliver sansningen uddelegeret til tilskuerne, skriver Dithmer (ibid.: 50), og dette dramaturgiske greb resulterer i et radikalt fravær af teatral og følelsesladede (døds)scener. Når personerne er blevet dræbt går de alle op ad trappen - eller sagt på en anden måde går de ind i døden. Som publikum kan man lade sig imponere af den sceniske skønhed på trappen, af den raffinerede brug af lys, af musikens klangbilleder eller lade sig indfange af den måde, som publikumspladserne spejler scenetrappen. I den forstand foldes kroppenes livsbaner sig ud i minimeret og komprimeret form.

Dette giver i høj grad til plads til, at musikken bliver handlings- og følelsesbærende. Det visuelle udtryk smelter sammen med musikken, de store kor bliver til en organisme, der bevæger sig ind og ud mellem hinanden, på samme måde som orkesterets stemmer snor sig ind og ud mellem hinanden. En slags massefiksering - hvor mængden af korister tilsammen udgør en masse og ophæver betydningen og konturerne af den enkelte og bliver til form.

Iscenesættelse som form – Rachmaninov Troika som værk

Dermed vender vi tilbage til spørgsmålet: Hvor er værket i *Rachmaninov Troika*? I den lille bog *Æstetik... at svare verden igen med værket* (1996) søger billedkunstneren og kunstteoretikeren, Sophia Kalkau at indkredse værkbegrebet. Her laver Kalkau en fin sondring mellem form og stof og skriver, at form må forstås som stoffets fysiske udtryk, hvor stoffet er ideen. I dette tilfælde er stoffet Rachmaninovs musik, sang og libretto, der samles i et æstetisk udtryk. Her er ikke noget, der er tilfældigt, og ”både det tilsigtede og det utilsigtede eksisterer side om side og vedrører værkets autenticitet”, skriver Kalkau. For at blive i Dehs terminologi ligger der allerede et værk i arkiverne, som er de tre partiturer med tilhørende libretto. Men disse værker lever et stille liv, og kun *Aleko* er indspillet flere gange på plade. De to andre værker eksisterer blot som arkivalier.

Rammesætningen er afgørende for, at forestillingen får et samlet udtryk og dermed institueres som et værk. Den stiliserede narrative dramaturgi understreges af formgivning og det materiale Trojkaen er gjort af: musik, stof, sang og lys. Gennem iscenesættelsens insisteren på materialitet og form, opløses librettoens dramaturgi som en bestemt tradition og genetableringen af den som en anderledeshed, der skaber refleksion men også affekt. Det er denne anderledeshed, der giver operaen liv og kraft. (Christoffersen & Winkelhorn 2015: 302) Den stiliserede rammesætning og de billedmættede tableauer giver musikken liv i et præcist modspil til det indimellem svulstige senromantiske klangunivers. Men det er også den anden vej rundt: musikken giver liv til tableauerne. Det er denne sammensmeltning af musik og billede, som her lykkes. ”Musikkens magi er mere end noget andet dens evne til at løfte os op over selve det, den synes at udsige,” som Karl Aage Rasmussen formulerer det (2001:23).

De radikale og konsekvente sceniske greb reducerer skæbnefortællingerne til et minimum af handling med visuelt overdådige totalbilleder, der giver plads til musikken. På trods af beskedne virkemidler og den stiliserede dramaturgi fastholder Trojkaen de enkelte grundfortællingers dramatik. Som Dehlholm formulerer, er hun som iscenesætter musikkens tjener. Det er i musikken og i sangen at følelserne udtrykkes. Dehlholms og Hotel Pro Formas konsekvente formgivning giver nyt liv til Rachmaninovs romantiske lydlandskab, og den på en gang storslåede og minimalistiske iscenesættelse gør de tre operaer til et aktuelt, samlet værk. Mens værkbegrebet bestandigt er blevet udfordret af nye teknologier, nye formater og genrer, er det samtidigt værkbegrebet, der muliggør, at vi kan tale meningsfuldt om formgivningens kunst. Det er selve rammesætningen, der er central. Ja, diskussionen af værkbegrebet afføder i sig selv en række spørgsmål om kunst og kvalitet, vurderingskriterier og kritik, og ikke mindst spørgsmålet om, hvordan vi kan tale meningsfuldt om scenekunst. Derfor er værkbegrebet vigtigt.

Hotel Pro Forma team: *Kirsten Dehlholm*, instruktør, *Jon Skulberg*, medinstruktør, *Jesper Kongshaug*, lysdesigner, *Maja Ziska*, scenograf, *Manon Kündig*, kostumedesigner, *Magnus Pind Bjerre*, videodesigner.

Litteratur

- Auslander, Philip. *Musical Personae* TDR. Journal of Performance Studies, Vol 50 No 1. Spring 2006
- Bishop, Claire., 2012. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso.
- Cook, Nicholas. (2013) *Beyond the Score*. Oxford and New York: Oxford University
- Cook & Everist (1999). *Rethinking Music*. Oxford University Press, Oxford
- Christoffersen, Erik Exe og Winkelhorn, Kathrine (2015). *Skønhedens Hotel*. Hotel Pro Forma, Et laboratorium for scenekunst, Aarhus Universitetsforlag
- Dehs, Jørgen (2012). *Det autentiske. Fortællinger om nutidens kunstbegreb*. Forlaget Vandkunsten, København.
- Eigtved, Michael (2003). *Forestillinger: Cross-over på scenen*. Rosinante, København
- Forsare, Malena og Lindelof, Anja Mølle (2013). *Publik i Perspektiv, Teaterarbeite i Öresundsregionen*. Makadam Förlag, Stockholm,
- Goehr, Lydia (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: En assay in the Philosophy of Music*. Clarendon Press, Gloucestershire

[Fra glemte værker til iscenesættelse som form]

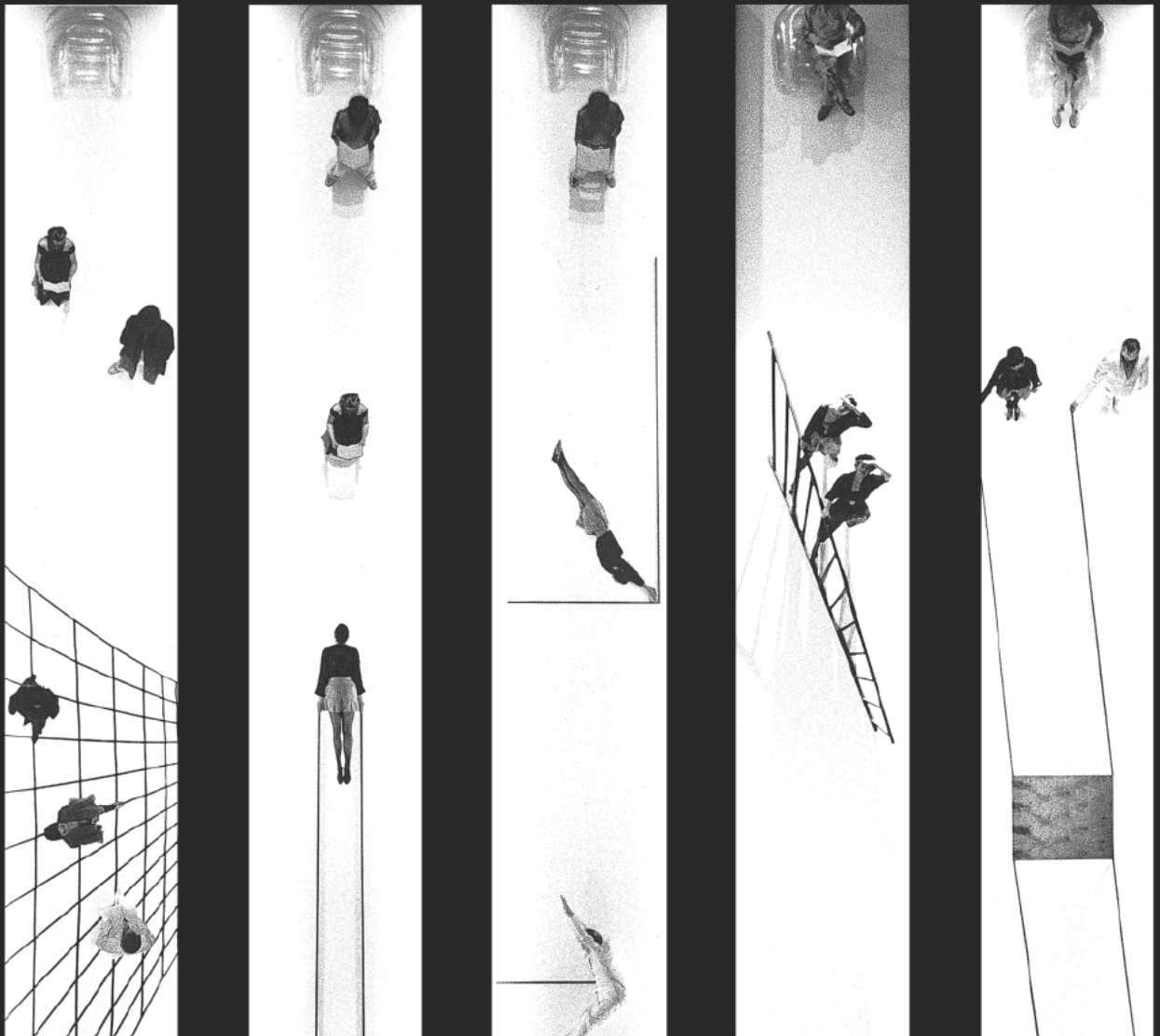
- Kalkau, Sophia (1996): *Æstetik... at svare verden igen med værket*, Basilisk Babel, København
- Klaptor, Rachel Elizabet (2010): *Maturing through criticism: Sergei Rachmannov's operativ development and his unfinished opera, Monna Vanna*. Master thesis. Indiana University of Pennsylvania, Master of arts.
- Lindelof, Anja M. og Hansen, Louise Ejgod. "Teatersamtaler: Publikumsudvikling gennem dialog." *Publik i Perspektiv: Teaterarbejde i Öresundsregionen*. 2013. p137-157 Makadam Förlag: Göteborg.
- Pearson, Mike. (2010) *Site specific performance*. Palgrave MacMillan, London
- Rasmussen, Karl Aage (2001). *Den kreative Løgn*. Tolv Kapitler om Glenn Gould. Gyldendal, København.
- Reason and Sedgman: *Theatre Audiences*. Editors general introduction. *Particip@tions, vol 12, issue 1, May 2015* <http://www.participations.org/Volume%2012/Issue%201/15.pdf> Reason
- Sauter, Wilmar (2000). *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press, Iowa City
- Small, Christopher (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press, London.
- Taruskin, Richard: "Aleko", "Francesca da Rimini" og "Miserly Knight, The" In *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Deane Root. *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>

Kathrine Winkelhorn

Universitetsadjunkt, har i mange år fulgt Hotel Pro Formas arbejde tæt på. Til daglig underviser hun på i kulturproduktion og urbanitet på Urbane Studier på Malmö Högskola.

Anja Mølle Lindelof

Ph.d., cand.mag. er lektor i Performance Design ved Institut for Kommunikation og Humanistisk Videnskab, RUC. Hendes aktuelle forskning fokuserer på kulturpolitiske dilemmaer i forbindelse med oplevelse og formidling af *live performance*.



Hotel Pro Forma

Intermedial Performance



Hvorfor bli'r det nat, mor? | Hotel Pro Forma
Foto: Roberto Fortuna

Intermedial Performance

Af Erik Exe Christoffersen

Kunstens særlighed

Kunstens skønhed er noget, som skal undersøges, sanses og diskuteres, fordi værker til stadighed forandrer sig og indgår i nye socialiserende relationer. Skønhed er ikke et objektivt fænomen. Det er en subjektiv smagsdom, som bekender sig til "Dette er skønt" hvilket betyder, at der er tale om en interesseløs nydelse eller behag i relation til et værk, som om det gjaldt for alle og var en almen dom.

Hotel Pro Forma har skabt 40 større og en række mindre forestillinger, som på forskellig vis undersøger betingelser for interesseløse sansninger og kunstgreb, som udfordrer tilskuernes perception. I performancetraditionen har der været en vis tendens til at opgive værkbegrebet til fordel for begivenheden eller det relationelle. Men ikke hos Hotel Pro Forma. Tværtimod er værkrammen central som en form for fokusering af sansningen. Det er altid et spørgsmål om at finde værket gennem en stram strukturel kreativ proces, som åbner for tilfældighedernes indspil og renser virkelighedsmaterialet for overflødige betydninger.

Hotel Pro Formas forskellige værker har gennem årene skabt et netværk eller fællesskab af samarbejdspartnere og "stamkunder", som er optaget af den vedvarende undersøgelse, som en form for fokusering af sansningen. 30 års projektteater er i sig selv en enestående præstation, som har skabt en unik erfaring i forhold til organisation, samarbejde, kreative processer, ledelse og et sammenhængende *oeuvre*.

Værk som medial handling

Hotel Pro Forma er et yderst kvalificeret bud på den performative kunst, der opstod i 90'erne. Det var en kunst som var mere optaget af handling og præsentation end af repræsentation og indhold som i det psykologiske og referentielle teater. Der var primært en fokusering på materialer, mediers opførelsespraksis, en undersøgelse af kunstneriske kommunikationshandlinger i tid og rum og i det hele taget en gentænkning af relationen mellem scenekunst og tilskuerkonventioner, perceptionsformer og rammer. Hotel Pro Forma udnytter forskellige mediers opførelses- og fremstillingstraditioner, tilskuerpositioner, tekster, lys, objekter og kuratering af bevægelsesmåder. Opførelsesformer, konventioner og tilskuerpositioner bliver geniscenesat som handlinger i tid og rum.

Som navnet antyder, er der ikke angivet en bestemt kunstart og Hotel Pro Forma bevæger sig mellem teater, billedkunst og udstilling, opera og rumkunst. Hotel Pro Forma stammer både fra billedkunsten og har tilføjet denne en form for teatral fremførelse, men er også en udvikling af teatret som benytter billedkunstens greb. Man kan betragte Hotel Pro Forma som både kunst og teatret og det er i sig selv en pointe, at Hotel Pro Forma skaber et skæringspunkt for diverse tendenser i samtidens kunst og teater: performativt teater, teatralisering af kunsten, sitespecifik teater, postdramatisk teater, virkelighedsteater. Teatret er inden for de sidste 30 år i stigende grad blevet intermedialt og performativt orienteret og inddragelse af fx video, billedprojektioner og lysteknologi har været medvirkende til at ændre teatret.

Hotel Pro Forma har bidraget til denne proces, hvor hørelse og syn, rum og billede adskilles og sættes sammen på nye måder. Det betyder at værkerne skaber et polyfont eller mangestemmigt rum, hvis grundlag er dissensus. Det markerer en forskel til det teater, som er orienteret mod en enhedsorganiseret og tekstlig fortolkning, og hvor sansestrukturer er organiseret i et overskueligt og velkendt hierarki.

Hotel Pro Formas historie er et helt katalog af mulige måder at mediere forskellige materialer, hvor perceptionsformer undersøges hver især og kombineres på nye måder. Det foregriber og fremskriver en række af de træk, som senere er blevet udbredt i teatret. På den måde er Hotel Pro Formas historie også en historie om samtidsteatrets udvikling og har samtidig rødder i de tidlige bestemmelser af skønhed og den æstetiske relation, som går tilbage til Kant.

I mange år har der været en distinktion mellem performance og teater og senere postdramatisk teater og dramatisk teater. Det går tilbage til avantgardens opgør med tekstteatret. Men disse distinktioner er vanskelige at opretholde, fordi der forekommer en konstant udveksling mellem scenekunst, som et iscenesat fællesskab og som et differensrum med en flydende dramaturgi og en permanent gentænkning af de intermediale muligheder, der opstår, idet værket tænkes performativt med vægt på den reale kommunikative handling i tid og rum mellem scene og tilskuer.

Paradigmeskifte i 1989

Hotel Pro Formas *Hvorfor bli 'r det nat, mor?* (1989) er et godt eksempel på den funktionsforandring, som det hyperkomplekse samfund har været med til at almengøre. Jeg opfatter værket som en kunstnerisk kommunikativ handling, hvor noget iagttages på en bestemt måde af tilskuerne, men hvor de også er en del af værket og rent fysisk i værket og en del af værkets tid og rum. Tilskuerne befinder sig et sted, hvor der sædvanligvis ikke opføres teater og som er uden de konkrete teatermarkører i form af scene og tilskuerpladser. Tilskuerne kan bevæge sig rundt og indtage forskellige positioner. De kan ændre den æstetiske relation, deres perception og bedømmelse af værket i forhold til koder og i forhold til kontekster og intermediale elementer.

Som underviser på fagene Dramaturgi og Æstetik og Kultur, Aarhus Universitet siden 1982, har jeg fulgt Billedstofteatret og Hotel Pro Forma nærmest fra begyndelsen, hvor de studerende skrev opgaver om postmodernistisk teater i 1980'erne.

Hvorfor bli 'r det nat, mor? (1989) blev opført på Aarhus Rådhus og var den første forestilling, som jeg så og måske den vigtigste, idet jeg har brugt materialet i undervisningen de sidste 25 år som et banebrydende værk, der udfordrer tilskuerens position. Værket gør selve tilskuersituationen til en handling, som involverer flere forskellige sanser som syn, hørelse, vestibulære og proprioceptive sanser, i en dynamisk forbindelse mellem det sceniske og det iagttagende jeg. På det sensoriske plan skabte forestillingen for mange svimmelhed, en usikker balance gennem en forstyrrelse af sansningen af tyngdekraften og op/ned orienteringen. Den skaber en ny relation mellem publikum og den enkelte tilskuer. I dette tilfælde er det sansningen af en række forskellige kunstarter, som er ført sammen med det grundvilkår, at tilskueren ser ned "i dybet". På Dramaturgi har vi senere haft forskellige workshops med Kirsten Dehlholm, hvor vi har set tekster fra oven: Tjkehovs *Mågen*, Ibsens *Gengangere*, og Beckett *Slutspil*.

Hotel Pro Formas forestilling inspirerede til en tværmedial kreativ praksis og skabte en opmærksomhed på, at interaktionen eller interferensen mellem forskellige medier inden for samme værk, skaber en erfaring om mediers forskellige funktionsmåde, og dermed også en erfaring om at sanser og viden som sådan er medialiseret i interne hierarkier, som kan forskydes

og forandres. Ekspliciteringen af mediernes forskellige funktionsmåder frisætter så at sige kunstgreb som konventioner, der kan vælges eller fravælges. Dermed bliver det også muligt at skabe modsætninger eller kontraster mellem forskellige sans og perceptionsformer indenfor samme værk.

Teatermediet er både konkret og imaginær. Opførelsen er performativ dvs. situationsbundet, som en handling mellem tilskuernes og skuespillernes tilstedeværelse i rummet. Det er intermedialt og består af en række forskellige mere eller mindre selvstændige sidestillede medier: tekst, lyd, billede, bevægelse, krop etc. som man kan fokusere på. Samtidig skabes der en vision i tilskuernes bevidsthed betinget af deres tilskuerposition.

Hvordan kan man forandre tilskuerens optik i teatret? Hvad er forholdet mellem teatrets realitet og den imaginære fiktionsverden? Hvordan kan kunstarter som teater, opera, udstilling, billedkunst forbindes? Hvordan kan forskellige sansninger som se, høre, røre forbindes og blive til nye spilleregler og konventioner?

Værket

Tilskuerne til *Hvorfor bli'r det nat, mor?* befinder sig på 3 sal, en balkon på Aarhus Rådhus, som danner et rektangulært trapperum. Man kan se ned på gulvet, hvor performerne ligger og indtager forskellige positioner i forhold til hinanden, rammen og diverse rekvisitter. En stang, et reb, et perspektivisk mønster, en stol etc. For den seende tilskuer dannes et billede. Når skuespillerne placerer deres ben på rammen ser det ud som om vedkommende står op. Det gør det imidlertid også, hvis performereren placerer deres fødder på den anden side. I et moment ser det ud som om vedkommende hænger med fødderne i loftet men efter nogle sekunder er det som om billedet genoprettes og han står atter på gulvet. Det samme sker, hvis skuespilleren lægger sig med fødderne på den korte side. Efter lidt tid forestiller man sig måske, at performereren står på bunden af en skakt og ser op.

Hjernen indstiller vores blik, og vi sanser at vores materielle verden er tyngt til jorden. Det er en erfaring, som stabiliserer vores rum og perspektiv. Idet blikretningen falder sammen med tyngdekraftens retning, kan forestillingen lege med vores tillærte konsekvensberegning. Hvis fx en performer kravle op af et reb, vil han falde ned hvis rebet fjernes. Men her bliver han hængende og svæver i rummet som en astronaut. En performer kravler ned af rebet uden at falde til jorden. Forestillingen springer mellem de sensorisk dannede illusionsrum, vores viden om det reale rums konstruktion og den kontekstuelle ramme i form af Rådhuset. Som sagt påvirker det vores kinæstetiske sansning og empati i en sådan grad at det skaber svimmelhed og desorientering men også en anden subjektforfølelse.

Tilskuerne sidder ikke på stole, men står og læner sig ud over rækværket. Og kan frit bevæge sig rundt på etagen eller gå op af trappen til 4. sal, hvor afstanden til gulvet forlænges, så dybet forekommer mere markant. Der sker så også det lidt forbavsende, at scenen set herfra er omkranset af en række hoveder, som alle ser ned, så vi kun ser deres nakker bort set fra at en enkelt pludselig ser op.

I forestillingen indgår oplæste digte af Søren Ulrik Thomsen fra hans digtsamling *Nye digte* (1987), men som her reciteres i en ny rækkefølge, der synges en børnesang, der er koreografi på scene og musik men intet eksplicit dramatisk forløb. Værkgrænsen er flydende i forhold til arkitekturen, som både er og ikke er en del af værket ligesom forestillingen er vanskelig at afgrænse, fordi tilskuerne er iscenesatte som en del af værket.

Performerne har forskellige kompetencer. Der er en operasanger, tre gymnaster, men ingen

egentlige skuespillere. Deres udøvelse og performance er kvalificeret i kraft af en særlig kunnen og i kraft af iscenesættelsens særlige foranderlige perspektiv. Der medvirker også en sort mand som går tavst rundt og siger ingenting: en fremmed, en flygtning.

Man kan næste tale om et kubistisk værk, hvor forskellige synsperspektiver brydes i en polyfon organisering uden centrum.

Performerne handler ikke ud fra psykologiske hensigter, der er ingen dramatisk undertekst eller konflikt. Performerne ”spiller” derfor ikke teater. De udfører konkrete handlinger: de går, står ligger, kravler og det danner i tilskuernes position en række billedtableauer. På samme måde er recitation, musik og sang en lydlig komposition. Men de to kompositionsformer er så at sige sidestillede og ikke underordnede.

Forestillingen er en komposition af lyd, tekst, rum, forløb og tilskuernes perspektiver, som danner en polyfon divergent enhed, der kun momentvis samler sig til en helhed. Forestillingen er en dynamisk bevægelig udveksling uden begyndelse eller slutning, den er i tilblivelse i kraft af tilskuerne.

Det sceniske arrangement mimer den såkaldte *dybdemodel*, som er en klassisk forestilling om at et værks mening kan fortolkes som en indholdsmæssig dybde. Her er dybden meget konkret og man kunne fristes til at sige en parodi på den hermeneutiske indholdsanalyse. Værkets dybde er en sanselig konstruktion i rummet. Det er ikke noget bagvedliggende, som en samlende fortæller eller et dybdepsykologisk indhold som et organiserende centrum i værket. Men værket er heller ikke kun form eller overflade. Værket er et netværk af forbindelser lokaliseret i rummet og defineres af relationen mellem tilskueren og performerne på gulvet – den er både real og imaginær. Forestillingens tid er uden progression og nærmest en tidstilstand. For tilskuerne er der ikke tale om indlevelse og identifikation, men en kropslig sansning af nærhed og fjernhed. Synsakten og tidsfornemmelsen er ikke et bestemt subjekts sansning, men en begivenhed forankret i den enkelte tilskuer knyttet til overgangen til natten og mørket med den metaforik som knytter sig til natten og døden (at *falde* i søvn). De forskellige tilskuerpositioner danner et tilskuerfællesskab som er heterogent. Det er et emergerende, selvgenererende netværk. Tilskueren kan vælge mellem at se ned på gulvet eller se på de andre tilskuere, associere til børnesangen, barndommen, reflektere over egne forhold til dybder, opstigninger, lytte til musikken og lyden eller reflektere over sit forhold til natten og det uendelige mørke eller det fremmede mellem det symbolske og det konkrete. Der er forskellige sideordnede stemmer med udgangspunkt i den enkelte tilskuers personlige kropslige tilstedeværelse og sansning. Jeg kan henvise til Bachtins begreb om intertekstualitet og det polyfone princip, som understøtter dissensus og tvetydighed. Selvom tilskuerens optik er vertikal vil det horisontale perspektiv altid være en virksom kontekst.

Forestillingen har i øvrigt karakter af at være et overgangsritual i stil med Bachtins karnevalsbegreb og dens kritik af den aristoteliske enheds og kausalitetstænkning.

Værket er en passage eller overgang mellem subjektets og fællesskabets *sensus communis*. Dybet er hverken tragisk eller ironisk. Eller faktisk begge dele i en form for tvetydighed. Under alle omstændigheder kan det være smertefuldt og svimlende, at indtage en sådan vertikal guddommelig (ironisk) helikopter perspektivisk position.

Det seende jeg er fleksibelt og flertydigt. Vi kan vælge at fokusere på det ene eller andet billede og springe mellem dem. På den måde er der indbygget en form for selvrefleksivitet, hvor den enkelte ser sig selv se mens perceptionen samtidig unddrager sig subjektets kontrol.

Når en teaterforestilling slutter, er det sædvanligvis sådan at applausen bringer tilskueren ud af fiktionsrummet. Hvis der er nogle som døde i forestillingen genopstår de som skuespillere. Det

er skuespillerne som modtager applaus, ikke de fiktive karakterer. Vi klapper af skuespillerens præstation. Men her er det tvetydigt. Performerne ligger på gulvet og da de skal bukke sætter de sig op og lægger sig så ned igen. De vinker og bukker, mens der bliver smidt blomster ned til dem. Røde roser som langsomt daler ned. Og i det moment springer illusionen tilbage og det er som om man ser ned i graven, hvor de døde ligger og tager afsked – eller er de ved at genopstå? Vi klapper og idet lysene langsomt fader ud, falder de ind i dødsriget eller de svæver bort: *Hvorfor bliver det nat mor?* klinger med i baghovedet sammen med det gengangeragtige og transformative.

Det reelles performance

Hotel Pro Forma har skabt det som senere er blevet kaldt performativ æstetik. Der er en markant samtidighed og feedback sløjfe mellem scenen og tilskueren. Der foregår både en transformation af tilskueren, rummet og situationen. Teatrets kvalitet og nytteværdi drejer sig om denne organisering, som skaber en anderledeshedsoplevelse og derigennem en fremmedhed eller mærkværdiggørelse af vores erfaring med verden. Man skaber en situation som en form for desorientering eller obstruktion af normer, hvor det bliver muligt at sanse anderledes. Befriet for tyngdekraftens forudsigelighed.

Det etablerer et spænd mellem jeg- kan-ikke svæve og jeg-kan-svæve som er medvirkende til at skabe scenens affekt og skønhed.

Generelt: Æstetisk erfaring drejer sig om processer, som skaber eller genskaber en sansning, som er før-subjektets bevidsthed. Subjektet løftes ud af tiden og dagligdagen Det er på en måde en form for aflæring af det forudsigelige, men dermed også en tabserfaring, en form for regression som renses ”sansningen”.

Hotel Pro Forma anvender en polyfoni med mange mediale stemmer, som ikke er samstemte men adskilte Det skaber et differensrum, hvor hvert værk søger, at skabe en ny eller anderledes form for hierarki eller balance mellem de forskellige mediale lag.

Der er tre centrale dimensioner som erstatter en kausal enten-eller tænkningen og linaritet:

Et kontinuum af konkrete teatrale og performative greb

Et kontinuum mellem kunst og ikke-kunst

Et kontinuum af sanseformer

Det understreger de mediale valg som Hotel Pro Forma har foretaget i forbindelse med hvert værk.

Konteksten

Forestillingen er fra 1989. Kort tid før Berlinmurens fald, internettets oprettelse og året som markerede slutningen på det som den britiske historiker Eric Hobsbawm har kaldt det ’korte århundrede’ (Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-91) fra begyndelsen af Første Verdenskrig til opløsningen af Sovjet begyndende med murens fald i 1989.

Det antyder en historisk kontekst og en politisk dimension i værket i forhold til den senmoderne globalisering og hyperkompleksitet og de emancipatoriske muligheder der findes

for sansningen i et teatralt fællesskab. Det politiske ligger således ikke i værket ”indhold”, men i dets ”motor”, som forrykker sansningen og det relationelle.

Når forestillingen også kan markere begyndelse på et performativ paradigme i teatret, skyldes det konceptet. Instruksen og tilskuerforholdet er ikke organiseret ud fra et fortolkende perspektiv og fx ud fra instruktørens ”normale” idealplads sådan ca. 4-5. række midtfor. Det er herfra instruktøren har styret det moderne teaters kunstneriske organisering. I forestillingen her er der ikke et enkelt punkt eller sted, hvorfra forestillingen kan ”styres”. Der er et netværk af operative positioner, som fungerer mere eller mindre uden for instruktørens kontrol. Tilskuernes fysiske bevægelse og individuelle sansning og kombinationsevne er udenfor iscenesættelsens kontrol.

Det stiller spørgsmålet: Hvad har været ledetråden i denne komposition. Hvorfor er den endt som der er? Hvordan har samarbejdet med dramaturgen og de medvirkende fungeret? Hvordan har det været at instruere denne installation mellem billede og teater? Hvordan fungerede samarbejdet med performerne, som i den grad er ude af stand til at vurdere effekten af deres handlinger?

Hotel Pro Forma etablerer en særlig proces, hvor der eksperimenteres sideordnet med musikken og det vertikale. I dette tilfælde har instruktøren arbejde med en form for storybord, altså en række billeder, tekster og bevægelser, som udarbejdes i en prøveopstilling med podier i et par meters højde. Af gode grunde havde man ikke trapperummet til disposition i længere tid og kompositionen var udarbejdet på papiret og elementerne blev først sat sammen på få dage i rummet. Der er tale om en rensning af den iscenesættende proces og samtidig renses dagligdagen for psykologiske og kulturelle koder.

Dramaturgier

Dette peger på et teaterparadigme med *forskellige* dramaturgier, som gør sig gældende i et differensrum, hvis grundlag er dissensus.

Skuespillerens dramaturgi er skuespillerens partitur. *Instruktørens dramaturgi* er grundlaget for og udgangspunktet for processen og iscenesættelsens kombination af medialiteter og forstyrrelser af tilskuernes sanser. *Forestillingens dramaturgi* er det væv af relationer, som skabes mellem skuespillerne i forhold til rummet, lyset, musikken og tilskuerne. *Tilskuerens dramaturgi* er den subjektive sammenfatning af informationer, attraktioner og affekter som forestillingen skaber. *Produktionens dramaturgi* er et spørgsmål om organisering af forestillingens konkrete arrangement.

Det er en pointe, at disse forskellige dramaturgier ikke er konsensusbaseret og der kan arbejdes separat på disse forskellige niveauer, ligesom forskellige medialiteter kan adskilles og fordobles. Det peger på et centralt spørgsmål: hvornår og hvordan opstår der en præcis og stringent sammenhæng, som betyder at værket er færdigt?

Afsluttende

Hvorfor bli ’r det nat, mor? kan ses som et fokusskifte eller paradigmeskifte i forhold til intermedial scenekunst. Forestillingen genindskriver virkeligheden som en virksom og deltagende proces som *foregår i tilskueren* krop og bevidsthed, og samtidig er der tale om en iscenesat konstruktion i rummet som tilskuerne deltager i. Forestillingen destabiliserer tilskuerens balance og synssans således at denne både har overblikkets position, og samtidig mister overblikket og blikkets stabilitet. Man kan så at sige ikke helt stole på sin synsakt. Det skaber en slags rystelse af den

symbolske orden. Destabiliteten er en flænge i synsskærmen, som giver adgang til det reelle. Det er en sublim oplevelse, hvor subjektet taber sig selv og genskaber sig selv. Og det er en affektiv oplevelse af forholdet mellem tab af orden og genskabelse af nye forbindelseslinjer.

Denne dobbelthed får yderligere dimension, idet vi befinder os midt i magtens centrum: Rådhuset og oven i købet Skatteafdelingen. Denne perceptuelle rystelse mellem krop og betydning forstærkes yderligere, hvis forestillingen sættes i relation til Berlinmurens fald samme år og dermed Den Kolde Krigs opløsning.

Destabilisering af den symbolske orden via en rystelse af synssanser er et tematisk træk vi genkender fra andre værker som Shakespeares *Hamlet* (og Sofokles *Kong Ødipus*). Også her ser vi et spil mellem et tilsyneladende overblik, som viser sig at være blændværk, som fører til et blik på det reelle – eller dødens land.

Der henvises til Christoffersen, Erik Exe (2015) og Kathrine Winkelhorn (red.): *Skønhedens hotel – Hotel Pro Forma: Et laboratorium for scenekunst*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Christoffersen, Erik Exe (1998)(red): *Hotel Pro Forma*. Aarhus. Forlaget Klim

Erik Exe Christoffersen

Lektor ved Dramaturgi, Institut for Kultur og Kommunikation, Aarhus Universitet



Hotel Pro Forma

Laboratorium for æstetiske undersøgelser

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

Laboratorium for æstetiske undersøgelser

Hotel Pro Forma

Af Lars Qvortrup

Hotel Pro Forma kan beskrives som et laboratorium¹ for æstetiske undersøgelser og med ansatte, praktikanter, rekvisitter, produktionsfaciliteter, møderum, frokoststed, værksted, bibliotek, gæsteværelse til besøgende kunstnere og gæstestuderende og en laboratorieleder. Det er et sted og et miljø, hvor der i forestillinger, performances og udstillinger og gennem arbejdet med dem bedrives æstetiske undersøgelser og udviklingsaktiviteter.

Laboratorium for æstetiske undersøgelser: En bestemmelse

Hvorved ligner Hotel Pro Forma som laboratorium for æstetiske undersøgelser andre videnskabelige laboratorier², og hvorved adskiller det sig fra disse? Det ligner andre ved, at det gennemfører systematiske undersøgelser og frembringer produkter, fuldstændig ligesom et laboratorium for organisk kemi gennemfører systematiske undersøgelser og i kraft af udviklingsaktiviteterne frembringer nye organiske materialer, fx til sygdomsbekæmpelse. Og det ligner et laboratorium for forskningsbaseret skoleudvikling og pædagogisk praksis, som ved hjælp af systematiske undersøgelser og udviklingsaktiviteter frembringer nye og mere hensigtsmæssige former for pædagogisk praksis.

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

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

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

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

mellem det skønne og "das Erhabene", dvs. det ophøjede.³

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

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

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

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

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

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

Laboratorium for æstetiske undersøgelser: En systematik

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

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

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

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

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

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

4) Ifølge Kant er dømmekraft ”evnen til at tænke det særlige som indeholdt i det almene” (Kant, Immanuel: Kritik der Urteilkraft., s. 33). Denne forbindelse mellem det særlige og det almene kan gå to veje, skriver Kant: ”Hvis det almene (reglen, princippet, loven) er givet, så er dømmekraften, som underlægger det særlige under sig (...), bestemmende. Men hvis kun det særlige er givet, i forhold til hvilket dømmekraften skal finde det almene, så er dømmekraften blot reflekterende” (ibid. S. 33f).

5) Abduktion (ofte også betegnet retroduktion) blev defineret af den amerikanske logiker Charles Sanders Peirce (1839- 1914). ”Abduktion er det forløb, i hvilken en forklarende hypotese bliver dannet” (Peirce, Charles Sanders: Collected Papers 5.171). Med dette forstod Peirce en måde at drage slutninger på, som adskiller sig fra deduktion og induktion derved, at den udvider erkendelsen.

6) ”Hotel Pro Forma – praksis og kunst” i kunstforeningen Gl. Strand i København d. 13. november 2015.

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

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

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

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

Æstetisk erkendelsesteori

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

Tid

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

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

Rum

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

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

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

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

Transcendens

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

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

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

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

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

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

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

Af-selvfølgeriggørelse ved hjælp af andenordens-iagttagelse

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

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

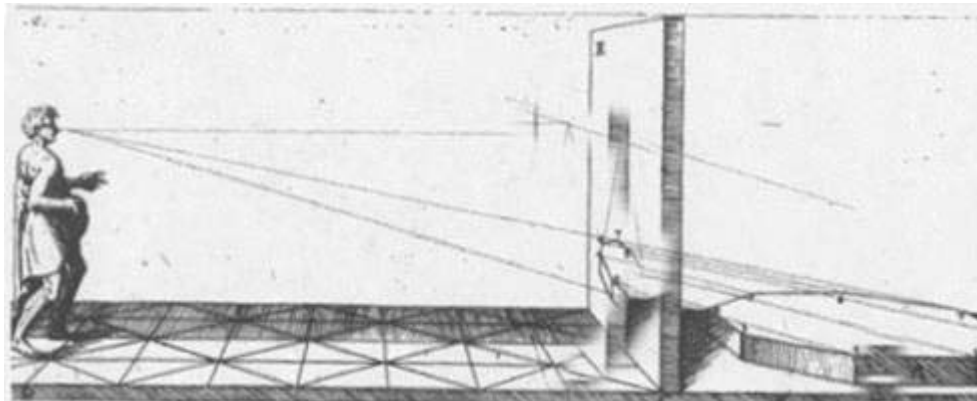
8) Luhmann, Niklas: *Die Religion der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000 s. 32.

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

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

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

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



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

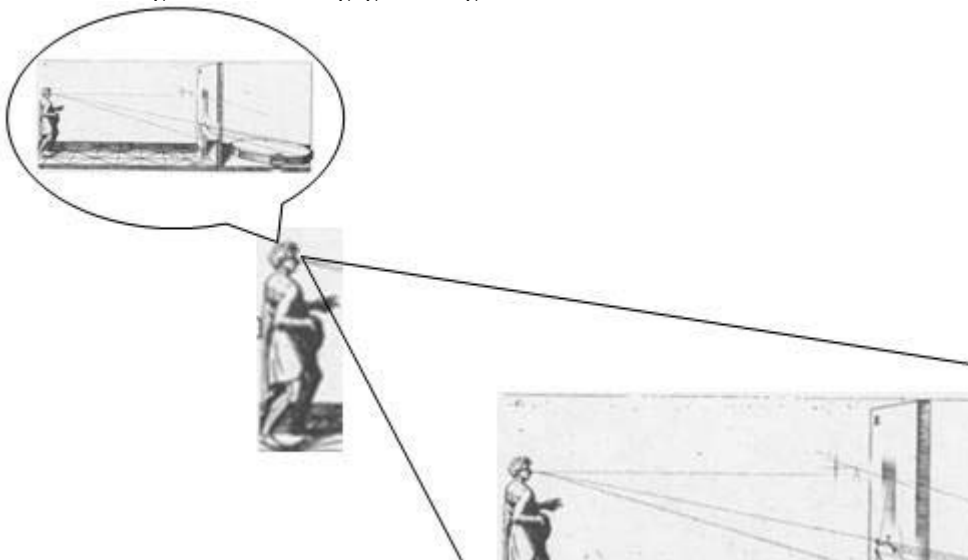
9) Citeret fra Cecil Grayson's forord til Alberti, Leone Battista [1435 og ca. 1466]: *On Painting and On Sculpture*, Cecil Grayson (ed.): London: Phaidon 1972

det, man kunne kalde det psykologiske centralperspektiv.

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

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

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



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

Æstetisk fænomenologi

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

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

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

Krig

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

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

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

Religion

En tilsvarende strategi finder man i *Jesus_c_odd_size* (Malmø 2000, København 2002), som var en lang serie af tableauer over fænomenet religion med særlig henblik på kristendom. Her var det ikoniske tableau den korsfæstede Jesus, der i forestillingen var hængt op imellem de to korsfæstede røvere som en lørdagskylling i kølemontren i en vacuum plasticpose med en tynd iltslange som livline. I andre analyser har jeg hæftet mig ved, at dette var en anden, men unægtelig stærkt aktualiserende måde at fremstille korsfæstelsen på: Dette var den svage, korsfæstede Jesus, jf. den moderne teologiske analyse af Jesus som en "svag" Gud¹⁰. I dag vil jeg fremhæve noget andet, nemlig at ved at rekontekstualisere den korsfæstede Jesus så radikalt, som det sker i dette tableau, tvinger man publikum til at kaste et andet blik på Jesus. Installationen med Jesus i vacuumpose er et æstetisk fremmedgørende blik, der tvinger beskueren til at iagttage dette det måske mest konventionelle ikon i den kristne verden på en anden måde. Det nødvendiggør en gen-iagttagelse af korsfæstelsen.

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

Dannelse

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

Anvendte æstetiske genreundersøgelser

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

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

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

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

Tekstteater

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

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

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

Udstillinger

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

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

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

Opera

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

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

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

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

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

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

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

Afslutning

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

Æstetisk erkendelsesteori – Æstetiske undersøgelser af de epistemologiske grundkategorier

Tid

Rum

Transcendens

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

Krig

Religion

Dannelse

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

Tekstteater

Udstillinger

Opera

[Lars Qvortrup]

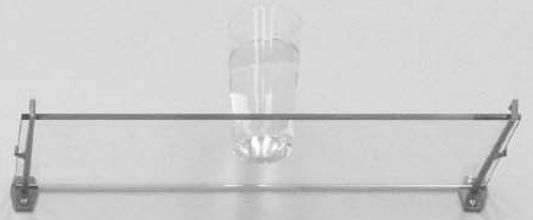
Det er nu op til andre at udsætte denne systematisering for falsifikations-test, eller måske omvendt at underbygge dens duelighed som systematisering af Hotel Pro Formas samlede oeuvre. Samtidig kan man også diskutere, om systematiseringen kan generaliseres, så den måske har gyldighed for den eksperimenterende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

Litteratur

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

Lars Qvortrup

Professor på Institut for Læring og Filosofi, Aalborg Universitet og leder af Laboratorium for forskningsbaseret skoleudvikling og pædagogisk praksis. lq@learning.aau.dk



Essays

Egetræet i vandglasset, pigen i egetræet

An Oak Tree | Tim Crouch



Egetræet i vandglasset, pigen i egetræet

Af Amanda Linnea Ginman

En mand træder ind på en typisk black box-scene. På gulvet bag ham er der placeret en klaverstol og i udkanten af scenen er der et musikanlæg, en mikrofon i et mikrofonstativ og en stak sammenklappede stole, som står stablet op ad scenevæggen. Bortset fra de ting er scenen tom; der er hverken scenografi eller lysætning. Manden byder publikum velkommen til aftenens forestilling: "My name is Tim Crouch. Welcome to the Traverse Theatre".¹ Ligesom situationen rent faktisk finder sted på The Traverse Theatre i Edinburgh, er manden, som står på scenen, virkelig den engelske dramatiker og performer Tim Crouch (f. 1964). Forestillingen *An Oak Tree* havde urpremiere på Edinburgh festivalen i 2005 og har siden spillet på teatre i hele Europa.²

Tim Crouch har hentet titlen *An Oak Tree* fra et installationsværk ved samme navn af den irske konceptkunstner Michael Craig-Martin (f. 1941).³ Craig-Martins installation består af et almindeligt drikkeglas med vand, som er placeret på en almindelig glashylde, som så igen er monteret på en almindelig hvid væg. Der er intet ekstraordinært ved de komponenter, som udgør værket i sig selv. Der hvor Craig-Martins *An Oak Tree* løfter sig ud af det ordinære, er i sammenstillingen med sætningerne på det skilt, som er placeret neden under hylde med drikkeglasset. Skiltet bærer overskriften "This is

an oak tree" og er efterfulgt af en række udsagn, som hævder, at drikkeglasset i virkeligheden er et egetræ; sætninger som f.eks. spørger "Haven't you called this glass of water an oak tree?"⁴ eller siger "the actual oak tree is physically present but in the form of the glass of water" og "but the oak tree only exists in the mind."⁵

Installationen blev første gang udstillet på *The Rowan Gallery* London i 1974 og har siden 1974 været udstillet over hele Europa, bl.a. på The Tate Modern i London. I forbindelse med denne udstilling på The Tate Modern skriver kunstner og ph.d.-studerende Elizabeth Manchester i sin introduktion til værket, at Craig-Martin dekonstruerer den kunstneriske kommunikationsproces mellem værk og beskuer med henblik på at undersøge, hvad der sker i beskuerens perception, når denne har en kunstnerisk oplevelse.⁶

Manchester henviser i sin tekst til udstillingskataloget for Craig-Martins udstilling *Landscapes* på Douglas Hyde Gallery i Dublin 2001, hvori Craig-Martin citeres for at sige, at formålet med værket *An Oak Tree* er "to reveal its [kunstens] single basic and essential element," som ifølge Craig-Martin er *tro*.⁷ Craig-Martin citeres for at sige: "belief that is the confident faith of the artist in his capacity to speak and the willing faith of the viewer in accepting what he has to say"⁸. Ifølge Manchester anvender

- 1) Crouch, Tim, (2005): *An Oak Tree*, Oberon Books, s. 3.
- 2) Crouch, Tim: [timcrouchtheatre.co.uk](http://www.timcrouchtheatre.co.uk), URL: <http://www.timcrouchtheatre.co.uk/shows/an-oak-tree>
- 3) Manchester, Elisabeth (2002): *Michael Craig-Martin: An Oak Tree: Summary*, URL: www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262

- 4) Ibid.
- 5) Ibid.
- 6) Manchester, Elisabeth: *Michael Craig-Martin: An Oak Tree: Summary*. (URL: www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262)
- 7) Ibid.
- 8) Walker, Dorothy, (2001): *Michael Craig-*

Craig-Martin i denne forbindelse fænomenet transsubstantiation som religiøs metafor for de mekanismer, der er i spil under den kunstneriske kommunikationsproces.⁹ Begrebet, som også er kaldet væsensforvandling, dækker over det centrale fænomen, som finder sted under nadveren indenfor den romersk-katolske kirke, hvor man tror på at brødet og vinens substans via bønnen (sproget) forvandles, alt imens de bibeholder deres fysiske fremtrædelsesform.¹⁰ Eftersom forvandlingen finder sted i brødet og vinens substans, findes der intet bevis for forvandlingen i en ydre verden. Således gennemføres væsensforvandlingen i kraft af, at deltagerne *tror* på det, som bønnen påstår ("dette er Jesu blod, dette er Jesu legeme"). Nadveren som ritual kan ikke fuldbyrdes, hvis ikke de, der deltager i ritualen, *tror* på, at brødet og vinens substans virkelig forvandles til Jesu blod og legeme. Ligesom sproget under nadverritualet, forandres drikkeglassets substans til et egetræ i Craig-Martins værk, idet han mener, at det sprog, som bringes i spil i installationen, besidder en suggererende kraft, som giver beskueren mulighed for at se og opfatte den fysiske verden anderledes.

Sproget som forandrende kraft er også den grundlæggende drivkraft i den teatral kommunikation, som udspiller sig i Tim Crouchs forestilling *An Oak Tree*. I denne artikel vil jeg forsøge, ved hjælp af nedslag i værket, at reflektere over, hvordan Tim Crouch dekonstruerer – og på den måde synliggør – den teatral kommunikation i *An Oak Tree*. Jeg vil afdække, hvordan værket insisterer på en åbenhed og bevægelighed i forhold til den dramatiske form, samt hvordan det er i perceptionen, at forestillingens univers, paradoksalt nok i forhold til et mere traditionelt værkbegreb, fuldbyrdes som scenekunstnerisk værk.

Martin: Landscapes, udstillingskatalog,
Douglas Hyde Gallery, s. 20

9) Ibid.

10) www.denstoredanske.dk/transsubstantiation

Josette Féral: De fiktioniserede sprækker

I artiklen "Karakterens opløsning i diskursen: Fra Gertrude Stein til René Pollesch" skriver lektor Laura Luise Schultz, om hvordan dramatikere i den historiske avantgarde, herunder især Gertrude Stein, brød med det lukkede, dramatiske ideal, som "op igennem den vestlige teaterhistorie var blevet rendyrket og knæsat som den ideale teaterform."¹¹ Hvor det konventionelle drama forholder sig lukket over for artikulationer over forholdet mellem forestilling og tekst, herunder performerens relation til rollen og alle andre metafiktionelle artikulationer, konstitueres der under den historiske avantgarde en postdramatisk tekstualitet og form, som åbner værket for disse artikulationer. Artikulationer, som teatervidenskaben reagerer på, idet der i det tyvende århundrede opstår øget bevidsthed om det teatral som en kommunikationsproces, der er ligeså betinget af tilskueren, som den er af performeren.

En af de mest definerende teoretikere indenfor dette emne er den canadiske forsker Josette Féral. I sin artikel "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language"¹² fra 1988, interesserer hun sig for, hvordan produktionen af det fiktionelle er en proces, som gradvist fuldbyrdes, og som sker med teatraliteten som drivkraft. I artiklen definerer hun teatralitet, som noget, der skaber "sprækker" i det hverdagslige, og som først og fremmest opstår i udvekslingen imellem performerne og tilskuerne: Produktionen af de teatral "sprækker" hviler dels på performeren, der ved hjælp af sine handlinger ønsker at transformere "the reality that surrounds him," men også på tilskueren, som modtager dem og identificerer

11) Schultz, Laura Luise (2007): *Karakterens opløsning i diskursen – fra Gertrude Stein til René Pollesch*. *Peripeti* 8, s. 14

12) Féral, Josette, (2002): *Theatricality: The specificity of Theatrical Language*. *SubStance* nr. 31(2), s. 97

dem som handlinger, der henviser til en fiktion.¹³ På den måde er der i Féral's definition et fokus på det perceptionelle aspekt af den teatrale kommunikationsproces.

Féral peger i sin artikel på, hvordan tilskueren identificerer performeren med en dobbelthed: Samtidig med at tilskueren ved, at performerens krop er reel, accepterer tilskueren at den reelle, fysiske, krop handler indenfor en fiktion. Som Féral formulerer det i artiklen, er "the spectator never completely duped. The paradox of the actor is also the paradox of the spectator: to believe in the other without completely believing in him."¹⁴ Der er, idet tilskueren perciperer den teatrale begivenhed, en bevidsthed om, at virkelighed og fiktion er til stede simultant, og det er først idet tilskueren accepterer præmissen om, at der er flere virkelighedsniveauer i spil på samme tid, og alligevel indlever sig i det, der foregår på scenen, at værket fuldbyrdes.

Den teatrale kommunikation i *An Oak Tree*

En far har mistet sin datter i et biluheld, og alting har forandret sig for ham siden denne ulykke: Ingenting er længere, som det fremstår. Han er i dyb sorg og har en følelse af, at han er med i et teaterstykke, hvor alt som omgiver ham bærer på skjulte betydninger, og at han hverken ved, hvad han skal sige eller gøre.¹⁵ Manden, som har kørt datteren ned, er hypnotisør. Alting har også forandret sig for hypnotisøren siden ulykken: For ham er alting nu præcis som det fremstår. Han har modsat Faren mistet forbindelsen til det "andet" lag i verden og hermed også sin evne til at hypnotisere.¹⁶ Handlingen i *An Oak Tree* udspiller sig omkring de to mænds møde efter

ulykken, som foregår til et af hypnotisørens sceneshows, hvor Faren melder sig som frivillig til en af seancerne.

Roller som *Hypnotisøren* spilles af Tim Crouch selv, mens en vigtigt del af forestillingens koncept består i, at det er en ny skuespiller, der spiller rollen som *Faren* under hver opførelse. Den nye skuespiller går på scenen uden på forhånd at have set eller læst stykket (i denne tekst kalder jeg skuespilleren, som spiller Faren, for *skuespiller X*. Det er også sådan, han/hun er anført i det trykte manuskript). Tilskuerne oplever i løbet af forestillingen, hvordan *skuespiller X* forsøger at navigere igennem det på forhånd ukendte handlingsforløb. De vilkår som *skuespiller X* er underlagt på scenen, fungerer som scenisk metafor for Farens vilkår i sit liv. Eller, som professor i Contemporary Theatre & Performance ved University of Manchester, Stephen Bottoms, skriver i introduktionen til første bind af Tim Crouchs samlede værker, "Tim Crouch: *Plays One*,¹⁷ som en metafor for "the fictional father's traumatized bewilderment."¹⁸ Stephen Bottoms skriver desuden, at han ikke kan komme i tanke om nogen anden samtidsdramatiker, som "has asked such a compelling set of questions about theatrical form, narrative content, and spectatorial engagement"¹⁹, som Tim Crouch har gjort det. "*An Oak Tree*" skriver sig med sit særlige teatrale sprog ind som en del af et dramatisk forfatterskab, hvor værkerne har det til fælles, at de i kraft deres konceptuelle tilgang, på hver deres måde dekonstruerer det lukkede, traditionelle værk. Således har Crouch andre berømte stykker *My Arm* (2002), *England* (2007), *The Author* (2009) og *What happens with hope in the end of the evening* (2013) ligesom *An Oak Tree* stærke koncepter, som udfordrer den gængse fiktionskontrakt og er bevidste om,

13) Ibid. s. 99

14) Féral, Josette, (1988): *Theatricality: The specificity of Theatrical Language*, s. 100

15) Crouch, Tim: [timcrouchtheatre.co.uk](http://www.timcrouchtheatre.co.uk), URL: <http://www.timcrouchtheatre.co.uk/shows/an-oak-tree>

16) Ibid.

17) Bottoms, Stephen, (2012): *Tim Crouch: Plays one*, Oberon Books, s. 20

18) Ibid. s. 19

19) Bottoms, Stephen, (2012): *Tim Crouch: Plays one*, Oberon Books, s. 13

at de først fuldendes i tilskuerens perception. Jeg vil nu foretage en række nedslag i værket med henblik på at pege på steder i stykket, som er særligt interessante i forhold til dette.

Hypnoseshowet – mødet mellem Hypnotisøren og Faren

I begyndelsen af forestillingen har *skuespiller X* manuskriptet i hånden og læser Farens replikker op, men allerede kort inde i Scene 1 beder Tim Crouch om, at manuskriptet bliver lagt væk.²⁰ Crouch overgår herpå til at diktere *Farens* replikker, så de nu gentages af *skuespiller X*. Dette etablerer det grundlæggende statusforhold mellem Crouch og *skuespiller X* som performere: Det er Crouch, der med sit sprog fungerer som handlingens primus motor. Det, som Crouch siger, bliver efterkommet i rummet og er i den forstand virkelighedsskabende, på samme måde som hypnotisørens sprog, der også forsøger at fremmane en ”anden” virkelighed for tilskuerne til hypnoseshowet, er det. Dette eksempel er et ud af flere på, hvordan sammenhængen mellem den kommunikationsproces, som bringes i spil i hypnoseshowet og i teaterforestillingen, tematiseres i *An Oak Tree*.

I overensstemmelse med Josette Féral’s teori om de teatrale sprækker, bliver forestillingens teatrale univers konstitueret i mødet mellem den virkelighed, som performerne fremmaner via sproget, og den virkelighed, som fremstår fysisk på scenen. Forestillingens særlige teatralitet opstår i særdeleshed i kraft af en uoverensstemmelse i de to niveauer. Et eksempel på dette er i forestillingens første scene, hvor Hypnotisøren beskriver dels sit eget og dels Farens udseende. Det interessante ved dette sted i forestillingen er, hvordan beskrivelsen af *Hypnotisørens* udseende stemmer overens med Tim Crouch’s fysiske

udseende, mens beskrivelsen af *Farens* udseende derimod afviger fra *skuespilleren X*’s fysiske udseende (i klippet på Youtube spilles Faren af en ung fyr, som er iført en hvid T-shirt og et par blå cowboybukser).²¹ På den måde, er der forskellige teatralitetskontrakter tilknyttet henholdsvis Tim Crouch og *skuespiller X*.

HYPNOTIST:

I’m being a hypnotist. Look. I’m forty-two years old. I’ve got a red face, a bald head and bony shoulders. (This must be an accurate description of the actor playing the HYPNOTIST). Look. I’m wearing these clothes. Now ask who you are, say ”And me?”.

FATHER:

And me?

HYPNOTIST:

You’re a father. Your name’s Andy. You’re 46, say, you’re six foot two, say. Your lips are cracked. Your fingernails are dirty. You’re wearing a crumpled Gore-tex jacket. Your trousers are muddy, say, your shoes are muddy. You have tremors. You’re unshaven. Your hair is greying. You have a bloodshot eye.²²

Uoverensstemmelsen mellem, hvordan forestillingens univers er repræsenteret i sproget, og hvordan universet er repræsenteret fysisk på scenen, bliver konstituerende for forestillingens dramatiske form, samtidig med at det bliver det tematiske omdrejningspunkt for handlingen, som drejer sig om forholdet mellem det fysiske og det substantielle.

Handlingen bliver for alvor igangsat, da Hypnotisøren beder en række frivillige om at

20) Crouch, Tim (2005): *An Oak Tree*: Oberon Books, s. 6

21) Klip fra *An Oak Tree*, (2007), youtube.com, Url: https://www.youtube.com/watch?v=gIf3a49W_iI

22) Crouch, Tim (2005): *An Oak Tree*: Oberon Books, s. 6

melde sig til at komme op og deltage i showet på scenen. Her melder Faren sig og bliver inviteret op på scenen. Selvom det kun er Faren og Hypnotisøren, som er repræsenteret fysisk på scenen (i kraft af skuespiller X og Tim Crouch, som performere) er de øvrige frivillige beskrevet sprogligt og manifesterer sig således i handlingen: Den unge kvinde Amanda, en "good looking lad" Richard, den midaldrende Keith og den nervøse Jacqui.²³ Neil, som er grim i munden, kalder hypnotisøren for "wanker" og bliver derfor vist tilbage til plads.

Hypnotisøren får gennem hypnotisk suggestion alle de frivillige til at løfte deres arme, men da han beder dem om at sænke dem igen, siger Faren, at hans arm har sat sig fast²⁴. Som før nævnt har Hypnotisøren efter trafikulykken med Farens datter mistet troen på sine evner som hypnotisør, derfor tror han ikke på, at Farens arm virkelig har sat sig fast, men Faren fastholder, at det er sådan, det forholder sig. Hvorvidt Faren virkelig oplever, at hans arm har sat sig fast, eller om han foregiver det for at provokere Hypnotisøren, er op til fortolkning. Uanset Farens intentioner, så gentager situationen sig igen, da Hypnotisøren beder de øvrige frivillige om at spille på et imaginært klaver. Her indlever Faren sig så kraftigt i klaverspillet, at han ikke kan stoppe med at spille. Igen er det op til fortolkning, hvorvidt Faren reelt oplever ikke at kunne stoppe med at spille, eller om han foregiver det med henblik på at provokere Hypnotisøren. Hypnotisøren beder ham igen og igen om at stoppe, men lige meget hjælper det: Der er musik i hele teaterrummet. Således er musikken ikke bare noget, som tilhører Farens virkelighed, men er blevet til teaterrummets virkelighed.

Uanset med hvilken intention Faren går ind i Hypnotisørens suggestioner, ophidser det Hypnotisøren, som tror at Faren narrer

ham. For at afsløre Faren i dette, bliver Hypnotisørens suggestioner herfra gradvist mere ubehagelige og ydmygende at indleve sig i foran et publikum. Mens Hypnotisøren ikke selv tror, at han besidder den hypnotiske kraft, melder det ubehagelige spørgsmål sig for os som tilskuere, om hvorvidt det ikke er noget Faren foregiver, men at de ubehagelige suggestioner rent faktisk er noget, som Faren under hypnose – og altså mod sin vilje – adlyder.

HYPNOTIST: Bit of a wanker, here, ladies and gentleman. Thinks he's a bit of a star. Friend of yours, is he? Anyone know him? Nobody? Shall we have a bit of fun, eh? See what he's really made of, stop him fucking about. Shall we? Because we all know he's only putting it on, don't we? We all know somebody's put him up to this.²⁵

Hypnotisøren opbygger først en suggestion, hvori han overbeviser Faren om, at denne har skidt i bukserne. Mod hans forventning tager Faren også dette på sig med ligeså stor indlevelse som den svævende arm og det imaginære klaver. Hypnotisøren bliver gradvist mere ophidset og ender med at skabe en suggestion, hvor hypnotisøren får Faren til at tro at han har kørt en lille pige ned:

HYPNOTIST:
"And then - And then, when I click my fingers, you'll become convinced you've done something terrible, and you'll feel really guilty – truly terrible, ladies and gentlemen. When I click my fingers, you'll be convinced convinced that you've killed someone. You've killed a little girl, a girl, haven't you, and you'll feel really awful. A little girl. Nod your head if you understand."²⁶

23) Crouch, Tim (2005): *An Oak Tree*: Oberon Books, s. 11

24) Ibid. s. 15

25) Ibid. s. 17

26) Crouch, Tim (2005): *An Oak Tree*: Oberon Books, s. 18

Gradvist udvikler denne suggestion sig fra at være nøgternt konstaterende, at omhandle de ydre omstændigheder i drabet på datteren, til at bevæge sig ind i den skyld, skam og anger, som drabet indebærer for Hypnotisøren følelsesmæssigt. Det ender med, at Hypnotisøren får Faren til at gentage sætningen "I Wish I was Dead"²⁷. På den måde peger suggestionen på Hypnotisørens egen, psykiske tilstand, men fungerer hele tiden i et sprog, som har til formål at projicere denne tilstand over i Faren, der ligesom med de øvrige suggestioner tager imod hypnosen og adlyder uden indvendinger.

På dette sted i forestillingen er det, som om de to karakterer transcenderer hinanden. Det er som om Faren et øjeblik bliver forvandlet til Hypnotisøren, som ser sig selv i Faren og oplever at blive fri fra den skyld og anger, han har været tynget af siden drabet på Farens datter. Samtidig oplever hypnotisøren at besidde den suggestive kraft, han troede, han havde mistet i kølvandet på bilulykken.

Da suggestionen er overstået, afslører Faren sin identitet overfor Hypnotisøren: At hans navn er Andy, og at han er far til den pige, Hypnotisøren har kørt ned. Faren fortæller Hypnotisøren, at årsagen til, at han har opsøgt ham, er for at fortælle ham, at datteren har det godt. Det er på dette sted i stykket, at titlen *An Oak Tree* bliver begrundet, og at egetræet bliver introduceret. Faren forklarer, hvordan det egetræ, som står i vejsiden, der hvor datteren, Claire, er blevet dræbt, er blevet forvandlet til datteren. Eller rettere, at han har forandret egetræets substans til sin datter Claire: "I changed the physical substance of the tree into that of my daughter."²⁸ Faren forklarer ikke yderligere, hvordan han har foretaget denne forvandling af egetræets substans, men én ting

står klart: Han er urokkelig i sin overbevisning om, at denne forvandling har fundet sted. Forvandlingen fuldbyrdes altså i kraft af Farens tro.

Med troen som centralt tema kan fænomenet transsubstantiation, som det udformer sig under den katolske nadver, ligesom hos Craig-Martin anvendes som metafor, dels for den forvandling, som både Faren og Hypnotisøren oplever i forestillingens handling, men også som metafor for, hvordan det – jævnfør Josette Féral's teatralitetsteori – er tilskuerens tro på fiktionen, der fuldbyrder teaterforestillingen som værk.

På den måde kan man sige, at Tim Crouchs *An Oak Tree* undersøger den samme kunstneriske kommunikationsproces, som Craig-Martin gør i sin installation. Ligesom den kunstneriske kommunikationsproces dekonstrueres i Craig-Martins værk, dekonstrueres den teatralitets kommunikationsproces i Crouchs værk. Hvor Craig-Martins installation først og fremmest er intellektuelt og konceptuelt i sin tilgang, bevæger Crouch sig et skridt videre og ind i et emotionelt potentiale, idet forestillingen insisterer på at undersøge denne tro på væsensforvandlingens indflydelse på den menneskelige psyke og mellem menneskelige relation.

Det er muligt at tolke karakterernes forhold til hinanden på mange måder. Blandt andet er det, som jeg allerede har været inde på, uklart, med hvilken intention Faren efterlever hypnotisørens suggestioner, ligesom vi ikke ved, hvorvidt Faren kommer med et motiv om hævn, eller om han kommer til Hypnotisøren med en intention om at lindre Hypnotisørens skyld. Uanset hvordan man fortolker karakterernes handlinger, er det tydeligt, at det er ligeså afgørende for Hypnotisørens udvikling at slippe for sig selv og dermed sin skyld, da Faren spiller ham under hypnosen, som det er for Farens sorgbearbejdelse at opleve sin datter i egetræet. Vi inviteres til at overveje farens forhold til datteren, som nu angiveligt er i

27) Crouch, Tim (2005): *An Oak Tree*: Oberon Books, s. 19

28) Crouch, Tim (2005): *An Oak Tree*: Oberon Books, s. 39

egetræet, og hvordan den sorg, faren oplever, lindres af forestillingen om transsubstantiation. Dette er et eksempel på, hvordan Crouch skaber en kobling imellem det fiktionelle og metafiktionelle niveau i sit stykke, og igen anvender denne kobling til at artikulere teatrets plads i verden, idet han med værket peger på, hvordan denne suggestive kraft kan manifestere sig andre steder end i teaterrummet, og at den, når den forekommer, kan have en kraftfuld indvirkning på det menneskelige følelsesliv. Netop dette potentiale for teaterrummet som et sted, hvor vi som mennesker kan dele og udveksle følelser – også de sorteste, mørkeste og mest smertefulde – leger med muligheden for, at noget lignende den transsubstantiation, som finder sted under nadverritualet, ligeledes kunne finde sted mellem mennesker dels i det ritualle rum som opstår under hypnoseshowet er og dels i det fiktionsrum, som skabes i teaterrummet, netop i kraft af vores indlevelse og empati.

De teatral metaforer

- *An Oak Tree* som værk

I introduktionen til Crouchs værker *Tim Crouch: Plays One*, henviser Stephen Bottoms til den engelske dramatiker og professor i Teatervidenskab på Royal Holloway, University of London, Dan Rebellato. Rebellato skriver, at teatrets styrke som kunstform ligger i tilskuerens evne til at percipere metaforisk. Bottoms citerer i introduktionen Rebellato for at sige, at teatret "works less by visual resemblance than by inviting us to see one set of things (...) in terms of another."²⁹

An Oak Tree er et sælsomt værk, som er umuligt at lave en udtømmende analyse af. De forskellige virkelighedslag i forestillingen fungerer som en række fluktuerende metaforer,

der dynamisk og med stor kompleksitet reflekterer betydning frem og tilbage, og som skiftevis og på kryds og tværs henviser til hinanden. Man mister orienteringen i, hvorvidt hypnoseshowet er en metafor for historien om Faren og egetræet, eller om Faren og egetræet er en metafor for hypnoseshowet, som så igen bliver en metafor for det, som er på spil i det virkelige liv.

Som jeg allerede har været inde på, er der næsten ingen visuelle virkemidler i *An Oak Tree* og det er sproget, skuespillerne og rummet, som får lov at stå alene og i forhold til hinanden i forestillingen, og som bliver konstituerende for forestillingens dramatiske virkelighed. Noget, Stephen Bottoms ligeledes peger på i sin introduktion til Crouchs samlede værker, idet han betoner, at Tim Crouch ved at kombinere sproget med "only a bare minimum of stage visuals: typically his plays are without sets, costumes or lightening plots,³⁰" afstår fra at anvende illusionsskabende virkemidler og hermed "strips the theatrical event down to the fundamental encounter between actors and audience – using bare stage."³¹

Rebellato introducerer begrebet "the mind's eye," som dækker over tilskuerens evne til at "se" de ting for sig, som beskrives, med sin egen indre visualitet.³² Den nedtonede brug af visuelle virkemidler i *An Oak Tree* bevirker, at tilskueren med sit "sindets øje" forestiller sig det, der bliver beskrevet i teksten, som f.eks. Farens udseende. Som Crouch selv formulerede det i et interview til *Edinburgh List Magazine* i forbindelse med premieren på *An Oak Tree* i august 2007: "theatre in it's purest form is a conceptual artform. It doesn't need sets, costumes and props, but exists inside

29) Bottoms, Stephen, (2012): *Tim Crouch: Plays one*, Oberon Books, s. 14

30) Bottoms, Stephen, (2012): *Tim Crouch: Plays one*, Oberon Books, s. 14

31) Ibid.

32) Bottoms, Stephen, (2012): *Tim Crouch: Plays one*, Oberon Books, s. 14

an audience's head.”³³

Rebellato argumenterer i overensstemmelse med Crouchs eget udsagn for det ubegrænsede i teatrets virkelighed, som bliver konstitueret af de teatrale metaforer: “Metaphors can invite us to think of a person as an animal (...) and indeed any other combination you wish.”³⁴ samt at ”Metaphors are not limited (...) by notions of resemblance.”³⁵ Hvor filmen som medie har mulighed for at vise publikum alting visuelt, ligger teatrets betydningsdannelse et andet sted, nemlig i det, som de teatrale metaforer kan fremkalde i tilskuerens perception.

An Oak Tree fuldbyrdes som værk, ikke på trods af, men netop i kraft af sin insisteren på, at vi i teaterrummet kan opleve, at den fysiske verden forvandles i vores perception. Dette sker i kraft af vores evne til at overføre mening fra ét område til et andet. Teatraliseringsprocessen er således betinget af den metaforiske overførsel af betydning, som tillægges elementer i rummet, fortrinsvist via sproget. Ligesom det er muligt for den hypnotiserede at opleve næsten hvad som helst, hvis suggestionen under hypnosens fuldbyrdes og det hermed lykkes at forvandle den fysiske virkelighed, som den hypnotiserede opholder sig i, ved hjælp af det særligt suggestive sprog, er det teatrale rum ubegrænset. Selvom tilskueren under teatraliseringsprocessen (modsat under hypnosens), jævnfør Josette Féral, opfatter med den særlige dobbelte bevidsthed, hvor tilskueren godt ved, at den teatrale virkelighed både er virkelighed og fiktion, synes Crouchs tilgang til teatraliseringsprocessen at være beslægtet med hypnosens: Det er muligt at få tilskueren til at opleve hvad som helst i teaterrummet, så længe tilskuerens fantasi stimuleres og perceptionen hermed aktiveres i tilstrækkelig grad. I teaterrummet fuldendes værket således i tilskuerens perception, ved

hjælp af fantasien og det er denne proces, som *An Oak Tree* udnytter, undersøger og udfolder sig i kraft af.

An Oak Tree er et sælsomt værk med en helt utrolig teatral kompleksitet, som opstår i sammenstillinger og brudflader mellem virkelighedsniveauer og repræsentationer. På grund af de indbyrdes forbindelser mellem værkets lag kan det synes umulige at udrede fuldstændigt. På samme tid er *An Oak Tree* et værk, som ikke illuderer eller skjuler noget, men som insisterer på at blotlægge alle dele af sig selv – og som både på trods af og i kraft af dette fuldbyrdes som værk.

An Oak Tree interesserer sig ikke for hypnosetilstanden eller teaterforestillingen som noget usandt, men for det sande i fiktionen. Det er et værk, som undersøger de ontologiske grundspørgsmål i menneskets omgang med verden. Hvad enten det er en far, som i sorg omdanner et egetræ til sin afdøde datter, eller en mand i en teatersal, som forvandler en skuespiller til netop denne far.

Litteratur

Bottoms, Stephen, (2012): *Tim Crouch: Plays one*, Oberon Books

Crouch, Tim (2005): *An Oak Tree*: Oberon Books

Crouch, Tim (2007). *Diary of An Oak Tree: part 1*, The Guardian (URL: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2007/feb/12/diaryofanoaktreepart1>)

Crouch, Tim (2007). *Diary of An Oak Tree: part 2*, The Guardian (URL: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2007/feb/20/diaryofanoaktreepart2>)

Crouch, Tim (2007). *Diary of An Oak Tree: part 3*, The Guardian (URL: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2007/mar/05/diaryofanoaktreeparthree>)

Crouch, Tim (intet årstal), *Shows//An Oak Tree*, timcrouchtheatre.co.uk (URL: <http://www.timcrouchtheatre.co.uk/shows/an-oak-tree>)

Crouch, Tim. Klip fra *An Oak Tree* (2007),

33) Fisher, Mark, (2007): *Art of the Matter*, Edinburgh List Magazine

34) Ibid.

35) Bottoms, Stephen, (2012): *Tim Crouch: Plays one*, Oberon Books, s. 16

youtube.com. (URL: www.youtube.com/watch?v=gIf3a49W_iI)

Dahlerup, Pil, (1991): *Dekonstruktion – 90'ernes litteraturteori*, Gyldendal.

Eigtved, Michael, (2009): *Person, Aktør, Rolle: Interpersonel udveksling, performativ præsens og det nye publikum*. *Peripeti* 11, s. 31-42.

Féral, Josette, (2002): *Theatricality: The specificity of Theatrical Language*. I: *SubStance* nr. Vol.31(2), 2002, s. 94-108.

Fisher, Mark, (2007): *Art of the Matter*, Edinburgh List Magazine

Lehmann, Hans-Thies (2007): *Just a Word on a Page and there is the Drama*, *Peripeti* 8, s. 5 – 13. Oprindelig kilde: *Postdramatic theatre*, Routledge, London and New York, 2006

Manchester, Elisabeth (2002): *Michael Craig-Martin: An Oak Tree: Summary*, URL: www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262

Schultz, Laura Luise (2007): *Karakterens opløsning i diskursen – fra Gertrude Stein til René Pollesch*. *Peripeti* 8, s. 13 – 29.

Sauter, Willmar, (2000): *Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, 1. udg. University of Iowa Press.

Walker, Dorothy, (2001): *Michael Craig-Martin: Landscapes*, udstillingskatalog, Douglas Hyde Gallery, s. 19 – 20

Amanda Linnea Ginman

Dramatiker og BA i Teater- og performancestudier, med tilvalg i kunsthistorie. Har publiceret stykket *Spredt* (2015), forlaget DRAMA.



Essays

Mellem værk og virkelighed

Home Visit Europa | Rimini Protokoll

Mellem værk og virkelighed

Home Visit Europe

Af Lærke Mejlgaard

*To be a spectator is to be separated
from both the capacity to know and
the power to act (Rancière 2009: 2).*

Sådan Opridses filosof Jacques Rancière den kritik af tilskuerpositionen, som især avantgarden har givet stemme til. Dog påpeger Rancière, at der intet teater findes uden tilskuere, og heri ligger tilskuerens paradoks. Men kan det lade sig gøre at overkomme paradokset og opløse tilskuerpositionen fuldstændigt? Og hvilket værkbegreb efterlader det teatret med? Diskussionen er ikke ny, men der kommer stadig nye bud på, hvordan tilskueren kan inddrages i værket som deltager eller medskaber. Da jeg påbegyndte arbejdet med den afhandling, der senere skulle blive til dette essay, ville jeg undersøge, hvorvidt teaterkollektivet Rimini Protokoll tilsluttede sig et avantgardistisk frigørelsesprojekt eller stillede sig som modstander af et sådant. Det blev dog hurtigt klart, at jeg ikke skulle lede efter Rimini Protokolls værkbegreb på den ene eller den anden side af frigørelsen, men netop i den paradoksale grænseposition, mellem realitet og fiktiv realitet, mellem fastholdelse og frigørelse fra en passiv tilskuerposition og mellem værk og virkelighed. På de følgende sider vil jeg sætte fokus på, hvordan og hvorfor denne paradoksale position udnyttes og tydeliggøres gennem interaktivitet i forestillingen *Home Visit Europe*, men også udfordre Rimini Protokolls brug af interaktivitet, ved at se interaktivitet som et nyt ståsted for politisk teater.

Home Visit Europe

”Home Visit Europe er et teaterstykke i fem levels”, sådan præsenteres den forestående forestilling for os deltagere. Vi sidder rundt om

et stort stuebord i et rækkehus på Østerbro. På en dug på bordet er Europa afbildet. Alle deltagere har fået en tusch, og farvestrålende streger forbinder os nu på kryds og tværs af Europakortet. Der er ingen skuespillere til stede, kun en spilleder, en assistent og os 15 deltagere rundt om bordet. Spillet, får vi at vide, drejer sig om de mennesker, der sidder ved bordet, om netværket imellem dem og om de relationer, der er at finde i Europa og i resten af verden. Der gøres opmærksom på, at spillet også handler om, hvem der får den største bid af kagen. Kagen, der hentydes til, står fysisk på bordet i en bageform — stadig ubagt. Herefter bliver vi introduceret for spillets pacemaker eller hjerne, en lille maskine på bordet foran os. Den lille, analoge maskine er vores spilstyrer, og deltagerne skal sende den på runde og på skift læse de små sedler op, som maskinen printer ud, eller udføre den handling, der står beskrevet. Pacemakere eller hjernen bliver et helt centralt element i forestillingen, da den strukturerer spillet, og i den interaktive dramaturgi er det nærmeste vi kommer et manuskript. I benævnelsen af maskinen som både en pacemaker og en hjerne påpeges både den maskinelle, mekaniske funktion og den menneskelige funktion. Både pacemakere og hjernen er uundværlige funktioner for det system, der benytter dem. Pacemakere kan ses som det, der kunstigt holder livet i gang. Hjernen er det styrende element i et system; kernen, hvorfra alle beslutninger udspringer. De to navne indbyder deltagerne til at iagttage maskinen som et paradoks, og heri ligger den teatrale kløvning. I et systemteoretisk perspektiv kan man sige, at aktualiteten kløves i to samtidige men forskellige tilslutningsmuligheder, hvor

deltagerne kan vælge at betragte pacemakeren ud fra enten et første ordens perspektiv eller et anden ordens perspektiv (Luhmann 2000, 55). Ved at betragte pacemakeren i et andet ordens perspektiv forskydes deltagerens iagttagelse, fra *hvad* pacemakeren som teatral fiktion er, til *hvordan* pacemakeren som teatral fiktion er i rummet. Første og anden ordens perspektivet tager udgangspunkt i hver deres side af forskellen realitet/fiktiv realitet, men begge sider af forskellen vil dog altid være synlige på samme tid. Deltagerne kan vælge, om de vil se den ene eller den anden side af forskellen, og på den måde indleve sig i eller distancere sig fra fiktionen. Ligesom pacemakeren både *er* og *ikke er* en levende spilstyrer, er deltagerne på én gang tilskuere og ikke-tilskuere, skuespillere og ikke-skuespillere. Det bliver en præmis for forestillingen, at alting kan ses i lyset af både fiktion og realitet. Spillet sættes nu i gang, ved at en deltager trykker på en grøn knap på pacemakeren. De fem levels har hvert et tema for det konkrete spil rundt omkring bordet og et referentielt tema, som omhandler bestemte milepæle i EU's historie. Begge temaer bliver forklaret gennem sedler, som printes ud af pacemakeren. De fem levels består af en mængde spørgsmål og afstemninger, med enkelte brud i form af fx imperativer; "Vil du være sød at sætte kagen i ovnen ved 200 grader?" (*Home Visit Europe*, lydoptagelse: 14.9.2015). I level fire oplever deltagerne et noget mere gennemgribende brud på spilstrukturen, idet de bliver delt op i hold, og skal konkurrere mod hinanden for første gang i spillet. Dette foregår over spilkonsoller, der bliver udleveret til hvert hold. I femte level annonceres det, hvem der har vundet spillet og fået den største bid af kagen. Kagen, der i løbet af forestillingen har været i ovnen og er blevet bagt, fordeles efter hvor mange point holdene har optjent.

En interaktiv spilstruktur

Det altafgørende element i forestillingen er deltagerne. Om det er forestillingen, der

styrer deltagerne, eller deltagerne, der styrer forestillingen er vanskeligt at sætte fingeren på. I en efterfølgende samtale, jeg har med Stefan Kaegi fra Rimini Protokoll, fremhæver han da også, at dette netop er en pointe ved forestillingen: "Is this a piece of art or is it a coincidence happening in this moment? Both is true in a way, because it is the piece that sort of triggers things to happen" (Stefan Kaegi: 13.9.2015). Jeg prøver at forestille mig rammen, pacemakeren og dugen med Europakortet uden deltagerne rundt om. Eller hvordan vi deltager sidder rundt om bordet på Østerbro uden nogen ramme at samles om. I ingen af tilfældene er der tale om teater. Værk og deltager er altså gensidigt afhængige af hinanden i skabelsen af *Home Visit Europe*, og når der spørges *hvordan*, så spørger spørges der til interaktiviteten. For at kunne forstå værket interaktive karakter, vælger jeg at se værket som kompakt kommunikation, hvori Luhmann forstår en slags kommunikation på kredit. Værket skaber de rammer, der gør det muligt for den allerede indlejrede kommunikation at udfolde sig (Luhmann 2000: 35). Som Thomas Rosendahl Nielsen pointerer, er interaktive dramaturgier på én gang afhængig af værket rammer og uforudsigelige (Nielsen 2011: 23). Netop dette kommer tydeligt til udtryk i *Home Visit Europe*. Forestillingens uforudsigelighed udspilles inden for en stramt rammesat spilstruktur. Der er plads til at deltagerne kan tage deres egne valg, men langt fra alle valg får indflydelse på resten af forestillingen. Et eksempel på dette er en sekvens fra spillet, hvor deltagerne bliver bedt om at lægge hovedet mod stuebordet, for at høre, om der skulle være levn af nogle politiske diskussioner. Her foretages et simpelt valg om at "lege med" på fiktionen og lytte. I eksemplet er der en samtidig fiktion og realitet på spil. Som deltager bliver man mindet om, at realiteten altid indeholder en grad af fiktion, ligesom at fiktionen altid indeholder en grad af realitet. På realitetssiden har deltagerne hovedet mod et bord, fordi de bøjer sig efter

spillets regler. På fiktionssiden opstår der en nærmest universalromantisk idé om, at bordet har en ånd, og at hvis deltagerne lytter godt efter, vil bordet fortælle dem noget. Tilskuerne disponerer selv over disse valg, men det er kun de valg, der underordner sig spillets regler, der har en reel betydning. Hvis en deltager vælger ikke at lægge hovedet mod bordet, vil det ikke ændre spillets gang. Nielsen sammenligner det interaktive system med et skakspil, hvor sort og hvid spiller er tiltænkt handlinger og oplevelser, der forudsætter det videre spil. Mulighedsrummet for disse handlinger og oplevelser, hvilke Nielsen betegner selektioner, fortættes asymmetrisk, idet de to spillere ikke til hver en tid har samme muligheder for at handle og opleve (ibid.: 135). I *Home Visit Europe* er mulighedsrummet for selektioner på samme måde fortættet asymmetrisk, da det på skift bliver overlagt til spillerne at læse et spørgsmål op, eller udføre en handling. På level tre handler spillet om demokratiske processer. Deltagerne har derfor fået at vide, at de for hvert oplæst spørgsmål skal stemme om, hvem de vil have til at svare. En seddel læses op: ”fortæl hvor du gerne vil begraves, og hvorfor”. Deltagerne tæller til tre, og peger så på den person de gerne vil høre svaret fra. De fleste fingre peger på spillets ældste deltager, som fortæller os om sin plan. I denne sekvens har deltagerens handlinger direkte indflydelse på spillets videre gang. I hvert fald på, at vi hørte denne historie og ikke en anden. Deltagerens fortælling ændrer ikke på det næste spørgsmål, men igen får vi en unik historie som svar. Rammerne for *Home Visit Europe* forbliver uændrede, men det narrativ, som forestilling giver form til, er unikt og skabes gennem os 15 deltageres handlinger og oplevelser. I *Home Visit Europe* udfolder interaktiviteten sig som dynamiske strukturer indenfor de statiske strukturer, som brætspilsformens regler og pacemakerens maskinelle begrænsninger tilbyder. Der er, med Niensens ord, tale om interaktivitet som et statisk-dynamisk program,

hvor interaktiviteten kan forstås som en ramme nærmere end en skitse (ibid.: 229). Det regelsæt eller den protokol, som spillet spilles efter, er altså både konstituerende og begrænsende for interaktiviteten.

Protokollen

Hvad gør *Home Visit Europe* til lige netop teater og ikke bare et spil? Dette spørgsmål stillede jeg Kaegi:

Plain theatre is a word that implies that there is a certain game on the table, and here it is very physically a game, so we play that theatre. If you ask me if they are audience or players or participants or actors, I don't really care. It is maybe even important to have in mind that it's a bit of all of this (Stefan Kaegi: 13.9.2015).

I Kaegis svar ligger en interesse for den uundgåelige positionering af tilskueren; en tanke om at mennesket altid i en eller anden grad påtager sig en rolle. Ved at lade teatret blive *spillet* som et brætspil bliver det tydeligt, hvordan disse roller altid eksisterer som en grad af fiktion i den virkelighed, der omgiver os. Denne tematik er helt central i Rimini Protokolls overordnede poetik, og kommer til udtryk gennem den protokol, der strukturerer gruppens forestillinger. Når gruppen benytter protokollen til at danne en teatral ramme om deltagerne, er det vigtigt, at det herigennem er deltagerens egne ord, der kommer til udtryk. Teaterkollektivet er kendt for den måde, de sætter almindelige mennesker som eksperter i deres forestillinger, de såkaldte hverdags eksperter. Også i *Home Visit Europe* gøres vi deltagere til hverdags eksperter, hver med vores viden om og forhold til EU. Protokollen, det regelsæt, der styrer *Home Visit Europe*, er til for at skabe en distance mellem afsenderen og modtageren, og måske endda opløse disse positioner, så deltagerne også kan føle sig som afsendere af værket. Men kan en egentlig opløsning lade

sig gøre? De hidtidige forsøg på at overkomme tilskuerens paradoks har ifølge filosof og teoretiker Jacques Rancière ført i retning mod teatrets egen opløsning. Rancière sammenligner teatrets forsvindende position med kernen i det pædagogiske forhold, hvor skoleeleven altid vil mangle viden om sin egen uvidenhed. Dette pædagogiske forhold betegner Rancière 'stultification' (Rancière 2009: 9). Det samme forhold gælder i spørgsmålet om tilskueren i dag, da kunstneren i et ønske om at afskaffe den kløft, der adskiller aktivitet fra passivitet, er med til at skabe netop en sådan kløft. Det er ifølge Rancière ikke kunstnerens intention at instruere tilskueren, "they simply wish to produce a form of consciousness, an intensity of feeling, an energy for action" (ibid.: 14). Dette ønske forudsætter dog altid en kausal identitet i kunstværket, hvor kunstneren kender til afstanden mellem viden og uvidenhed, mellem en passiv og en aktiv tilstand, og derfor ved hvordan afstanden opløses. Her peger Rancière på vigtigheden af at anerkende, at tilskuerpositionen og den distance, der hører med, er menneskers normale situation, idet der allerede findes en irreducibel distance mellem mennesker. Alle tilskuere er skuespillere i deres egen historie, ligesom alle skuespillere er tilskuere til samme historie. Frigørelsen ligger derfor i sløringen af grænserne mellem dem, der spiller og dem, der ser på, mellem individer og medlemmer af et fællesskab (ibid.: 19). Her må teaterscenen forstås som en lighedens scene. Gennem denne forståelse problematiseres selve det kausale forhold, og de forudsætninger der opretholder fordummelsens logik. Teatret kan bruges som en "tredje term" og har ikke til opgave at transmittere kunstnerens idé ud til tilskuerne, men at sørge for at opretholde afstanden og på den måde forhindre en kausal identitet i kunstværket (ibid.: 15). I tråd med Rancières vision er der ikke tale om en frigørelse hos Rimini Protokoll, men snarere end synliggørelse af de mekanismer, der forhindrer en egentlig frigørelse. Om der

i *Home Visit Europe* er tale om teatret som en tredje term kommer an på øjnene, der ser. Fra Rimini Protokolls synsvinkel vil protokollen, der skaber rammerne for forestillingen også skabe den distance, der kræves, for at ophæve en kausal logik i værket. Fra Rancières mere teoretiske standpunkt vil protokollen måske synes som den navlestreng, der til stadighed knytter værk og kunstner sammen.

På kanten af kunsten

I en stadig stræben efter at opløse tilskuerpositionen udvides grænserne for, hvad teatret er, konstant. Paradokset er imidlertid konstituerende for teatret, idet ethvert forsøg på at opløse tilskuerpositionen fuldkomment, vil føre til en opløsning af teatret. I bogen *Art as a Social System* slår Luhmann fast at: Society has differentiated an art system at an operational and structural level. As a result, that system remains dependent on its social environment (Luhmann 2000: 314). Hvis omverdenen ikke kan genkende et objekt som kunst, vil objektet ikke kunne benytte kunstens medie. Men hvad er det, som kunstens medie tillader, og som ikke lader sig gøre fra andre positioner? Ifølge Luhmann indtager kunsten som et autonomt system en særligt isoleret position, som gør det muligt for kunsten at genindskrive verden inden for forskellen realitet/fiktiv realitet og på den måde skabe et nyt perspektiv på realiteten. Luhmann formulerer spørgsmålet: "how does reality appear when there is art?" (ibid.: 143). I værket *Home Visit Europe* benyttes det politiske system som en struktur for teatret. Gennem teatralitet genindskrives det politiske system på fiktionens præmisser. Systemet ses gennem teatrets kompakte form samtidigt som fiktion og realitet. På den måde skabes nye perspektiver, ikke ved at overskride grænserne for kunstsystemet, men ved at overskride grænserne for det politiske system gennem teatermediet. I rækkehuset på Østerbro er det pludselig os deltagere der har ansvaret. Vi kan holde afstemninger, straffe uretfærdigheder

og flytte landegrænser — spillet tillader det. Interaktiviteten bevirker, at deltagernes historier knyttes til dette store og abstrakte EU, og pludselig kan der skabes nye perspektiver på noget, vi troede vi kendte. Da kunstens effekt netop bygger på en evne til at sætte forskelle, og på den måde fremhæve bestemte perspektiver på realiteten, vil et forsøg på at ophæve selve den for kunsten konstituerende forskel være omsonst. Rimini Protokolls brug af interaktivitet er med til at flytte fokus fra, hvordan tilskueren frigøres, til hvordan og hvorfor tilskuerpositionen er paradoksal. Protokollen er den balancestang, teatret bruger, når de balancerer på kanten mellem kunst og ikke-kunst.

Et nyt ståsted for politisk teater

Home Visit Europe er et eksempel på, hvordan Rimini Protokolls forestillinger næsten udelukkende beskæftiger sig med politiske emner. Dog ønsker gruppen ikke at blive set som et politisk teaterprojekt, og fraskriver sig enhver form for politisk agenda (Gade 2007: 142). Men hvorfor denne eksplicitte afstandtagen til det politiske teater? I min samtale med Kaegi bliver det tydeligt, at det politiske forbindes med en kausal logik, en kunstnerens vilje med værket, som gruppen gerne vil undgå. Teatret kan adressere bestemte emner, men hvad tilskuerne får ud af det, er op til dem selv: We never try to make a piece that can be shrinked to a message or something that you would have learned (Kaegi: 13.9.2015). Den politiske position, som Rimini Protokoll frasiger sig, hentyder til det dramatiske teaters repræsentationelle politiske modus — det politiske teater som direkte repræsentation af den politiske problemstilling. Rimini Protokoll frasiger sig hermed en kunstnerens vilje med værket, en 'værkets kausale identitet'. Det politiske teater er imidlertid ved at finde et nyt ståsted uden for det dramatiske teaters repræsentation. At der gradvist dukker mere og mere teater frem, der ikke benytter dramatisk

repræsentation og en dertilhørende kausal logik, betyder ikke, at det politiske teater bliver udsluset. Tværtimod. I bogen *Postdramatic theatre and the political* er undersøgelsesfeltet netop, hvordan det postdramatiske teater kan forstås som politisk, og understreger vigtigheden af, at det politiske teater *kan* løsrive sig fra repræsentationsteatret (Jürs-Munby 2013). I artiklen *Towards a Paradoxically Parallaxical Postdramatic Politics?* fremskriver Brandon Woolf den forståelse for det politiske, der allerede ligger i Lehmanns postdramatiske teater (Woolf 2013). Det postdramatiske teater er, ifølge Lehmann, et 'realitetens' teater gennem dets selvrefleksive forhold til netop realitet (Lehmann 2006: 103). *Home Visit Europe* fordrer en refleksion over netop dette, da spillet og pacemakeren konstant minder deltagerne om, at de står med én fod i virkeligheden og en anden i fiktionen. Ude af stand til at undslippe denne position tvinges deltagerne til at se virkeligheden på en ny måde gennem fiktionens linse. Rimini Protokolls bevidste leg med forholdet mellem realitet og fiktiv realitet er ikke kun et element i forestillingen, men udgør selve forestillingens struktur, ligesom Lehmanns ser det i det postdramatiske teater: "The irruption of the real becomes an object not just of reflection [...] but of the theatrical design itself" (ibid.: 100). Forandringen i teatret sker, fordi vor tids egentlige konflikter ikke længere finder en sandhed i det dramatiske teaters repræsentationelle konflikter. Det politiske potentiale skal i stedet findes i den ubeslutsomhed, der opstår i det usikre forhold mellem realitet og fiktiv realitet, som fremstilles gennem det postdramatiske teater (Woolf op. cit.: 40). Værkets interaktive karakter taget i betragtning er graden af ubeslutsomhed og uforudsigelighed høj i *Home Visit Europe*, men kan dog forstærkes yderligere ved at løse rammerne rundt om interaktiviteten. Rimini Protokoll er på den baggrund ikke nødsaget til at fraskrive sig en politisk position fuldstændigt, men kan tilslutte sig det postdramatiske teaters

forståelse af en ny politisk modus gennem teatret. På den måde kan gruppen gennem interaktivitet hjælpe det politiske teater med at finde et ståsted udenfor repræsentationsteatret. På samme tid kan det politiske teater fungere som et medie, hvorigennem interaktiviteten kan udnyttes til fulde.

Om opløsningen af den paradoksale tilskuerposition lykkes, er ikke længere det interessante spørgsmål. Fokus er flyttet til, hvordan frigørelsesdiskussionen kan fortsætte og skabe nye vinkler på den paradoksale position – mellem værk og virkelighed.

Litteratur

Gade, Solveig (2007). "Samtale med Daniel Wetzel fra Rimini Protokoll" in Christoffersen, Erik Exe (red.): *Peripeti, vol. 8 – Teatertekster*, Aarhus, Afdeling for Dramaturgi, pp. 138-145.

Lehmann, Hans-Thies (2006). "Panorama of Postdramatic Theatre". In: *Postdramatic theatre*, Routledge, pp. 69-107.

Luhmann, Niklas (1995), oversat af Knodt, Eva M (2000). *Art as a social system*, Stanford, California: Stanford University Press.

Nielsen, Thomas Rosendal (2011). *Interaktive dramaturgier i et systemteoretisk perspektiv*, Aarhus: Akademiet for æstetikfaglig forskeruddannelse, Aarhus Universitet.

Rancière, Jacques (2009). "The emancipated Spectator". In: *The emancipated Spectator*, Verso, pp. 1-23.

Wolf, Brandon (2013). "Towards a paradoxically parallaxical Postdramatic Politics?". In Jürs-Munzby, Karen, Carroll, Jerome, Giles, Steve (red.): *Postdramatic Theatre and the Political – International Perspectives on Contemporary Performance*, London, New York: Bloomsbury, pp. 31-46.



Essays

Refleksioner over forholdet mellem proces og værk

Revolution - et gør-det-selv oprør! | Rasmus Malling Lykke Skov

Foto: Rasmus Raaby Foto

Refleksioner over forholdet mellem proces og værk

Revolution - et gør-det-selv oprør!

Af Rasmus Malling Lykke Skov

Den 17. marts havde Teater Fluks premiere på vores nyeste ungdomsforestilling: *Revolution - et gør-det-selv oprør!* En soloforestilling med Rasmus M. L. Skov på scenen, deviset og iscenesat af Teater Fluks, der udover Rasmus tæller anden halvdel af den fælles kunstneriske ledelse, Sara Fink Søndergård, samt administrativ leder og dramaturg, Ulrik Sarp Hansen. I denne produktion indgår desuden videoværker af kunstnerduoen Apperaat, samt teknisk design og løsninger ved opfinderkollektivet DimsOs. Og endelig var historiker med speciale i revolutioner, Bertel Nygård, tilknyttet produktionen som historisk konsulent.

Følgende essay er skrevet som en refleksion over processen med at skabe forestillingen, og over relationen mellem proces og værk.

"Revolution betyder i virkeligheden bare, at noget drejer rundt. At vi starter forfra, men på en ny måde. At vi vender tingene på hovedet...!" - citat fra forestillingen.

For mig, der netop har produceret en forestilling om revolutioner, er der en tankevækkende og finurlig sammenhæng mellem oprindelsen af ordet *revolution* (af latin: revolvere – at noget drejer rundt), og af ordet "*rehearsal*" (engelsk: rehearsal: at man harver jorden igen. Altså vender den rundt igen og igen).

Dette har bestemt også været en del af processen og metoden i skabelsen af *Revolution – et gør-det-selv oprør*. I det følgende vil jeg gennem forskellige nedslag sætte fokus på forskellige dele af processen og i sidste ende forhåbentlig være med til at give et billede af relationen mellem proces og værk i en åben og dynamisk devising-proces som denne.

Idéen

Sommeren 2014:

Jeg har læst om et billedkunstnerisk og performativt projekt, der lader unge mennesker undersøge deres revolutionære potentialer. Rehearsing Revolution hedder det, og er en slags revolutionsworkshop. Idéen fanger. Jeg er nysgerrig, og vil vide mere. Revolutionen ligger indskrevet som noget positivt i mit verdenssyn – men behøver det være det? Og hvad med den omfattende udhuling af revolutionsbegrebet, som brandingeksperter, reklamefolk og andre sofister har forårsaget? (Køb denne eller hin fantastiske og revolutionerende tandbørste!)

Samtidig med denne nyfundne interesse i revolutionsbegrebet og mulighederne for at skabe en forestilling ud fra det, hører jeg om forestillingen "Helte" af Teater Glad. En forestilling, der til dels inddrager publikum i en workshop, hvor de skal finde frem til deres egen indre superhelt. Dette sætter tankerne i gang, og frem spirer konceptet til en forestilling, der kombinerer lecture performance og inddragende workshop-elementer i en fysisk teaterkollage.

Processens anatomi

For at kunne kigge nærmere på vores proces forestiller vi os den som en spiral, der starter i ét distinkt punkt (Denne model er baseret på og videreudviklet fra Vibeke Wredes "Resonansrækken," Wrede 2013). Udgangspunktet for hele processen er det kunstneriske grundmateriale, som vi, med det græske ord for træ hhv. materiale, kalder vores *hyle* (Jf. Wrede, hhv. Heidegger 2003, s. 31).

Valget af hyle er resonansbaseret, og som oftest vælger vi et udgangspunkt, der vækker en dobbeltrettet reaktion. Altså gerne både

fascination og forundring. Afsky og tiltrækning, etc.

Processen roterer derefter ud gennem en undersøgelse og efterprøvning af *resonanser* og *genklange* – reaktioner på (og refleksioner over) denne hyle. Den fortsætter videre ud gennem *research* til et yderpunkt, hvor det indsamlede og genererede materiale *vurderes*.

Herefter defineres værkets *raison d'être*, og med den som beslutningsværktøj påbegyndes *realiseringen*. På sin vis kan man sige, at spiralen ender i selve *realisationen* og *responsen* på denne. Men man kan også forestille sig en (mere nomadisk)¹ proces, hvor man herefter vender tilbage til en *resonansbaseret reaktion* på dette og arbejder videre i nye runder.

Vævet ind mellem alle punkterne i denne spiralerende proces ligger der løbende refleksionsrum. Opfordringer til at stille sig uden for processen og kigge ind på forløbet, for på denne måde dels at optimere processen, og dels at sætte fokus på den enkelte medskabende aktørs overvejelser.

Når jeg her anskuer processen i en spiralform, har det den fordel, at man til alle tider kan kigge tilbage til én eller flere tidligere faser og grave videre dér. Så selvom vi som udgangspunkt arbejder med en fremadskridende proces, der er opdelt i forskellige faser, så har vi altså ikke, som det f.eks. foreslås hos Torunn Kjølner (2009), vandtætte skodder mellem materialegenerering, komposition og iscenesættelse. De er derimod dynamiske størrelser, der gennem refleksion og *krydspollinering* indvirker på hinanden. For at sikre et vist mål af kohærens i det færdige værk forholdes alle dele af processen til det oprindelige startpunkt – til *hyleen* (der i denne proces' tilfælde kan koges ned til den dobbelte fascination af og forundring over revolutionen som fænomen, dynamik og begreb - eller med andre ord: *gennem det at takle min egen indre revolutionsromantiker vil jeg undersøge og blotlægge de dynamikker og mekanismer, der*

findes i revolutionen, og se nærmere på, hvordan de kan bruges konstruktivt - citat fra min notesbog).

Formulering

Januar 2015: Der hænger en deadline over hovedet på os. Vi har planlagt at sende ansøgninger af sted til staten og til kommunen. Hvordan skal vi beskrive forestillingen? Vi har ikke noget manuskript, ingen scenografi eller andre klart definerede parametre på plads. Vi skaber forestillingen gennem devising – det kan vi jo godt skrive, men det skal helst give nogle billeder. Vi skal vise, at forestillingen bliver til noget – at vi kan se den for os, at I kan se den for jer!

Det er en klassisk udfordring: Beskriv den endnu ikke skabte forestilling, definer en målgruppe og en varighed, lav et budget.

Der er ingen vej udenom, så vi tager fat i hyleen og i dens nødvendighed. Vi lader inspirationskilderne informere vores billede af forestillingens færdige form. Fremskriver en inddragende teateroplevelse. Vi skriver og skriver, indtil vi er blå i hovederne, og der er en koncis og relativt kohærent skrivelse. Vel at mærke alt sammen inden vi for alvor er gået i gang med udviklingsprocessens resonansrefleksioner og research.

Hvis vi træder et lille skridt ud på kanten af den kunstneriske proces, er der en række praktiske udfordringer, som også kræver vores opmærksomhed. Og som den mest grundlæggende af disse står spørgsmålet om ressourcer. Her tyr vi til den klassiske, omend ofte ufuldstændige, strategi for at løse dette – fundraising.

Ansøgningsprocessen er en opgave, der på en og samme tid er en kærkommen lejlighed til at skrive sig ind på projektet, blive klogere på idéen, og som samtidig ofte føles som en overhængende risiko for at forcere processen.

Helt konkret har vi i ansøgningen til *Revolution* lagt os fast på en inddragende form, der blander workshop-elementer, lecture performance og teater. Vi har defineret en målgruppe på 13+

1) jf. Asp Christensen i *Peripeti* nr. 22.

og en maksimal publikumsstørrelse på 60. I praksis kommer det til at betyde, at vi i flere omgange har måttet kassere materialeidéer, der ville føre forestillingen for langt væk fra denne balance. Vi har så at sige defineret en ramme, indenfor hvilken konceptudviklingen skal finde sted.

Som teater har vi måttet se disse vilkår i øjnene og har derudfra taget den konsekvens, at vi, for at udvikle vores metoder såvel som vores udtryksspænd, på den ene side har brug for flere muligheder for at arbejde undersøgende og uden et krav om at skabe afrundede og færdige produktioner. Dette kan f.eks. ske gennem laboratorieførløb og workshops.

Og på den anden side har vi måttet anerkende, at arbejdet med at artikulere det kunstneriske projekt på forhånd også er en del af processen og en del af selve det at arbejde metodisk. Som Kjølner formulerer det:

At arbejde metodisk kræver, at man vil planlægge sit arbejde. En metode forudsætter, at man kan tænke baglæns fra et resultat – fra fornemmelsen for et resultat og dets forudsætninger i form af spillested, premieredato, økonomi, prøvetid og menneskeligt ressourceforbrug, til en tidsplan og en strategi for, hvordan arbejdet skal organiseres. En række rammer giver sig selv. I stedet for at surmule over manglende tid og dårlig økonomi starter planlægningen med at kortlægge begrænsningerne. (Kjølner 2009, s. 359)

Research

December 2015: Jeg har nu siddet i det her lokale i tre uger. Meget aftiden alene. Jeg er i gang med at researche – i gang med at undersøge historiske såvel som samtidige bud på revolutioner. Begrebsafklare. Finde aktioner der knytter sig til revolutionen, og som vi kan brugeloversætte til publikumsinddragelse. Jeg har begivet mig ud i et krydsfelt mellem idéhistorie, kulturhistorie og journalistik. Og samtidig skal jeg holde fast i min egen resonans på emnet. Lade den være min

rettesnor. Jeg leder også efter billeder og musik, der på den ene eller den anden måde forholder sig til revolutionen, tematisk eller helt konkret ved at være situeret i en revolutionskontekst.

Vi har sat store papplader op på væggene som opslagstavler. Det er her alle idéerne, fragmenterne, aktionerne, etc. kommer op. De er sorteret i klynger, som f.eks.: Aktioner, Historiske begivenheder, Fysiske skitser, Lyd, Rum, mv. På den måde kommer de ud af hovedet og op på tavlen til fælles gennemsyn senere. Som kriminalbetjente i en amerikansk tv-serie leder vi så efter sammenhænge, forbindelsespunkter, kohærens. Lige nu føles det, som om der er langt hen til noget som helst sammenhængende.

Fordi vi tidligere i processen definerede, at vi ville henvise til historiske revolutioner gennem en slags *best practice-præsentationer*, kom netop denne del af researchen til at fylde meget i den forberedende fase. Når jeg ser tilbage på det nu, ville jeg ikke have undværet det, men jeg ville dog gerne have byttet om på nogle elementer i processen. Eksempelvis ved tidligere have gjort plads til en større undersøgelse hvor vi kunne sætte resonansen på gulv. Hvor vi, i stedet for at forholde os sagligt og semi-videnskabeligt til revolutionen, kunne være dykket direkte ned i de personlige genklange, fysiske billeder og refleksioner.

Hvis vi kigger tilbage på den spiralformede procesmodel, ville det svare til at give mere tid til resonansundersøgelserne, før vi går ud i verden og indhenter researchmaterialet.

Vores måde at vægte researchen på i denne forestillingsproces har den umiddelbare risiko, at værkets balance *kan* tippe over i retning af formidling og forklaringer, snarere end at være dybt forankret i de(n) skabende kunstner(e)s personlige overbevisning om værkets nødvendighed. En risiko, som vi for alvor blev klar over og tog fat på at undgå i løbet af prøveperioden.

Prøver

Januar 2016: Vi har lejet os ind i en prøvesal, sat opslagstavlerne op, og er gået i gang med den såkaldte prøveperiode. Men hvordan har man prøver, når der endnu kun er skitser, rå idéer og spørgsmål, rigtig mange spørgsmål? Spørgsmål om revolutionens dynamik, om dilemmaerne mellem personlige værdier og samfundsmæssigt konstruktive strukturer, men også om forestillingens struktur og berettigelse. En del af hyleen til denne forestilling viser sig i høj grad at være ønsket om at inddrage og aktivere publikum. Det betyder også, at vi skal opfinde teknikker og metoder, der inddrager – og vi skal prøve det af med et prøvepublikum, men uden at det kommer til at tage al vores energi, fordi det bliver for tidligt i en sårbar proces.

Ud over at det for alvor er nu, vi skal have genereret materiale på gulv såvel som på skrift, og skal lægge os fast på en overordnet kompositionsstruktur, så er der også en lang række produktionsopgaver, der ligger på vores bord: Der skal købes udstyr, igangsættes bygning af vores aktivistvogn, kommunikerer med videokunstnerne, tages beslutninger om lys, kostume, etc. Og så skal der naturligvis også sælges forestillinger og drives teater ved siden af.

Det, som skal ende med at være et helstøbt og afrundet værk, stritter lige nu i alle retninger, og på alle parametre. Ganske som det plejer. Det afføder en vis frustration(!). Ganske som det plejer.

I et interview i *Peripeti* #23, om "Performanceuddannelser" (2015) operationaliserer Ralf Richardt Strøbech de to epistemologiske begreber *a priori* hhv. *a posteriori*. I hans optik bliver de til processuelle tilgange, hvor *a priori* grundlæggende dækker over processer, hvor man på forhånd har regnet sig frem til resultaterne og skaber kontekst ud fra et allerede eksisterende forlæg. På den anden side står *a posteriori* derimod som en afprøvende, eksperimenterende og undersøgende tilgang, hvor man forholder sig til materialet i rum og over tid.

I vores processer arbejder vi med en

vekselvirkning mellem de to tilgange. Vi koncept- og idéudvikler, forsøger at regne den ud, osv. Og så prøver vi hele tiden af. Prøver vores idéer af. Prøver dramaturgien af. Prøver indhold af overfor form. Prøver skitser af på et publikum, etc.

Hvis jeg kigger på vores italesættelse af procesmodeller, så synes der at være en forkærlighed for a posteriori-tilgangen. Det er en del af vores selvforståelse, at vi gennem devising-tilgangen og vores ikke-institutionelle udgangspunkt skaber værker gennem undersøgende og eksperimenterende processer. Og det er ikke mindst en del af vores selvforståelse, at det er den *bedste* måde at arbejde på. En værdiforskydning, som vi dog i højere og højere grad forsøger at gøre os fri af. Dels fordi det synes ukonstruktivt og arrogant at afvise a priori-tilgangen, alene fordi den ikke passer til vores selvbillede som undersøgende, ikke-institutionelle scenekunstnere. Dels fordi det viser sig i praksis, at der ikke er tale om en dikotomi, men at vi selv væver de to tilgange sammen i vores processer. Og at denne sammenvævning er en vigtig del af vores proces, som vi tidligere ikke har sat ord på, men som vi nu kan blive klogere på, ved at undersøge de to forskellige proceslogikker hver for sig og sammen.

Vekselvirkningen mellem disse to tilgange og vekselvirkningen mellem de mange forskellige produktionsroller kræver overblik – og når det ikke er til stede, så kræver det tillid. Tillid til processen, til vekselvirkningen og til samarbejdspartnerne. Alt sammen noget, der tager tid og arbejde at bygge op.

Afsluttende komposition

Premieredatoen presser sig på. I et forsøg på at holde processen dynamisk insisterer vi på at holde de forskellige faser åbne for inputs og nye forbindelser så længe som muligt. Men jo flere eksterne aktører vi skal have inddraget i processen, jo tidligere skal elementer og parametre defineres. Så hvornår kan vi egentlig træffe informerede

valg? Vi kan jo ikke bare blive ved med at sige, at det er en værdi for os at holde processen åben. Det kan hurtigt bare blive en undskyldning, fordi vi ikke tør tage beslutninger...

Balanceakten mellem risikoen for at have lagt sig fast på en idé for tidligt, og ikke at turde tage de endelige beslutninger, er altid i gang i vores processer. Og vi har ofte brug for det kærlige spark i bagen, som folk udefra kan give os. Det kan være vores eksterne samarbejdspartnere og deres deadlines, men det kan også være en dramaturgisk konsulent eller et tilsvarende kritisk øje udefra.

Hver gang må vi spørge os selv: Hvad beslutter vi ud fra? Hvilken nøgle kan vi bruge? Og hvilke delelementer indeholder den? Er det f.eks. vigtigst, at publikumsinddragelsen er egentligt interaktiv, eller at vi får formidlet et bestemt historisk perspektiv?

Det er lige nu, at processen spidser til – vi har været ude at vende i fugleperspektivet, samlet hundredvis af papirlapper med informationer og idéer, og nu skal det hele til at give mening. Og ellers skal det væk. Komplexitetsreduktion.

På det her stadie i processen genkender vi i høj grad Kjølners udsagn om devising-processen: "Hver gang der træffes en afgørelse, kan alt sættes på spil." (Kjølner 2009, s.353). Hver eneste beslutning har adskillige følgevirkninger, puslespilsbrikker der falder på plads eller falder fra hinanden. Og i sidste ende, så er det her, at værket for alvor begynder at tage form. Det er nu, kompositionen strammes op, og vi bliver klar over, hvad der virker, og hvad der skal laves om.

Her fokuserer vi på forestillingens *raison d'être*, og arbejder med den som en nøgle til at træffe valg. Hvis vores formulering af værkets eksistensberettigelse f.eks. vægter det, at samfundet er skabt gennem handlinger og derfor også kan ændres gennem handlinger, så må vi sørge for at publikum får fokus på handling. Dette kan så betyde, at vi holder fast på en sekvens, der egentlig udfordrer forestillingens *flow*, fordi den giver publikum

en mulighed for at komme på banen. Og så må vi jo få det til at virke. Den her proces har understreget, hvor vigtigt den slags nøgler er for os. Men også, at de nok i fremtiden med fordel kan formuleres endnu skarpere. Sådan at når der for alvor er tryk på, så er alle enige om, hvilke æstetiske og etiske hierarkier, der er styrende i beslutningsprocessen.

Vi snakker rigtig meget i prøvelokalet. Debatterer hvordan tingene virker, hvad de skal, og hvad vi gerne vil. I kraft af vores inddragelsesintentioner, har vi i denne proces en ekstra udfordring. Vi kan nemlig først rigtigt vide, hvordan det egentlig virker, når vi prøver det af med et publikum. Derfor har vi også allieret os med forskellige skoler og ungdomstilbud, sådan at vi har kunnet invitere et prøvepublikum ind i prøvelokalet nogle gange undervejs.

Frem for at lægge kompositionen til rette efter en allerede afprøvet skabelon og tilpasse den en mere klassisk fortælleform lader vi strukturen være informeret af hhv. hyleen og de afledte elementer, der er fremkommet i løbet af materialegenereringen.

Det gælder her f.eks. valget om at lade fire *best practice*-eksempler (tre historiske og et fiktivt fremtidsscenario) danne forestillingens skelet. Mellem dem placeres så tre korte videoværker, som vi har bestilt hos kunstnerduoen Apperaat. Herudover bliver der så også plads til en slags "praktiske informationer til potentielle revolutionære," egne personlige overvejelser og fysiske billeder på revolutionen. Kompositionen prøves af i forskellige versioner, over flere omgange, og holdes løbende op mod vores hyle og *raison d'être*.

Det er en nervepirrende tid. En tid hvor de forskellige tillidsrelationer bliver sat på prøve, og hvor det for mig er afgørende at have gode samarbejdspartnere. Det er en del af processen, hvor stressniveauet stiger og hvor det er afgørende at bruge det konstruktivt og blive i en tilstand af *flow*.

Opsamling: Hvad sker der her?

I sidste ende er det tydeligt at værket er dybt afhængigt af processen - no shit sherlock. Men ikke sådan forstået, at processen skal være god og rar og behagelig, for at man kan få et godt værk. Det kan derimod være en fordel (ikke mindst i vores processer, hvor de personlige resonanser spiller så stor en rolle), hvis vi har haft fat nogle af de steder, hvor det gør lidt ondt. Dette gør naturligvis også processen så meget desto mere energi- og tillidskrævende!

Egentlig er det et ret klassisk "værk" vi har skabt. En stort set afsluttet proces har resulteret i et afrundet forløb, med en start, midte og slutning. Rummet er klart defineret. Publikums- og performerpositionerne er relativt klare. Selvom publikum skal gøre deres for at følge med, lade sig inddrage, etc., er der hele vejen igennem en ganske stram styring af arrangement, tid og rum.

Forestillingen er færdig, der har været premiere, og fra nu af arbejder vi mest på de små detaljer, overgange, tekniske løsninger, etc. Formen og indholdet rykker vi ikke ret meget på. Det er blevet en meget inddragende og deltagerafhængig forestilling – om end ikke egentlig interaktiv (forløbet og indholdet ligger altså fast på forhånd). En forestilling, hvor publikum kun får lov at sidde observerende tilbage i få sekvenser. Resten af tiden er de deltagere i workshops, statister i den franske revolution, medlemmer af et politisk råd, og lignende. Fra første møde med rummet og performerens iscenesættes publikum løbende ind i de forskellige positioner, hvorfra de skal møde forestillingen.

Vi har ønsket at undersøge et krydsfelt med elementer fra workshops, lecture performance og teater, men samtidig har vi også ønsket at skabe en forestilling, der henvender sig til et marked for ungdomsteater. Et marked, hvor et værk forventes at leve op til bestemte konventioner, som eksempelvis afrundede forløb, en tidsramme på under 75 minutter, og så skal det naturligvis være turnévenligt. Denne

situerethed har været en del af præmissen fra starten af, og vi har skrevet os ind i et system, hvis diskurs vi til dels selv har overtaget, og som vi kæmper med.

Hvis jeg kigger ud i værklandskabet, som jeg kender det fra samtidsteateret, så befinder denne forestilling sig i en strøm af inddragende forestillinger, der i og for sig ikke udfordrer værkbegrebet på et grundlæggende niveau, men som måske alligevel nok udfordrer publikums forventninger til teateroplevelsen. Publikums forventning til værket.

Og måske er det netop denne principielle undren, der er interessant. Denne vedvarende forandring, der kan give publikum muligheden for at spørge: "hvad sker der her"

- uden at føle sig dum, uden at føle sig udenfor.

Litteratur

Anette Asp Christensen: "Værk som nomadisk praksis" (s. 100-110) - i *Peripeti* nr. 22, 2015.

Heidegger, Martin: *Kunstværkets Oprindelse* (s. 28-48), Gyldendal, 2003.

Kjølner, Torunn: "Devising og konceptuel devising" i Kobbemagel, Lene (Red.): *Skuespilleren på Arbejde* (s. 352-373), Frydenlund Academic, 2009.

Strøbech, Ralf Richard: Interview om performanceuddannelser (s. 18-25) i *Peripeti* nr. 23, 2015.

Wrede, Vibeke: Upubliceret foredrag ved den Scenekunstneriske Moduluddannelse, Odsherred Teaterskole, 2013.

Rasmus Malling Lykke Skov

Performer, dramaturg og iscenesætter; cand.mag. i Dramaturgi, uddannet Auteur fra Den Danske Scenekunstskoles moduluddannelse ved Odsherred teaterskole og kunstnerisk co-leder i Teater Fluks.



Essays

En undersøgelse af teatermediet

The Act and Art of Kindness (Marie Hauge)



En undersøgelse af teatermediet

Af Marie Hauge, Barbara Simonsen og Erik Exe Christoffersen

På en konference på Laboratoriet i Aarhus 2014 fremlagde Marie Hauge et længerevarende projekt, som bestod i telefonopkald til tilfældige mennesker for at tale med dem om ensomhed. Hun dokumenterede projektet med film og lyd optagelser, og på konferencen var der en diskussion med nogle af de personer, som hun havde været i kontakt med. Jeg opfattede det som et teatermæssigt og menneskeligt interessant projekt, som udfordrede teatermediet. Efterfølgende foreslog jeg, at Marie Hauge skulle beskrive projektet, som en form for kunstnerisk udviklingsvirksomhed, der siden 2014 har udviklet sig. Jeg lavede en udenforstående refleksion over måden at bruge teatermediet som ramme for et personligt møde. Endvidere har Barbara Simonsen, som er leder af Laboratoriet, kommenteret eksperimentet. Det er der kommet følgende ud af.
Erik Exe Christoffersen

Kunstværket som et autentisk møde

Rummet mellem scenekunst og virkelighed

Af performancekunstner Marie Hauge

Begrebet autenticitet benyttes i flæng i vores tid, men hvad betyder det egentligt, og hvorfor er det blevet så populært et udtryk? Vi møder det i et bredt udsnit af brancher, som har adopteret det som en form for deklARATION af en særlig ophøjet kvalitet. Man kan gå så langt som til at sige at autenticitet er blevet en moderne genre. At være autentisk vidner om, at ville skrælle ind til benet, at hylde det rene og ikke-filtrerede. På

den måde handler autenticitet måske mest af alt om et opgør med alt det kunstige og peger på behovet for at komme tilbage til naturen. Vi benytter også ordet, når vi skal beskrive møder, hvor der opstår en særlig nærhed mellem mennesker. Det kan forekomme magisk og fortryllende, når det sker. Måske fordi vi fornemmer, at der er noget større på spil i samværet end det, der lader sig forklarer med ord. Noget spirituelt? Disse situationer er dog tit forbundet med tilfældighed og er svære at planlægge. Selvom ønsket om nærhed er til stede, er det ikke ensbetydende med, at det opstår. Et møde betyder per definition at begge parter bevæger sig mod hinanden, og der kan følelser og forventninger let vildlede til modsat effekt.

I teatret vidner begrebet om en oplevelse, der indeholder en særlig grad af virkelighed. Det sker fx, når vi ind imellem føler, at det, der sker på scenen, henvender sig særligt til os.

Men uanset hvor realistisk oplevelsen end fremstår, er den stadig tilrettelagt og manipuleret i teatrets ramme, så hvad fortæller ordet os egentlig om oplevelsen? At den var særlig nærværende, ægte eller original? I sidste ende har begrebet en individuel betydning, og på den måde giver det ingen mening at forsøge at definere en overordnet betydning. Men betragter man det autentiske som et fænomen, der opstår under bestemte forudsætninger, åbner det for spørgsmålet: *Hvordan opstår autenticitet?*

Jeg satte mig for at undersøge, hvordan man skaber et autentisk møde mellem to fremmede mennesker, i projektet "Kunsten og handlingen bag autenticitet". Igennem 2 år foretog jeg ca. 2000 telefon opkald til tilfældige mennesker

i Danmark. Hvert opkald blev dokumenteret igennem video og lydoptagelser og skabte ramme for en performativ udstilling, som kan opleves i efteråret 2016. I artiklen har jeg beskrevet mine overvejelser og konklusioner under processen.

Baggrund

Mit navn er Marie Hauge, jeg er uddannet skuespiller og arbejder som performancekunstner med projekter, der udfordrer begrebet scenekunst. I løbet af de sidste fem år har jeg undersøgt, hvordan en teaterforestilling kan skabes i virkelighedsnære rammer. Det sker ved at skabe forestillinger, som foregår udenfor det traditionelle teaterum, på platforme, som eksisterer, der hvor folk er. Jeg har defineret mit felt som: rummet mellem scenekunst og virkelighed. Følgende opsummerer fire principper, jeg arbejder ud fra:

Det sceniske rum udenfor teatrets rammer udfordres som fora for møder mellem mennesker.

Manuskript, rekvisitter og kostume skabes på baggrund af mødet. Fx bruger jeg videodokumentation til at skabe replikker.

Forestillingen skabes i interaktionen mellem publikum og performer. Rammer og tilgange udløser interaktion.

Projektet vil overordnet motivere til handling. Forestillingen manifesteres som en handling, publikum selv kan foretage.

Principperne har til formål at danne grundlag for scenekunstneriske oplevelser i nye rammer. I stedet for at invitere publikum ind i teatret møder jeg dem i situationer, hvor de selv er medskabende. Projekterne udfolder sig i en form for "indgriben" i menneskers liv. Jeg arbejder med denne tilgang, fordi jeg oplever, at forestillinger bliver levende, når projektet handler om publikums egen virkelighed. Min rolle som iscenesætter og performer handler således om at dygtiggøre mig i at

skabe omstændigheder, der motiverer til medvirkning.

Kunsten og handlingen bag autenticitet

Min tilgang til projektet blev skabt ud fra en tese om, at autenticitetens potentiale er størst i mødet mellem to mennesker, som endnu ikke kender hinanden. Ideen om det tilfældige møde, ledte mig til beslutningen om at møde folk ved at ringe til dem. Uforstyrret af kropssprog og visuelle indtryk fungerer en telefonsamtale som en anonym mødeplads, hvor fokus er den verbale udveksling. For at kunne undersøge hvad der sker, når et autentisk møde opstår, valgte jeg at anskue processen fra et forskende perspektiv. Jeg betragtede min rolle i samtalerne som en form for antropolog der afprøvede tilgange, drevet af ideen om at det autentiske opstår under ganske særlige omstændigheder. Hvis jeg formåede at dygtiggøre mig i at forstå omstændighederne, kunne jeg måske samtidigt påvise, at et *autentisk møde* er noget, alle kan skabe.

I løbet af de 2000 samtaler oplevede jeg mange autentiske øjeblikke. Jeg har sidenhen samlet mine erfaringer i fire faser for at beskrive, hvordan den autentiske oplevelse opstod. I første fase afprøvede jeg sanselige tilgange for at skabe adgang til kroppen, og i anden fase bad jeg min samtalepartner om et råd. I tredje fase talte vi om kunstneriske tilgange til emnet og i den sidste fase afprøvede jeg intensiteten af den autentiske oplevelse.

Udgangspunkt for telefonsamtalerne

For at kunne skabe et autentisk møde med et fremmed menneske, måtte jeg først og fremmest selv bestræbe mig på at være autentisk i samtalerne. Ud af de mange definitioner på autenticitet valgte jeg at betragte denne væren som en ægte og sandfærdig adfærd.

Det ledte til beslutningen om at tale med folk om mit forhold til ensomhed, da jeg relaterede til dette tema som den mest ægte tilstand, jeg har befundet mig i. Jeg benyttede min dagbog

som materiale til at udforme indholdet i samtalerne og valgte et afsnit som inspirerede mig til følgende spørgsmål:

Hej – Mit navn er Marie Hauge, jeg er performancekunstner og ringer til dig i forbindelse med et projekt om ensomhed. Må jeg stille dig et par spørgsmål?

Føler du dig nogensinde ensom?

Hvordan mærker du ensomheden i kroppen?

Hvilket råd vil du give mig, når jeg føler mig ensom?

Jeg ringer til dig, fordi jeg selv lever med en følelse af ensomhed og ønsker at udfordre muligheden for at skabe samhørighed med et fremmed menneske. Føler du dig forbundet med mig, selvom vi ikke kender hinanden?

Kan man betegne denne samtale som et kunstværk?

Må jeg ringe til dig igen?

Fase 1: Sanselighed

Det var min generelle oplevelse, at de fleste, jeg talte med, havde svært ved at sætte ord på begrebet. Udfordringen bestod således i at finde indgange til den svære tematik.

En tilgang bestod fx i at læse et digt højt, som handler om, hvordan min krop reagerer på følelsen af ensomhed.

Mine bevægelser er hele tiden tøvende; det er sådan, jeg kontrollerer mine tanker. Tænker over hver bevægelse i min krop. Går ud i køkkenet og

åbner køleskabet, lukker og går ind på mit værelse. Sætter mig på min seng. Det brænder i ryggen; jeg går ud på badeværelset og kigger i spejlet, siger noget højt og smører creme på kinden. Det klør i kroppen og jeg udstøder en hvæsende lyd. Tager jakken; jorden under mig er tør, og min krop er låst og hakker mod den. Jeg går en runde, kigger på klokken, der er gået 14 min. (Uddrag af digt)

Det gav anledning til at udforske begrebet ud fra et sanseligt perspektiv. Vi kunne nu begynde at tale om, hvor ensomheden rører os i kroppen, hvordan ser den ud og om den har en lyd. Ved at bringe opmærksomheden ned i kroppen, navigerede vi udenom intellektet og det udløste nysgerrighed. Efter flere samtaler begyndte jeg at betragte den følelsesmæssige forankring i kroppen, som en forudsætning for det autentiske møde.

Vejrtrækning, pauser og stemmeføring, indikerede samtidigt en grænse for, hvor langt vi kunne bevæge os ind i tematikken. Der var altså også tale om et særligt niveau af intensitet for hver samtale. Overhørte jeg indikationerne, forsvandt forbindelsen. Spørgsmålenes karakter og timing var således afgørende for mødet.

Det gav anledning til at betragte autenticitet som en evne, som kræver træning og dygtiggørelse. Ved at afprøve forskellige tilgange i samtalen, trænede jeg min evne til at skabe det autentiske møde. Jeg vil beskrive evnen som en form for intuitiv strategisk sans, der handler om at være bevist om, hvor samtalen skal hen, men samtidigt en fornemmelse for hvordan tilgangen påvirker den anden.

Fase 2: Råd og indflydelse

I mine overvejelser omkring det autentiske møde var det essentielt, at begge parter involverede sig i et fælles ejerskab. Det ledte mig til at undersøge, hvordan min samtale partner også fik mulighed for at påvirke samtalens udfald.

Tag et bad, lyt til Mozart, ring til din mor, søg hjælp, læs i Bibelen eller gør rent.

Det var nogle af de råd, som folk gav mig undervejs. Andre involverede sig med øvelser og udkast til personlige manifester, jeg kunne gentage. Et stykke fra koranen, en sang fra barndommen.

Ved at min samtalepartner fik mulighed for at støtte mig, skiftede samtalen retning, og det var nu dem, der i højere grad styrede udfaldet. Her opstod en form for ansvarlighed, som handlede om, at de ville hjælpe mig.

Jeg oplevede denne ansvarlighed som et stort menneskeligt behov, der kom til udtryk, og som jeg måtte tage i mod. Det autentiske møde var på den måde også afhængig af at kunne give og modtage støtte og råd fra hinanden.

Fase 3: Kunstneriske tilgange

Det blev yderligere understreget ved at tale om samtalen som et kunstværk. Det skabte refleksioner om, hvordan man kunne udtrykke ensomhed kunstnerisk, og her kom folk med bud og ideer:

Hvis samtalen var et kunstværk, skulle den optages på video – så ville jeg vise den for min mand.

Andre ville male et maleri, skrive et digt eller lave en forestilling over samtalen. Vi kunne her tale om hvem, der skulle se værket, eller hvor det skulle opføres.

I denne del af samtalen opstod drømme og visioner, som skabte nye perspektiver på forholdet til ensomheden. Vi lod os inspirere af hinanden og var pludselig i gang med at skabe et værk sammen ved at tale om det. Det åbnede ideen om, at det autentiske møde, opstår, når mennesker er fælles om at skabe noget sammen, som ligger uden for de rationelle grænser.

Fase 4: Det kunstneriske og personlige dilemma

I et par af samtalerne var der nogle stykker som pointerede, at det var en urimelig situation, jeg

havde sat dem i. Hvorfor skulle de åbne sig for mig, når formålet var at bruge deres svar til et kunstprojekt? Hvad var der på spil for mig? Det betød, at jeg måtte sætte spørgsmålstegn ved min egen agenda og studere forholdet mellem kunst og ego nærmere.

Når jeg som kunstner blandede mig i andres liv og involverede andre personer i mit kunstværk, opstod der et interessant dilemma. Var mit ego en hindring for det kunstneriske værk eller afledte det kunstneriske projekt mig fra at forholde mig personligt? På den ene side oplever jeg et elementært menneskeligt behov for at blive genkendt, på den anden side har jeg en kunstnerisk drivkraft, som handlede om at spejle det samme behov hos andre. Jeg begyndte at opfatte dette dilemma som et paradoks, jeg befandt mig i, hver gang jeg foretog et opkald.

Undervejs i processen besluttede jeg mig for at inddrage dilemmaet i samtalerne og bekendtgjorde, at jeg var i tvivl om min egen agenda. Jeg forklarede: Hvis jeg henvender mig som kunstneren, træder individet Marie i baggrunden. Hvis jeg henvender mig som individet Marie, mangler jeg en legitim grund til at henvende mig. Det opfattede jeg som et brud på samtalsens fortrolighed, men bekendelsen viste sig at være afgørende. Min fejlbarlighed skabte muligheden for at blive fravalgt.

Det skulle nu vise sig, om forbindelsen mellem os var stærk nok til at overkomme dette brud på fortroligheden. Det var netop i dette øjeblik, at samtalen nåede sit autentiske højdepunkt.

Vi befandt os pludselig i et skæringspunkt. Hvad der end skete nu, ville vores relation enten forbedres eller i værste tilfælde slutte. Her oplevede jeg det autentiske møde stærkest. De gange jeg blev tilvalgt, opstod øjeblikke af forbundethed. Jeg spurgte flere undervejs, om de følte sig forbundet med mig, og om de også oplevede samtalen som et autentisk møde med et fremmed menneske.

Konklusion

I følge mine undersøgelser og erfaringer vil jeg beskrive det autentiske møde, som en række beviste handlinger, nøje valgt og udført i et fælles ejerskab. Ind i mellem må begge parter slippe kontrollen for at komme dybere ind i mødet. Her benyttes en intuitiv evne til at navigere og samtidigt fornemme, hvordan og hvorhen samtalen bevæger sig. Indholdet i samtalen bygges på sanselige og kunstneriske tilgange for at åbne nye perspektiver og for at skabe grobund for et fælles værk. Værket symboliserer fællesskabet mellem parterne og bliver på den måde en *live* udførelse af ideen om mødet som et kunstværk. Som mødet skrider frem, bør der opstå fejlbarlighed – en eller begge parter blotter eller udstiller noget sårbart. Overkommes denne splittelse, udløses et autentisk klimaks, der bedst betegnes som samhørighed.

Dramaturgisk refleksion

Efter projektet var endt, ledte de fire faser mig til at anskue det autentiske møde ud fra *berettermodellen*, som vi kender fra den klassiske dramaturgi. Ved at sammenligne det autentiske møde, med fortællingens dramaturg, fandt jeg træk, som peger på, at mødet, forløber i en kurve af anslag, præsentation, uddybning og klimaks.

Ligesom en teaterforestilling er sammensat og udført i en palet af specifikke og gennemtænkte scener – placeret i tid og sammenhæng, kræver en autentisk samtale samme regelsæt. Denne takt og præcision er med til at skabe genkendelighed, og det er med denne, at vi "indfanger" hinandens opmærksomhed. Det autentiske møde er afhængigt af parternes evne til at guides mod hinanden.

Eksempel på samtalen. Det autentiske møde med Peter (fiktivt navn)

Anslaget

Peter startede samtalen med at spørge, hvorfor

jeg ringede netop til ham. Jeg fortalte, at jeg havde fundet ham i telefonbogen, og at det var ren tilfældighed, at vi havde denne samtale. Jeg udspecificerede mit forhold til ensomhed og forklarede, at jeg ønskede at bryde tabuet ved at bevise, at det er muligt at skabe samhørighed med et helt fremmed menneske. Han responderede ved at fortælle mig, at han synes det var et modigt tiltag, og at han samtidigt ikke vidste, hvordan han skulle forholde sig til mit opkald. Jeg spurgte ham, om jeg måtte stille ham nogle spørgsmål, og han sagde: *det må du gerne.*

Præsentation

Peter fortsatte samtalen ved at spørge mig: "*Hvem er du?*" Jeg forklarede ham min baggrund, og at jeg havde beskrevet ideen til projektet i min dagbog, da jeg var yngre. Som voksen havde jeg besluttet at afprøve en tilbagevendende drøm, som handlede om, at fremmede mennesker ringede til mig. Han fortalte, at han selv arbejdede med unge ensomme og følte stort ansvar for hans arbejde.

Uddybning

Jeg uddybede samtalen ved at spørge ind til, hvor og hvornår han oplevede ensomhed. Han fortalte om et sommerhus, hvor han ofte tog hen for at være alene. Jeg læste digtet op om min fysiske oplevelse af ensomheden, og han fortalte, at ensomheden sad i hans hænder. En form for rysten og skælven, som da han fik at vide, at hans far var død. Et tidspunkt i hans liv, hvor han havde følt sig aller mest ensom. "*Det er ligesom, at mine hænder får lyst til at gribe op ad – ligesom når jeg plukker æbler.*"

Point of no return

Under samtalen oplevede jeg at blive påvirket af hans fortælling, og jeg måtte pludselig overveje min egen deltagelse. Det var tydeligt, at jeg måtte fortælle Peter om mit kunstneriske og personlige dilemma, for ikke at virke falsk og ude på at udnytte hans tillid. Jeg fortalte

ham, at jeg på den ene side ønskede at være professionel, og på den anden side oplevede jeg samtidigt et behov for at være privat. Han kunne genkende dilemmaet fra sit eget liv og viste heller ikke selv, hvordan han skulle opføre dig i samtalen og sagde: ”*du er ærlig, det er det vigtigste for mig.*”

Konfliktoptræning

Den videre samtale tog form i *spændingsfeltet* mellem smerte og forløsning, og vi balancerede på en knivsæg mellem nysgerrighed og forbehold. Det var tydeligt at mærke, at vi begge var på arbejde og opmærksomme på at lytte og respondere. Vi sørgede for ikke at skræmme hinanden, ved at grine ind i mellem for at lette den følsomme stemning. Da jeg spørger ham, om han vil give mig et råd til, hvordan jeg kan lære at håndtere mit forhold til ensomhed, fortæller han mig, at det kan han ikke svare mig på, men siger alligevel: ”*Du skal jo lære at leve med ensomheden.*”

Jeg spurgte ham om, hvordan det påvirkede ham at tale med mig i telefonen, og han svarede, at han helt sikkert ikke ville have åbnet sig, hvis jeg havde mødt ham på gaden. Jeg fortalte ham, at jeg anså samtalen for at være et kunstværk vi sammen skabte i dette øjeblik. Vi talte herefter om hvordan samtalen kunne opfattes som et kunstværk og hvem vi ville invitere til at opleve værket.

Klimaks

Jeg oplevede at samtalen gradvist blev mere og mere autentisk. Det koncentrerede arbejde vi begge havde bidraget til, ved at skabe genkendelse og fortrolighed, lønnede sig.

På et tidspunkt fortalte jeg ham, at jeg oplevede en samhørighed mellem os, som handlede om, at vi i dette øjeblik var fælles omkring vores oplevelser af ensomhed. Samtalen nåede sit klimaks, da Peter undervejs respondere: ”*Jeg har det underligt med denne samtale – på en måde er det næsten et overgreb, at du ringer til mig, samtidigt føler jeg, at det er en gave.*”

Det autentiske klimaks kan bedst beskrives som en lang pause efterfulgt af en fysisk sensation. Hjertet bankede hårdt i brystet, og blodet strømmede igennem kroppen. Det skabte en let svimlende tilstand, som udløste latter.

Udtoning

Da vi havde talt sammen i 15 minutter, antydede Peter at samtalen skulle slutte. Han var til en familiemiddag og der var flere, som havde spurgt, hvem han talte med. Der opstod en forløsende latter, som ledte os ud af den spændte stemning. Forløsningsen gav anledning til at jeg kunne spørge, om han ville fortsætte mødet med mig en anden dag. Han tøvede længe og sagde til sidst: ”*Det kan vi godt – jeg vil gerne tale med dig igen.*”

Mødet i scenerummet

Under et eksperiment på Laboratoriet i Aarhus, mødte jeg fem personer, som jeg havde været i kontakt med flere gange over telefonen. I forlængelse af samtalerne, ville jeg undersøge hvad der skete med det autentiske møde, når vi befandt os i scenerummet.

Jeg valgte at opdele rummet med en skillevæg for at bevare den sanselige og undersøgende tilgang. Telefon samtalerne havde skabt et ”ikke-rum”, hvor der opstod fortrolighed på meget kort tid. Jeg ville nu undersøge, om autenticiteten blev større eller mindre ved, at vi befandt os i samme rum. Vi mødte hinanden på hver sin side af skærmen og startede i 10 minutters stilhed. På baggrund af telefonsamtalerne havde jeg komponeret et stykke musik, som jeg spillede for dem. Efter vi nu havde talt sammen flere gange, deltog de medvirkende med flere modige tiltag og turde i højere grad udfordre eksperimentet.

Herefter talte vi om, hvordan det påvirkede os at være i samme rum, og om vi følte os autentiske sammen. Alle fem medvirkende fortalte, at den kunstneriske indfaldsvinkel havde vakt deres lyst til at deltage i eksperimentet. Det var dog først og fremmest min personlige bestræbelse

på at skabe et autentisk møde, som havde berørt og motiveret dem til at mødes med mig.

Det ledte mig til den overordnede konklusion, at et autentisk møde består i selve bestræbelsen på at skabe noget autentisk.

Værket

Samtalerne er dokumenteret gennem video og lyd optagelser efter samtykke med de involverede. Lydoptagelserne har været udstillet bl.a. i Johannes Kirken i Malmø og på galleri Another Space i København, og projektet blev fremlagt under Laboratoriets RAPP 2014-konference for fagfolk i Århus. Processen blev fulgt af dokumentarfilminstruktør, Mette Carla Albersten og senere af Ina Lindgren. I april 2015 kunne man opleve et portræt af projektet i tema lørdag på DR2. Efterfølgende har jeg samlet projektets forskellige elementer i en performativ udstilling under titlen, *Model for menneskelig adfærd*. Udover film, musik, dagbogsmanuskript og lydoptagelserne har jeg skabt en gør-det-selv manual, som kan inspirere lytteren til egne handlinger.

I udstillingen findes jeg som en performativ refleksion på værket og agerer en forlængelse af mødet i virkeligheden. I rummet kan publikum sætte sig bag en skillevæg og opleve det øjeblik, hvor vi bestræber os på at skabe et autentisk møde.

Ideen om en *model for menneskelig adfærd* er baseret på en analytisk beskrivelse af et stykke virkelighed, udstillet som eksempel. Modellerne søger ikke at give svar på hvordan vi skal opføre os som mennesker, men at appellere til menneskets egenrådighed og intuition. Med modellerne ønsker jeg at betragte udstillingen som en adfærd, alle kan udføre.

Eksempler på andre projekter

I *New Nordic Tigers Nation* inviterede jeg kunstnere, aktivister og politikere fra Norden til at skabe en ny nation, som skulle sammenfatte nordens syv lande. I tre dage befandt de sig i et rum indrettet med objekter,

der bar logoet: New Nordic Tigers. Gruppen gennemgik syv opgaver, som udfordrede dem til at lytte til hinanden for at skabe grobund for et ægte møde. Opgaverne var baseret på mine erfaringer omkring autentiske møder. De arbejdede med samme seks spørgsmål, som fik nye perspektiver. Eksempel på fælles øvelse: mal et billede på, hvad du har tilfælles med de andre i rummet. I slutningen af processen fik de frie rammer til at lave en forestilling for et inviteret publikum, hvor de viste, hvad de var kommet frem til. Jeg deltog i forestillingen som skaberen af nationen. Iført t-shirts og kasketter med logoet fremførte de blandt andet et manifest, de havde skrevet, igennem bevægelse og tale kor. Forestillingen endte med, at gruppen valgte at gøre oprør, og brændte banneret som en protest mod den nye nation. På den måde fik begrebet autenticitet nye perspektiver. Publikum blev inviteret til at tage en genstand med sig hjem, som kunne fortsætte debatten.

Jeg udforsker gerne projekternes tematikker i en længere periode, før jeg påbegynder projektet. Her foretager jeg som udgangspunkt altid interviews og videodokumentation af samtaler og møder. Det er en måde at genere materiale på og samtidigt skabe et bredt perspektiv. I undersøgelsesfasen til *Voices of Fire* i Tanzania interviewede jeg advokatfirmaer, politiet og ambassaden samt en række andre mennesker i Dar es Salaam om deres forhold til seksualitet. Det ledte til en forestilling om mænd, som foretager kvinders arbejde og omvendt. Her fungerede materialet som lydoptagelser, folk kunne lytte til efter forestillingen. Også i dette projekt fortsatte en kontinuerlig undersøgelse af det autentiske, igennem en procesorienteret metode, jeg underviste kunstnerne i. Metoden hedder *5 steps performance program* og er definerede på baggrund af otte års undervisning i drama og improvisation, samt erfaringer forbundet med mit kunstneriske arbejde. Formålet med metoden er at skabe en form for ultimativ forbindelse mellem publikum og performer.

Det betyder, at det kunstneriske arbejde baseres og udføres i mødet med publikum der, hvor de befinder sig.

Jeg underviser bl.a. i den metodiske tilgang på Københavns Film- og Teaterskole, som jeg har defineret ud fra fem opdelte led i skabelsesprocessen fra ide til færdigt værk. I efteråret 2015 videreudvikler jeg *Voices of fire* til en forestilling, som spilles på udvalgte natklubber i Dar es Salaam.

Marie Hauge

Performance kunstner, iscenesætter og underviser. Uddannelse: 2012-2013 Antropologi, Københavns Åbne Universitet, 2012-2013 Management og ledelse: Music2business – Volcano Records, 2005-2008 Holberg Film og Teaterskole, 2003-2004 Stage and performance Studies, Irland. Underviser på: Københavns Film og Teaterskole 2007-2015.

www.mariehaug.com

I kunstens greb

Eksperimentet *The Act and Art of Kindness*

Af Barbara Simonsen

Da vi valgte *The Act and Art of Kindness* som et af de tre scenekunsts eksperimenter til RAPP 2014 – Laboratoriets Research in Artistic Practice Programme, var det først og fremmest, fordi det byggede på en fascinerende, usædvanlig idé. En idé, der balancerer hårfint med at afsøge grænserne for scenekunst og for kunst i det hele taget, og som giver mulighed for at studere helt ned i detaljen, hvad der gør en handling til en kunstnerisk handling og ikke bare en personlig handling – og hvornår

og hvordan en sådan skelnen overhovedet kan være mulig.

Eksperimentet blev gennemført med Marie Hauge som forsøgsleder, Mette Carla Albrechtsen som dokumentarist og undertegnede som facilitator, i Aarhus i marts 2014.

En anden fordel ved eksperimentidéen var, at den var meget konkret og kunne undersøges inden for den ramme af ca. otte dage, som RAPP stiller til rådighed. Det var et fascinerende træk ved projektet, som var under udvikling på det tidspunkt, at det havde flere mulige faser indbygget i sig, og at det netop nu ville være nyttigt at bevæge sig over i en endnu ukendt, uafprøvet fase.

Første fase var naturligvis telefonsamtalerne, anden fase ville være efterfølgende fysiske møder, og en mulig tredje og sidste fase ville være en form for produktion af et kunstværk, stadig til én person. Marie havde allerede afprøvet telefonsamtalerne, så spørgsmålet var, hvordan hun skulle fortsætte til de fysiske møder. Hvordan skulle det gribes an, og hvad ville der ske? Det blev fokus for eksperimentet.

Vi var meget hurtigt klar over, at der måtte være en form for koncept eller et greb på disse møder. Dette greb eksisterede allerede i telefonsamtalerne som en givet del: det helt umulige i, at en fremmed ringer til dig og spørger dig om dit forhold til ensomhed, og hvordan du har det med denne snak osv., gør samtalen til noget 'over-reelt', mærkeligt og skævt. Eller, kunne man sige, til et kunstnerisk koncept, et greb om samtalen.

Herudover benyttede Marie sig også af kunst som instrument på andre måder, og der var især én optagelse af en telefonsamtale, som gjorde stort indtryk på mig. Her læste Marie et digt højt for en ung fyr, som hun havde talt med et par gange – et digt om ensomhed og om at skilles. Fyren havde været afslappet og positiv, og de havde haft et par fine samtaler, men efter digtoplæsningen blev han pludseligt tydeligt utilpas og nærmest mistænksom ved

hele situationen. Han spurgte bl.a. Marie, hvorfor hun lige præcis havde ringet til ham. Det viste sig, uden Marie selvfølgelig vidste det på forhånd, at dette digt ramte lige i plet i forhold til hans nuværende situation og følelser, der havde med et parforhold at gøre. På optagelsen kan man nærmest høre, hvordan han begynder at se sig over skulderen og lede efter et skjult kamera eller en skjult kæreste, og hans virkelighedsfølelse er lige ved at vælte.

Interessant nok, og fordi det lykkedes for Marie at overbevise ham om, at hun ikke havde en skjult dagsorden eller var udsendt af hans kæreste, så trak han sig ikke tilbage fra situationen. I stedet fastholdtes følelsen af, at kontakten mellem ham og Marie –person til person – lige pludselig var accelereret voldsomt. De havde med ét mødt hinanden helt tæt på gennem det, digtet udtrykker, og som gik lige i hjertet på ham. Vi kender alle sammen følelsen af, at et kunstværk taler direkte til én ud af det blå, men her må man sige, at situationen får en stærk dobbelt-op-effekt, når kunstneren selv har ringet en op og afleverer værket personligt! Der er fantastisk mange spændende brudflader af kunst og virkelighed, der skyder ind i hinanden i den korte samtale.

Når det gælder et fysisk møde, bliver situationen potentielt endnu mere kompleks. Hvilke parametre skal fremhæves, hvad skal grebet og konceptet være? En af Maries første idéer var at gå en tur sammen ved stranden uden at tale sammen. En fin og enkel idé, der ligger godt i tråd med det 'mærkelige' og skæve fra telefonsamtalerne. En anden idé var at mødes på et offentligt sted i byen, men her talte vi om, at kontrasten måske ville blive for stor fra de intime telefonsamtaler til en åben, befolket offentlighed. En tredje idé, som Marie valgte at afprøve, var at besøge en person derhjemme, men her var det også, som om situationens virkelighed blev for dominerende. Marie har et stærkt instinkt for at skabe gode forbindelser til folk og for, hvad der føles rigtigt

og forkert, og hun fandt det for invaderende at tage et kunstnerisk koncept eller greb med ind i personens hjem og 'plante' det der. Så mødet fik mere karakter af en ganske almindelig, privat snak over en kop kaffe.

Derefter blev det besluttet at tage møderne tilbage til et teatralt rum, og de følgende møder, der blev afholdt i eksperimentugen, fandt enten sted i en teater- eller prøvesal. Skærmene, der blev sat op mellem Marie og hendes samtalepartner, var et forsøg, der viste sig at have en genial effekt – de skabte en mellemfase eller hybrid mellem telefonsamtalerne og det fysiske møde, en slags sluse, hvor to mennesker kunne nærme sig hinanden gennem lyd/tale og fysisk tilstedeværelse, men med synssansen slået fra.

Mette Carlas optagelser og det konstant registrerende kamera gav en slags målestok for den kunstneriske værdi og karakter af møderne. Gennem kameraet kunne vi bogstavelig talt måle, om der var noget i situationen, der var spændende at se på, også ud over den konkrete spænding og nervøsitet, der var i rummet under mødet. Registrerede kameraet bare en tilfældig situation, et stykke hverdag, noget tilfældigt materiale? Nej. Der var drama. Der var karakterer. Poesi. Der var en formmæssig stramhed, en ritualisering, der var det mærkelige, det skæve, 'grebet' og en utroligt vanskeligt definerbar kvalitet over situationen, som på en eller anden måde gjorde det til kunst. Møderne var fuldstændig fascinerende at se på, både live og på video.

En af personerne, Birgitte, nævner i Laboratoriets dokumentationsvideo, at det er, som om man har sit eget rum i rummet, når man sidder og taler med skærmen imellem sig, og alligevel er man til stede sammen med en anden person:

"Det giver på en eller anden måde en frihed til at udtrykke sig".

Og det er da også bl.a. det, der ses tydeligt på videooptagelserne: man ser den enkelte personlighed, uden al den sociale mimik og

høflige smil og blikke og nik, som normalt er signaler til den anden. Man ser de to personers reaktioner på det, de hører hinanden sige. Man ser nogen, der virkelig lytter. Man ser virkelig personen, på en meget betagende måde.

I dokumentationsvideoen til eksperimentet, som er baseret på Mette Carlas optagelser samt interviews med Marie og Mette Carla, prøver jeg at indfange dels nogle af de mange brudflader mellem kunst og virkelighed, som eksperimentet skaber, dels nogle af de aspekter, som skaber den 'vanskeligt definerbare kvalitet', vi måske kan kalde kunst – og endelig har jeg prøvet at indfange det, som eksperimentet gør ved Marie. Og helt i projektets ånd er det et grænsefelt mellem et kunstnerisk og et personligt forløb, der kommer frem.

"Altså, jeg ringer jo op, og så siger jeg, at det her er et kunstprojekt. Og jeg kan måske godt have lyst til at spørge mig selv om, hvorfor det er det. Hvorfor har jeg brug for, at det er et kunstprojekt? (...) Jeg har brugt en del år efterhånden på at researche på, hvordan min kunstneriske praksis skal være – men jeg ender jo, råt for usødet, med gerne bare ... at ville mødes."

Barbara Simonsen

Kunstnerisk leder af Laboratoriet.

Det autentiske som indgriben og teatralt fællesskab

Af Erik Exe Christoffersen

Marie Hauges *The Act and Art of Kindness* kan beskrives fra flere forskellige synsvinkler i og med at hun både er skuespiller, instruktør og producent i én og samme person. Værket er intermedialt og skaber materiale for film, udstilling, nye performancer og dermed

forskellige formater for kunst og fællesskabsrum.

Men først og fremmest er der tale om en performativ kunst, som er handlende i en konkret situation. Forestillingen indgår i en kommunikativ relation, som den selv skaber ved at tage telefonisk kontakt. Værket skaber en direkte relation, som både kan afvises eller godtages. Forestillingen *er* denne medierede dialog, som opstår, men denne er også betinget af de forskellige rum og situationer, som afsender og modtager befinder sig i.

Teatrets scene er flyttet over i et medie, hvor skuespiller og tilskuer er adskilt rent fysisk, men hvor de udveksler og interagerer med hinanden sprogligt og mentalt. Det er lyden og ikke det visuelle, som er i fokus. Måske er det en pointe, at man ikke ser hinanden. Og det åbner i hvert fald for en "fri" forestilling om den andens udseende ligesom man ikke umiddelbart kan se den kontekst den anden befinder sig i. Der er fokus på hørelsen og det haptiske (berøringssansen og ikke den optiske sans). I telefonen høres og mærkes lyden af den anden og naturligvis konkret telefonen mod øret, og derved stimuleres den indre visuelle fornemmelse. Det placerer værket inde i tilhøreren.

Dialogen er ikke fastlagt, men der er et udgangspunkt, og resten improviseres og forudsætter en vis tillid og troværdighed i samtalen. Hauge etablerer denne ramme omkring et emne, som formentlig påkalder sig enten indlevelse eller afstandtagen: Ensomhed.

Samtalen relaterer sig til emnet ved at bryde ensomheden eller bekræfte den. Måske er der således en umiddelbar katharsis effekt som "rensende". Det minder om terapi og spørgsmålet er, hvordan værket afgrænser sig fra den terapeutiske effekt.

Marie Hauges projekt er en form for konkret og reelt teater, som benytter autobiografisk materiale. Skuespilleren fremstiller ikke en rolle, men er sig selv og ved, at processen og interaktionen mellem skuespiller og tilskuer

er risikofyldt, reel og kreativ. Den er emergent og flydende på den måde, at den ikke er kontrolleret i forhold til et bestemt mål. Dog er der ikke, som Hauge viser ovenfor, tale om ren tilfældighed. Værket har en dramaturgi.

Selve mediet, som skaber virkeligt materiale, er som nævnt rammesat med forskellige obstruktioner, som hver især er distanceskabende: man kan ikke se og røre hinanden og kun høre stemmen; man er fremmed overfor hinanden og derfor "frisat" til at sige hvad som helst. Det betyder, at dialogen får karakter af autofiktion. Både virkelig og fikionaliseret samtale.

Et forhold, som er vigtigt i den enkelte samtale, er inddragelsen af smagsdommen: er dette kunst? Det er på en måde en fælles afgørelse mellem de to involverede. Men man kan hævde, at det er denne smagsdom, som skaber en overgang eller passage fra jeg til vi. Og som eventuelt betyder, at mødet opleves som "noget større": en form for metafysik som i sig selv er interesseløs, samtidig med at den er meningsfuld.'

Autentisk emancipation

Marie Hauge etablerer rummet mellem kunst og virkelighed og taler om "det autentiske møde". Det er et interessant begreb, som ofte dukker op i kunsten som et eftertragtet og eftersøgt fænomen, som både referer til en æstetisk og etisk relation. Og som grundlæggende destruerer det traditionelle "teater" som forstillelse. Autenticitet er, som Jørgen Dehs (2012) formulerer det, et program i den moderne kunst. Især i 60ernes modernisme opstår en teatral kunst, som interagerer med virkeligheden ved at være konkret og handlende i en reel situation. Den kan betragtes som en avantgardistisk tendens, hvor det drejer sig om at genforene kunsten med dagligdagen, men det kan også ses som en ny kunstramme, som organiserer en anderledeshed og en fremmedhed gennem et medie. Værket søger at skabe en autentisk

effekt, som adskiller sig fra oplevelsesøkonomiens autenticitetsfix, ved ikke at love noget og ved at være interessefri. Den skaber et mulighedsrum, som måske kan blive vedkommende og måske vigtig. Jacques Rancière (2014) beskriver i *Den frigjorte tilskuer*, at teatret i det 20. århundrede udvikler nye fællesskabsformer, som ophæver den adskillelse mellem scene og sal, som var grundlaget for den 4. vægs konvention og som var en vigtig disciplinering og passivering af tilskueren i slutningen af 1900-tallet. En række teaterinstruktører udvikler refleksive fællesskaber (fx Brecht). Andre vægter et nærvær, hvor energetiske handlingsformer er i fokus (fx Artaud). Det, der er fælles for Brecht og Artaud, er, at tilskueren inddrages aktivt fysisk, mentalt eller psykisk i en forandring af teatertraditioner og dramaturgier.

Rancière mener ikke, at teatrets nye fællesskabsformer nødvendigvis skaber emancipation. Han påpeger, at denne kan siges at være bestemt af relationen som ubestemt og baseret på ikke-viden. I en analogi med læringstraditionen, hvor en uvidende lærer konfronteres med den uvidende elev, kan man se forholdet mellem tilskuer og skuespiller og forholdet mellem instruktør og skuespiller som bestemt uvidenhed. Det vil sige, at viden er ubestemt, mens til gengæld en række regler og principper er bestemte. Det skaber en effekt, som ingen kan forudse. Man søger ikke et bestemt indhold, men man søger at skabe regler og rammer for et kunstfællesskab.

Jeg opfatter det som meget dækkende for Hauges projekt, at tale om en relation mellem performer og modtager som baseret på gensidig uvidenhed om den anden. Uvidenheden skaber fokus på tillid som en forudsætning i den videre proces.

Kunst og autenticitet

Det autentiske er et begreb, som ofte forbindes med særlige kunstobjekter. Efter min opfattelse er det ikke objektet men det sansende subjekt, som oplever et værk som autentisk. Det autentiske er

altså en forestilling om en særlig kvalitativ og ”ren” sansning, som opstår i kraft af en særlig relation i en særlig kontekst. Det autentiske er således ikke noget bestemt men en effekt, som skabes i en æstetisk relation. Historisk er autenticitet knyttet til det moderne.

I takt med at det moderne igennem et par hundrede år bliver mere og mere gennemgribende, civiliseres stadig større områder af samfundet. Det ikke-civiliserede bliver tilsvarende et stadig mindre område. Virkeligheden medieres og denne mediering efterlader en sanselig længsel efter det ikke-medierede og ikke-kontrollable. Det, som er, hvad det er. Det som ikke er maskeret, det uspolerede i forhold til den forurenende (vestlige) kultur.

Jørgen Dehs hævder, at den moderne kunst er et felt for autenticitetseffekter, værker som ”optræder”, som om de er glemte, som om de ikke er til for vores skyld. Det skaber en effekt og ”virkelighedserfaring”. Det vil sige oplevelse af noget, der er udenfor, og som ikke betyder noget, men som bare er, hvad der er og netop derfor rummer en form for hemmelighed eller omstændighed. Værket agerer *som om*, det ikke var medieret, og skaber en særlig relation eller henvendelse: forundring, nysgerrighed, lyst eller opmærksomhed i tilskueren. En særlig sensitivitet, som er en slags korrektiv til den rationelle virkelighedstilgang.

Det autentiske skaber en form for paradoks i kunsten, som jo per definition er en konstruktion. Autenticitetsforestillinger og uforfalsket ’renhed’ spiller op mod det modsatte: illusion, forstillelse, iscenesættelser og teatralitet. Jo mere risikobetonet den kunstneriske proces og mødet med tilskuerne er, jo mere autentisk forekommer den kommunikative situation. Det fremprovokerer andre sansemåder gennem taktile kvaliteter og forventningsbrud. Autenticitet spiller i høj grad sammen med en renselsesstrategi, som vi finder mange steder i modernismen. Værket antager karakter af en reel handling, der ikke fokuserer på repræsentationen men på skuespillerne, rummet, situationen, relationen til tilskuerne etc.

Autenticiteten opstår i selve kommunikationen som et reelt kontroltab: det kan være et håndholdt og rystet kamera i billedmediet, i maleriet kan det være blindtegning eller ved, at man erstatter penslen med kroppen, eller at lærredet bliver kunstnerens egen krop. I teatret kan det være performere, som ikke kender handlingen eller replikkerne etc.

Kunstens fornyede autenticitet opstår gennem en række forskellige operationer, som alle forstyrrer eller vanskeliggør og måske endda umuliggør en kontrolleret repræsentation. Værket skaber muligheden for tilfældigheder og det uforudsigelige: stumhedens tale, dunkelhedens klarhed eller tilsynekomsten i det tomme rum. Men det er stadig en iscenesættelse af dette tomrum og denne rystelse, som gør, at man kan tale om et værk.

Den performative og relationelle kunst har været central det sidste 15-20 år under programmet ”the return of the real”, som det blandt andet er lanceret af Hal Foster, Erika Fischer-Lichte og Nicholas Bourriaud. For disse bliver ”det virkelige” ikke at finde som noget bagvedliggende, noget oprindeligt, men i *gentagelsen* eller *remedieringen*.

Hauges værk producerer autenticitetseffekter, altså ikke autenticitet som væren men som effekt, noget, som opfattes som tilsyneladende ikke medieret. Det er således ikke det, der tales om, som kan være mere eller mindre fiktioniseret men selve risikomomentet i samtalsituationen, som er autenticitetseffekten, og som er uforudsigelig. Hauges performance adskiller sig fra teatrets illusionsskabende fremstilling, hvor tilskuerne absorberes i værket og ”glemmer”, at de er i teater. Denne glemsel skaber en særlig troværdighed i form af en uforstyrret indlevelse i værkets betydning.

Hauge benytter en henvendelsesmåde, som er anti-illuderende. Der er ikke en hensigt eller villedhed bag fremstillingen, tværtimod, er det som om, det uforudsigelige og tilfældige indfinder sig som noget selvberørende eller selvgældigt, noget, der har sin egen autoritet, og som er rensat

for traditionelle koder og fortolkningsmønstre. Performancen er konstrueret, men er en særlig virkelig virkelighed. Der er her en særlig nærhed, men også en forundring som skaber distance. Der er vakt en særlig nysgerrighed, opmærksomhed og synlighed, som er ikke-begrebslig. Men som skaber en refleksion, som motiverer en søgende tankevirksomhed.

Det skaber et forhøjet nærvær, som er ikke-intentionel, og en rystelse af sansningen. Det uudsigelige eller stumme "taler", men i et "hemmeligt sprog". Det kan være en form for uoverskuelighed, ophøjethed eller fortabelse i form af kontroltab, som skaber en anden sanselig relation som en form for transformativ proces:

Forløsningen gav anledning til, at jeg kunne spørge, om han ville fortsætte mødet med mig en anden dag. Han tøvede længe og sagde til sidst: "Det kan vi godt – jeg vil gerne tale med dig igen".

Afsluttende

Hauges værk kan betragtes i fem optikker: 1. Tematisk omhandler det ensomhed som et moderne personligt ofte tabuiseret vilkår. 2. Værket er performativt og situationen, som fx en familiesammenkomst, spiller med, ligesom værkets feedbackløjfe har relationel karakter og skaber en autenticitetseffekt, idet begge bidrager. 3. Sensorisk er det primært øret, som påvirkes gennem stemmen og pauserne. Samtidig med at det har en betydning, at man ikke kan se den anden. 4. Værket rammesættes, optages og dokumenteres som kunst. Hvilket begrænser begge parter. 5. Som opsøgende interaktivt teater kan man spørge til performerens teknik i forhold til at skabe tillid. Hvordan udfordres modtageren? Hvordan undgås fx at samtale vander ud, eller misforstås.

Hvis man accepterer dette som teater, og ud fra en smagsdom giver det prædikatet kunst, har det naturligvis betydning for teatermediet, i og med at der er tale om en ændret funktionalitet. Hverken performereren eller tilskueren kan gemme sig bag en professionel rolle som tilskuer eller

skuespiller. Teatret giver kun mening som et personligt møde uden af den grund at blive et socialt eller terapeutisk møde. Kunstnerens egen præsentation af dette som et værk er vigtig i situationen men også den fortsatte mediale bearbejdning; i form af udstilling, film, tv og som her en artikel i et teatertidsskrift, er afgørende for det status, og det understreger, at værkstatus også er en intentionel proces. Det minder rigtig meget om processen omkring Duchamps readymades, fx *Fontæne*, som ikke blev set som et værk, da den blev indsendt til udstilling i 1917. Tværtimod blev den smidt ud, men Duchamp gav ikke op, og gennem dokumentation af sagen lykkedes det retrospektivt at få værkstatus, men det slog for alvor først igennem i kunstinstitutionen i 1950'erne.

Projekt er en udfordring og afprøvning af teatermediet. Med telefonen som mellemlid bliver det muligt at mødes hvor som helst. Kan teatermediet forbindes med internet, skype, streaming og de muligheder, som ligger i andre medier? En anden side af teatermediet, som afprøves, er en opsøgende og intervenerende publikumsform. Kan teatret anvendes i andre former end de gængse til en form for møde, indrammet som teater og kunst?

Litteratur

Dehs, Jørgen (2012) *Det autentiske - fortællinger om nutidens kunstbegreb*. Forlaget Vandkunsten

Rancière, Jacques *Den frigjorte tilskuer*. K&K · Kultur&Klasse nr. 118, 2014

Erik Exe Christoffersen

Lektor ved Dramaturg. Institut for Kommunikation og Kultur.

SKØNHEDENS HOTEL



Anmeldelse

Antologi

Skønhedens Hotel - Hotel Pro Forma: Et laboratorium
for scenekunst

Udstilling

Hotel Pro Forma - Dagens Kage er en træstamme

Forestilling

Aarhus Teater - Til Mine Brødre

Skønhedens Hotel – Hotel Pro Forma: Et laboratorium for scenekunst

Antologi

Af Sofie Volquartz Lebech

Det skete igen. Du kom for at besøge mig, og universet delte sig i to. Ét hvor du kom for at besøge mig, og ét hvor du ikke kom for at besøge mig. Bagefter sad vi lidt i mit køkken, mens vi talte om det forunderlige i, at universet fordobler sig, og vi drak en kop te i det univers, hvor du var kommet for at besøge mig. Morten Søndergaard: Kosmos+ (2014)

Med disse ord beskriver månepigen universets dobbelte forunderlighed i forestillingen *Kosmos+*. Ordene indkredser samtidig Hotel Pro Formas virkning på tilskueren. Hotellet kommer på besøg, og vi drikker en kop te sammen, mens vi forstår lidt mere om, hvordan virkeligheden virker. Antologien *Skønhedens Hotel* med bidrag fra 17 forskere, journalister og samarbejdspartnere undersøger Hotel Pro Formas værker og kunstneriske processer og giver en mulighed for at træde ind i Hotellets særlige univers og stifte bekendtskab med dets kunstneriske leder Kirsten Dehlholm. Den rigt illustrerede bog får den trænede hotelgæst til at erindre øjeblikke på Hotellet, mens den nye hotelgæst får mulighed for at skue bagud og lade Hotellets univers dele sig i utallige visuelle folder. Samtidig giver de forskellige bidrag et indblik i en række forskningsfelter indenfor kunst og kultur. Nogle forfattere griber fat i teoretiske grundbegreber som fx Niels Lehmann, der i ”Den intellektuelle som readymade” diskuterer, hvordan dannelse og sansning arbejder i *Calling Clavigo* (2002). Andre forfattere bruger filosofi som en skalpel til at åbne værkerne som fx Christian Pagh, der i ”Ansigtet og det guddommelige” bruger filosofierne Levinas og Heidegger til at forstå,

hvad der sker, når vi står overfor et andet menneske som i forestillingen *jesus_c_odd_size* (2002). Der er desuden et interview med Hotel Pro Formas lysdesigner gennem mange år Jesper Kongshaug og artikler, der reflekterer over den kunstneriske proces som Kathrine Winkelhorns ”Et blik ind i Hotel Pro Formas kunstneriske praksis.” Antologien udgives i forbindelse med

Antologien er delt i 4 dele: 1) *Redaktionens prolog* og *epilog* omkranser bogens artikler og giver en introduktion til Hotel Pro Formas visuelle performanceteater. 2) *Et tværsnit af Hotel Pro Forma* giver fem forskellige vinkler på hvad Hotel Pro Formas kunstneriske specificitet er. 3) *Forestillingsrefleksioner* rummer otte artikler om forskellige forestillinger, deres udtryk og virkning og 4) *Undersøgelser* giver fem indblik i Hotel Pro Formas laborativirksomhed, hvor undersøgelsen er i centrum som motor for den kunstneriske proces. Bogen rummer desuden en liste over Hotel Pro Formas forestillinger forfattet af Dehlholm. Denne liste er værd at gå på opdagelse i for at få et overblik, men også for at få et indblik i Hotellets produktion de sidste 30 år. Hvis man under læsningen får lyst til se eksempler på de forestillinger, der skrives om, kan man se mange af forestillingerne i fuld længde på vimeo.com/hotelproforma. De to redaktører Kathrine Winkelhorn og Erik Exe Christoffersen har gjort et stort arbejde med at få dækket et bredt udsnit af Hotel Pro Formas forestillinger. Således er det ikke kun tyngden med massive hitforestillinger som *Operation: Orfeo* (1993), der beskrives og diskuteres, men også bredden og diversiteten i Hotellets oeuvre, der kommer til syne fra stedsspecifikke forestillinger som *Skibets Bro* (1991) skabt

til Holstebro Festuge til internationale operaforestillinger som *Rachmanikov Troika* (2015) skabt på La Monnaie i Bruxelles.

Skønhedens Hotel er ikke let. Iagttagelser og sprog er drevet af en kompleksitet, der kræver koncentration. De to redaktører skriver i prologen, at antologien er ”tænkt som en undervisningsbog inden for de æstetiske fag og for scene- og billedkunstinteresserede” (12), og det er også sådan, bogen virker. Prologen giver desuden en kort introduktion til de forskellige bidrag. Denne *mapping* er uvurderlig i forhold til at orientere sig i værket og beslutte sig til, hvem man vil drikke te med hvornår. Denne læsers interesse blev især drevet af overraskende teoretiske sammenstillinger, nysgerrighed i forhold til forestillinger, jeg ikke har haft mulighed for (og aldrig får mulighed for) at se *live* og en personlig og faglig interesse for den kunstneriske proces: hvad sker der i processen, hvordan og hvornår opstår de skarpe billeder, og hvordan sammensættes billederne med teksten og *humoren*, som uden tvivl er noget af det, jeg sætter stor pris på i Hotel Pro Formas teaterlandskab. Nogle enkelte nedslag i antologien vil demonstrere dette.

I artiklen ”Kald dem bare genfærd. De kommer som kaldet” identificerer Monna Dithmer Hotel Pro Formas performere som genfærd: ”De fremtræder med en gådefuld fremmedhed og kølig fjernhed. Men de gør det med et insisterende nærvær.” (47) Dithmer fremskriver denne dobbelthed som det, der på én gang lader performerens kroppe fremtræde som skulpturelle forme i scenerummet og samtidig lader dem henvende sig til os med presserende sandheder om mennesket i virkeligheden: ”Et levende væsen består af tid.” (*Fact-Arte-Fact*, 1991) Eller: ”Hvad slags menneske er du?” (*War Sum Up*, 2011). Dithmer indkredser desuden en væsentlig konsekvens af de stiliserede performer kroppe, nemlig at den sansende krop er uddelegeret til tilskueren. Tilskueren får muligheden for at sammensætte sin egen kropslige og

intellektuelle sanseoplevelse, fordi performeren *ikke* formidler følelser eller indlevelse i traditionel teaterforstand. Et overraskende greb består i, at Dithmer knytter performerens genfærdsfigur sammen med filosofen Jacques Derridas hjem søgelseslære (*hauntologie*), der indkredser, hvordan historiens genfærd henvender sig til os som et minde om fortiden og et forvarsel om fremtiden. På samme måde henvender Hotellets beboere sig til os som noget på én gang fremmed og kendt, der sår tvivl om subjektets stabilitet og åbner for en eksistentiel flertydighed. Jeg er ikke sikker på, at jeg er enig i Dithmers overførsel af Derridas hjem søgelseslære til Hotellets persongalleri af virkelige mennesker og kunstfigurer. Ikke desto mindre er sammenstillingen tankevækkende, i betydningen *den* vækker tænkning, og meget mere kan man ikke ønske sig af en antologi i vintermørket.

Ida Krøgholt læner sig i artiklen ”Snehvides billede som virkelighedsteater” op ad samtidige strømninger og teorier indenfor scenekunst. Det overraskende greb består i, at hun sammenligner *Snehvides Billede* (1994) med forestillingen *I føling* (2014) skabt af Christian Lollike i samarbejde med Corpus’ koreografer Ester Lee Wilkinson og Tim Matiakis. Ligheden mellem de to forestillinger består i, at begge bruger virkeligheden som materiale. I *Snehvides Billede* bliver dværge spillet af dværge, og i *I føling* blander tre krigsveteraner sig med Corpus’ balletdansere, og begge forestillinger benytter sig af de medvirkendes dokumentariske tekstbidrag. Forskellen mellem de to forestillinger består især i, at *I føling* anvender affektive strategier, der ikke er til stede i *Snehvides Billede*. Krøgholt viser imidlertid, hvordan nyere affektteoretiker som fx Gilles Deleuze og Brian Massumi kan bruges til at indkredse den særlige affektstruktur, der er på spil i *Snehvides Billede*. Fokus flyttes fra, hvordan følelser opstår i tilskueren, til hvordan affekt opstår i et samspil mellem forskellige intensiteter på scenen som kroppe, lyde og billeder. I artiklen argumenteres for de to forestillingers forskellige

måde at iscenesætte affekt, og Krøgholt når frem til en konklusion, der åbner nye perspektiver på virkelighedsteater:

Hvor I føling er et tragisk projekt, der skildrer krigen som fejltag og producerer affekt i forhold til en bestemt aktuell politisk fortælling, er Snehvides Billedes eksperimenter med virkelighedsfragmenter snarere en cool affektiv blok. Denne kølige form for virkelighedsteater vil ikke vække tilskuernes trang til at gribe ind i virkeligheden. Den vil snarere, via affekt-produktion og materiale-feedback, undersøge, hvordan blikke på virkelighed og identitet kan genereres i et teatralt mode, hvor tilskuere udsættes for sensoriske 'vrid'.(147)

Forestillingerne virker forskelligt, men Krøgholt viser, hvordan man kan spore en linje fra Hotel Pro Formas virkelighedsteater til samtidsteatrets iscenesættelse af virkeligheden. På den måde bliver det tydeligt, hvordan Hotel Pro Forma ofte har været blandt de første til at afprøve og udfordre nye kunstneriske strategier. At det altid er blevet gjort inden for Hotellets rensede æstetik understreger blot, at der ikke er tale om kunstneriske kopier, men om genuine eksperimenter.

Laura Luise Schultz griber i artiklen "Bøjet i neon. Livtag med tekstteatret" fat i Hotel Pro Formas brug af tekst. Hun fokuserer på forestillingen *Den der hvisker lyver* (2012) med tekst af Astrid Øye, som er den første af Hotellets forestillinger, der er baseret på en dramatisk tekst i konventionel forstand. Hun peger også på, hvordan tekst er blevet anvendt i Hotellets øvrige produktion. Dette fokus synliggør et ofte overset felt, nemlig at Hotellets forestillinger ikke kun er visuelle visioner, men også tekstlige repræsentationer, der anvender forskellige typer tekst som prosa, lyrik, foredrag og libretto. Schultz viser, hvordan Dehlholm bruger sproget som et æstetisk virkemiddel, der virker sammen

med teatrets andre komponenter: "som litteratur, som tekst, som et stoffigt lag med sansemæssige, klanglige, lydige, gestiske og poetiske effekter, men ikke som bærende lag for et narrativt plot, der underordner alle andre aspekter af forestillingen under sin styrende logik." (187). I *Den der hvisker lyver* skabes modstanden mod en traditionel repræsentationslogik ved at spillerne ikke har lært deres replikker udenad, men læser dem fra en projektion over publikum og bevæger sig i hver deres bane. Indimellem forsvinder spillerne i mørket, og det er kun deres selvlysende kostumer, der viser, hvor ordene kommer frem. Schultz fremhæver denne materielle fusionering mellem ord og billede som det afgørende greb i forestillingen, der opløser bindingen til skuespillerkroppen og det psykologiske teater og peger på teatrets nærværende fravær. Mødet mellem performancekunst og dramatik i en postdramatisk form har ifølge Schultz et potentiale for at bryde forventninger og konventioner både i produktionsleddet og i mødet med publikum.

Endelig vil jeg pege på de samarbejdspartnere, der udtaler sig i antologien. Det gælder Kathrine Winkelhorns interview med lysdesigner Jesper Kongshaug, "Lyset som form", der ikke alene giver et blik ind i hans arbejde med at gøre lys til en aktiv medspiller i Hotellets forestillinger, men også beskriver, hvad det er, der virker i den kunstneriske proces på Hotellet. Desuden beskriver han, hvad det er ved lysets flygtige form, der har fanget og stadig fastholder hans kunstneriske interesse. Det er simpelt hen spændende læsning. Exe Christoffersen og Winkelhorns artikel "Ellen og kreative relationer" om forestillingen *Ellen* (2010), rummer indlæg af skuespiller Ellen Hillingsø, performer Ellen Friis, forfatter Morten Søndergaard og lektor Jørn Erslev Andersen, der var gæst i forestillingen i Århus. Disse stemmer fra Hotellets kollektive laboratorium fangede denne læsers fulde interesse. Hvad er performerens rolle, set fra performerens perspektiv? Hvordan er det at skrive til en Hotel Pro Forma-produktion?

Hvad sker der i et produktionsforløb fra den første ide til premieren et par år senere? Morten Søndergårds essay "At få verden igen" om at skrive ord til Hotel Pro Forma river i mig efter at høre og se mere indefra. *Skønhedens Hotel* fastholder for det meste blikket på afstand. Indimellem hører man Dehlholms egen stemme som i et citat i prologen, og så tænker man, at det ville være skønt at høre flere refleksioner fra hende selv om kunsten og arbejdsprocessen. Lyt blot her:

Ja det er håbløst at vide alt om den, altså virkeligheden. Men alligevel prøver vi hele tiden at nærme os den, omslutte den, at forstå den. Jeg bruger mine forestillinger til at udforske verden, til at undersøge virkeligheden. Vi mennesker er født som psykologiske væsener, der spørger: "Hvad er meningen, hvad handler det om?" Et spørgsmål der især bliver stillet, når det drejer sig om en teaterforestilling. Jeg svarer igen med en forestilling, der handler om perspektiv og tyngdekraft. Eller om barokkens tidsalder. Om alkymi og genteknologi. Om penge og biometriske adgangskontrolsystemer. Om Kina. Om middelalderen. Om hukommelse. Om begrebet dannelse. Om Jesus, en mærkelig størrelse. Om ætermusik og verdenshistorien. Om Mellemosten. Om identitet og tilpasning som livsvilkår. Om Darwin og evolution. Om navnet Ellen og fem danske byers optur og nedtur. Om krig. (10-11¹).

Ja, netop, tak! Dette citat giver en umiddelbar lyst til at åbne flere værelser i Hotellet, og at

se og høre Dehlholm tegne konturerne af en scenepoetik.

Man kan spørge, om det ville være relevant med et mere internationalt format? Vil denne bog blive oversat til engelsk? Det ville give mening taget i betragtning af, at Hotel Pro Forma er et internationalt performanceteater, der på enestående vis skuer ud i verdenen og også bevæger sig derud. *Skønhedens Hotel* cementerer Hotel Pro Formas kunstneriske og kulturelle betydning på dansk grund. Antologiens måske vigtigste bedrift er, at den giver en lyst til at se mere Hotel Pro Forma. At vende tilbage i erindringens arkiver og genopleve de øjeblikke af sanselig og intellektuel skønhed, der har været og at forestille sig dem, der vil komme.

Erik Exe Christoffersen og Kathrine Winkelhorn (red.): *Skønhedens Hotel – Hotel Pro Forma: Et laboratorium for scenekunst*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2015.

1) Citeret fra Kirsten Dehlholm: "Omgivet af virkeligheder". I: Schultz, L.L. & Jensen, J. (red). *Nye Dimensioner: Hvad er kunstnerisk forskning?* København: Teater og Performance Studier, 2014.

Hotel Pro Forma Dagens kage er en træstamme

Udstilling 1985 - 2015

Af Kim Skjoldager-Nielsen og Daria Kubiak

Vi er opdraget til at skulle forstå. Jeg vil gerne vente med forståelsen til sekundet efter, hjernen er blevet ramt. Underbevidstheden registrerer meget hurtigere end bevidstheden, og jeg bruger alle mine forestillinger på at komme under bevidstheden ned til den rene sansning, til forførelsen. Kroppen erindrer den, men det er meget svært at sætte ord på.¹

Ordene er Kirsten Dehlholms, iscenesætter og kunstnerisk leder af Hotel Pro Forma, og de rammer ganske præcist ned i det, der er kendetegnede for dette performanceteaters æstetiske projekt: en iscenesættelse af tilskuerens sansning og perception, der får alverdens fænomener til at fremstå på ny i deres tindrende nærvær og skønhed, hvorfra de kalder på undren og eftertanke.

Dagens kage

Fra 6.-29. november 2015 blev Hotel Pro Formas 30 år markeret med en udstilling til Kunstforeningen Gl. Strands rum, kurateret og iscenesat af Dehlholm: *Dagens kage er en træstamme*. Den præsenteredes som en udstilling både for kenderen af Hotel Pro Forma og den, der var uden forudsætninger. Det er ikke et retrospektivt overblik med dokumentation og en velordnet historik af værker, med derimod et *indblik* i – eller metaforisk i linje med titlen: et

tværsnit af – Hotel Pro Formas æstetiske virke i form af et helt nyt udstillingsværk fordelt over ni rum på to etager: et værk af værker, eller rettere, en *remediering* af objekter, tekster, fragmenter af billede, video og lyd fra forestillingerne i udstillingsmediet samt ny iscenesættelse, mere end 130 timers performance-oplæsninger af forestillingernes tekster.

I præsentationen af udstillingen kaldes udstillingen *performativ*; men det er ikke bare live-optrædenen, der kvalificerer den til denne betegnelse: det egentlige *clou* ligger i, at den besøgende iscenesættes som sansende og reflekterende performer. Udstillingen kaldes nemlig også en *indstilling*, hvilket nemt kunne overses som et kryptisk indfald, men som i den performative sammenhæng giver mening. Udstillingen vil *indstille* gæsten til at kropsliggøre – og i en vis forstand genopføre – Hotel Pro Formas æstetiske undersøgelse, hvor materialet er performanceteatrets eget virkemodus, egen indstilling til omverdenen, snarere end det er at fremvise dets værker. Således er intentionen også at skabe en *refleksiv* udstilling, der på én gang gennem den besøgendes færden og gøre, sansning og perception, nærvær og eftertanke, reflekterer sin egen tilbliven som udstilling og som re-præsentation af Hotel Pro Formas performative æstetik – som to sider af én og samme bevægelse.

Dette bliver antydet allerede ved indgangen. For foden af trappen, der leder op til udstillingslokalerne, mødes den besøgende af en garderobe. Men det er ikke meningen, at man skal hænge sit overtøj her. Tøjstativet er fyldt op med jakkesæt lavet af *emballage*: farverige og spraglede er de, sammensyede af indpakningsmateriale med japanske

1) Citeret fra Christoffersen, Erik Exe, 2015. "Den u-selvfølgerige sansning". In Erik Exe Christoffersen og Kathrine Winkelhorn (red.), *Skønhedens Hotel. Hotel Pro Forma: Et laboratorium for scenekunst*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 44-45.

skrifttegn og logoer, og pudsigt nok også gedigne danske varemærker som Fuldkorn og Dansukker. Noget så almindeligt som et jakkesæt mærkeværdiggøres og løftes udover sin hverdagslige banalitet. Kun et diskret skilt lader én vide, at jakkesættene stammer fra forestillingen *Monkey Business Class* (1996) og er designede af Anette Meyer. Som kostumerne hænger der som aflagte skaller fra deres performere, ubeskyttet, fristes man nærmest til selv at tage dem på. Kun almindelig museumsetiketette afholder én fra at gøre det.

På førstesalen venter der i det første rum et spejl, der gør én bevidst om éns egen tilstedeværelse og rolle i udstillingen. Fra en stol ved siden af spejlet tildales man i samme nu venligt af en dame i gul dress. Der lægges dog ikke op til samtale, da hun blot kvitterer éns svar med et smil og et nik, for igen at rette opmærksomheden mod sit strikketøj. Man kunne tro det var museumskustoden; men damen er en del af rummets samlede installation. Man omgives af store videoprojektioner på to vægge. Store lydløse scenebilleder af samurai-lignende figurer, der står på stilladser med skiftende krigsvåben, tekster og tegneserieeffekter i japansk *manga*-stil som baggrund. For at høre lydsiden må man gå til rummets midte, sætte sig på en bæk og iføre sig høretelefoner. Kun ved således at tage ophold gennem længere tid og åbne sig overfor billederne, musikken og operasangen, kan man få et indblik i værket, som de stammer fra. Måske opdager man da, at damen, der sidder på forscenen i videoen, strikker og er iført samme gule dress som damen på stolen. Værket har rakt ud imod én på tværs af tid og rum. På væggen fortæller skiltet, at værket er *War Sum Up* (2011).

Udstillingen angiver ikke et kuratorisk system, med hvilket man kan orientere sig. Objekternes kronologi og historik er ikke vigtig; det er relationen mellem dem og den besøgende til gengæld. Hvordan forholder udstillingsobjekterne og gæsten sig til

hinanden? Hvordan henvender objekterne sig til betragteren? Hvordan tages de i øjesyn af gæsten? Hvilke handlinger og associationer aktiveres hos beskueren? Udstillingen bliver i udpræget grad til i mødet med beskueren, og det er afgørende for oplevelsen, hvordan denne forholder og bevæger sig i forhold til det udstillede.

Gennem rum

I et rum hænger store ruller med papirark ned fra væggene påtrykt umådelige mængder tekst. Her kan man læse tekstfragmenter fra en række forestillinger, ofte meget poetiske. Valget af materiale til installationen konkretiserer og sanseliggør Hotel Pro Formas brug af ord – ord i lange baner som kollager eller strømme som i *stream of consciousness*. Oplistingen af teksterne på de uendelige baner skaber glidende overgange mellem dem, og der opstår overraskende spring i sammenstillingerne, ligesom resultatet af den *cut-up* teknik William S. Burroughs brugte. Den effekt forstærkes, idet de besøgende kan trække papiret ud i rummet, og det samler sig i store folder på gulvet. Man kan selv skabe nye overgange ved at lave nye folder. På den måde reproducerer man performativt – men også implicit og måske uvidende – teknikken bag den trykte tekst, et tilfældighedsprincip, der er en del af Hotel Pro Formas æstetik, i den måde den åbner sig for tilskueren som medskaber.

Gennem døren imellem to rum strækker sig en installation af scenografi: en række af oplyste plexiglasplader med farvelagte motiver, der forestiller et gulgrønt bondelandskab under en blågrå himmel. Det er beboet af menneskeskikkelser og dyr. En stor sommerfugl hilser én velkommen. For at tage motiverne i anskuelse må man gå langs med installationen, det totale overblik er ikke muligt. Gør man det, vil man opleve, at motiverne ikke udgør ét stort kontinuerligt billede, men er sammensat af individuelle dele, hvor nabomotiverne ikke helt matcher. Installationen leger med éns blik. Indtrykket skifter med perspektivet: set fra den



Foto: Torben Eskerod

ene ende en sammenhængende horisont, og når man passerer tæt forbi opløses den i detaljer. Scenografien har været anvendt i *Jeg er kun skindød* (2005). .

I det tilstødende rum dækkes væggen af lange, smalle fotostater, der danner et galleri af forskellige ansigter og skikkelser – fastfrosne øjeblikke med de performere, der har medvirket gennem årene. Her ses fx en kvinde med åbenstående mund som synes oplyst indefra af et glødende lys. Rensede for forestillingernes kontekst skabes deres nærvær for betragteren alene af fremtoningen. Og ret som man falder hen i at betragte disse ansigter, forstyrres man af et andet lag billeder, som projiceres hen over de stillestående ansigter, denne gang videobilleder med andre ansigter og skikkelser og frem vokser nye figurer, nye mønstre, fremmede og foruroligende; eller de matcher hinandens grundtræk grafisk i en umage fordobling.

Manglen på rammesættende fakta og historik tvinger én til at fortrænge længslen efter forklaringer. Et af udstillingsrummene

er næsten skjult og åbenbarer sig kun for den, der går på opdagelse. Rummet udgør en smal sprække i væggen. En plexiglasrude dækker åbningen. Indersiden af væggen er dækket af grønne planter, bregner, som gror ud i det smalle mellemrum. De står i skarp kontrast til de elektrisk summende installationer og maskiner, der fylder den modsatte væg. Og så opdager man hende: en tynd hvidklædt kvinde dybt inde i mellemrummet! Hun stirrer bedende på én og strækker hænderne frem for sig, som ønskede hun, at man trådte ind til hende og holdt om hende. Eller sådan ser det ud; *som om* hun var dér. Billedet af hende bevæger sig i en svag brise, der strømmer gennem rummet, og det går op for én, at hun er en videoprojektion på et løsthængende lærred – et spøgelse, et åndepust.

På etagen ovenover findes de levende. Da vi træder ind på etagen, ser vi hende med det samme, indrammet af døren: en ung kvinde med flammende udslået rødt hår. Hun står midt i en malet udsigt, til Christiansborg,

trafikken og metrobyggeriet udenfor. Det er et mærkværdigt perspektiv, hun står i, for billedet breder sig ud fra væggen og ud på gulvet under hendes fødder. Det er som for at understrege, at hun tilhører verdenen udenfor. På den mest konkrete måde. Ligesom hendes hverdagstøj gør. Samtidig rækker hun ind i kunstens verden, bliver en del af denne. Et skilt står på gulvet med titlen "Sandbarnet/2007/Tekst/Tahar Ben Jelloun", der angiver forestillingen og tekstens ophav. Med ordene – og blikket rækker hun ud mod betragteren. Hun læser op, og vi bliver og lytter. Som hun står dér, kunne hun være hvem som helst. Som for at sige, at Hotel Pro Formas værker tilhører alle. Alle kan tage dem til sig og blive en del af dem.

Oplæseren kommer én i møde. Objekterne kommer én i møde; de rækker også ud mod betragteren. Den forvandlingsproces, som de besøgende på sin vis har gennemspillet i udstillingen, bliver tydeliggjort i et rum med en samling af rekvisitter fra forestillingen *Den der hvisker lyver* (2012). Her står opstillet på rad og række bl.a. halvgennemtsigtige plastikbokse, som man bruger til opbevaring derhjemme, og kitchede plastikkatte, der kunne være nogens hjembragte souvenirs eller hadegaver. En fordybning i udstillingsbænken fyldt med farvet væske viser sig overraskende at skjule en højttaler. Derfra lyder dæmpet David Bowie og anden 70'ers pop. På væggen hænger en blå og grøn-stribet kjole spredt ud som en vifte. Pludselig skifter belysningen i rummet fra normalt lys til UV. Alt forvandles: kjolen, højttaleren, kattene og boksene (der også viser sig at indeholde væske) gløder overvirkeligt, som optændt af en i materialerne iboende ild. Sågar den besøgendes tøj kan komme til live, hvis denne er iført hvidt eller lyse farver. Og man oplever at gå i ét med udstillingen.

De før så banale objekter løftes ud over deres almindelige fremtoning, og måske griber man sig selv i at anskue dem med veneration, som om de var arvegods eller hellige relikvier. En ekstase har grebet én: man spørger ikke længere

som sit hverdagssubjekt, hvad meningen er med at udstille objekterne. Man er, som filosoffen Dorthe Jørgensen ville sige, trådt ud af sig selv (*ek-stasis*) og ser objekterne, ligeledes trådt ud af sig selv, befriet for deres intentionalitet. Objekterne *er*. Beskueren *er*. Sammen *er* de. I dét øjeblik. Det er et befriende moment, der kan bringe én glæde. Nærmest en barnlig glæde. At glædes over tingenes og verdens skønhed. Det skønne, det som bærer sin værdi i sig selv, og som ikke – uden at det betvinges – kan have noget formål udover at være til. Hvad er det for en *indstilling*, som udstillingen vil bibringe den besøgende, om ikke det er indstillingen, der tillader erfaringen af skønhed? Det er den, der med udstillingen synes at være ekstraktet af Hotel Pro Formas performative æstetik: at iscenesætte beskuerens sansning ikke blot for at pirre, men stimulere denne til at reflektere over, hvad det vil sige at være til i denne verden. En verden hvor naturen, menneskene, kunsten, ja alting, alt for ofte gøres til formål for noget andet, end det det er i sig selv. "Vi har brug for flere solopgange i dansk kunst," har Kirsten Dehlholm en gang sagt.

Receptionen

Da forfatterne af denne anmeldelse besøgte udstillingen, var de bevidste om, at de gik ind med forskellige forudsætninger. Daria havde kun set én Hotel Pro Forma forestilling. Kim havde fulgt teatret gennem en lang årrække. Tanken var, at teste intentionen om at skabe en udstilling for både novicen og kenderen. Og det må siges, at det lykkedes for Dehlholm at appellere til begge. For kenderen var det ikke bare gensynsglæden ved scenebilleder, rekvisitter og performere, der bragte fornøjelse, men det at opleve Dehlholm skabe et nyt værk ud af de gamle, som formåede at levendegøre Hotel Pro Formas æstetiske projekt. Det er risikabelt, at iscenesætte en udstilling med et så løst kuratorisk greb, ikke at ville informere og styre den besøgende gennem et narrativ om hendes livsværk. Alligevel var den besøgende ikke

afhængig af at have et kendskab til historikken, æstetikken eller værkerne i Hotellets *œuvre*. For novicen kunne nysgerrigheden og den gradvise *opdagelse* af æstetikken, gennem udforskning af udstillingens iscenesættelsesgreb, i sig selv give et indtryk af, hvordan Hotel Pro Forma arbejder, og hvad dets projekt går ud på. Det krævede naturligvis en villighed til at gå med på legen, at lade sig engagere af objekterne, materialerne og de oplevelsesmuligheder som de frembød.

Kim Skjoldager-Nielsen og Daria Kubiak

Begge doktorander ved Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet. Deres forskningsinteresser ligger henholdsvis indenfor spirituelle erfaringer med iscenesatte begivenheder og strategier for publikumsudvikling.

Kan man tale om krig uden at lyve?

Anmeldelse af "Til Mine Brødre", Aarhus Teater

Af Thomas Rosendal Nielsen

Spørgsmålet er, om man kan give krigen og soldaterne en stemme på teatret, uden at sproget, der begrunder deltagelsen i krigshandlinger, kollapser i ironi, og uden at ordene og tavsheden, der formidler soldatens erfaringer, kollapser i patos?

Og spørgsmålet er, om repræsentationen af sprogets kollaps og den lidelse, der antydes i det, er lige præcis dét, der gør teater om krig værdifuldt, fordi det tilbyder et alternativ til massemediernes sentimentale kynisme og lineære forklaringsmodeller?

Eller om kontrasten mellem ironisk fremstilling af krigsdiskurserne og patetisk fremstilling af krigerfaringerne (det er et tilbagevendende greb) er lige præcis dét, der afslører, hvor vanskeligt det er for "kunstner-typer" at give krigen et udtryk, som – trods alle mulige innovative kunstneriske greb – er mere end bekræftelsen af en række stereotype billeder af soldaten og krigen?

Forestillingen *Til Mine Brødre* er heldigvis bedre end det – men ikke hele tiden.

Dekonstruktion af krigsdiskurser

Teksten er først og fremmest god. Den er poetisk, mere end den er dramatisk. Den udfolder en række subjekter, der næsten krampagtigt holder sammen på sig selv gennem deres selvfortællinger: "Jeg taler om" er det gennemgående refræn, som både fungerer som et slags eksistentielt performativ (jeg taler, altså bliver jeg til) og som en distanceringsmekanisme til det 'om', dvs. den forfærdelige realitet, som disse subjekter konstituerer sig selv i relation til.

Tekstens første sætning er "Jeg vil tale om krig" (s. 12), og over de første ni scener/tekstfragmenter eksperimenterer teksten og iscenes-

sættelsen med at dekonstruere krigsdiskurser af forskellig slags: soldaternes, de pårørendes, militærets, mediernes, politikernes, akademiernes beskrivelser og begrundelser varieres og gentages, og gentages, sådan at svaret på det spørgsmål, der stilles i første scene – "Hvornår giver det mening at gå i krig?" (s. 12) – samler sig i et væv af klicheer, bagved hvilket, der gemmer sig... en løgn? Skal vi forstå udsagn som: "Jeg taler om militæraktioner, hvis formål det er at skabe en bedre verden i stedet for at berige de krigsførende nationer" (s. 38) som legitime perspektiver eller alene som udtryk for et retfærdiggørende (selv)bedrag?

Denne første del kulminerer i scene otte, hvor militærets benævnelser for dødsårsager gentages i et lille minimalistisk digt: "Eksplodingsulykke. Eksplodingsulykke. Selvmord. (osv.)" (s. 31). Ironien slår over i patos og fra scene 10 fokuserer spillet mere og mere på den enkelte soldats martrede erfaring, indtil den sidste replik i scene 16 – "Jeg er ingen" – som udgør det komplementære nulpunkt til det "Jeg taler", der har drevet teksten fra første linje. I scene 17, der fungerer som en slags epilog, genopstår det talende subjekt, nu som en uhyggelig transhuman profetisk stemme, der udpensler en rædselsvision om fremtidens krig; en usynlig krig, en krig uden krig, der på samme tid er krigens indtrængen i alt.

Psykologiske reduktioner

Teksten er iscenesat som en form for talekor med fem yngre skuespillere, fire mænd og en kvinde, iført irregulære soldateruniformer. Scenografien består grundlæggende af en stor aflang trækasse (en dagligstue, en kiste, et fjernsyn) med et stort hul i forsiden ud mod publikum, en lille

sprække i bagsiden ud mod bagscenen, sandsække langs væggene, en række dyrehoveder/opsatser ophængt på bagvæggen. Lejlighedsvis benytter iscenesættelsen sig af fem håndholdte fladskærme til visning af videomateriale i sort/hvid. Spillerne henvender sig frontalt til publikum det meste af tiden og understøtter eller kontrasterer teksten med et partitur, som ofte består af trivielle handlinger (pille og spise et æg, gnave kylling af et ben, snitte en pind) med en diskret voldelig underklang. Med enkelte undtagelser, som når guitaren (fredsaktivistens våben nr. 1), der i første scene holdes som et våben under eksercits, faktisk bliver spillet på med en mere kontrasterende effekt til følge.

Det er også her, man kan anfægte, at iscenesættelsen nogle steder illustrerer eller forenkler tekstens betydningsrum lidt for meget. Mest i første halvdel, som bygger på den mindst dramatiske del af teksten. Denne del drejer sig som sagt mere om diskurser (altså måder at tale på) end om følelser. Skuespillerne tildeler diskurserne kroppe og stemmer, men også noget, der ligner dramatiske figurer. Og figurerne er hver gang typer: den overmodige soldat, den fortvivlede pårørende, den distancerede akademiker. Stereotyper rent faktisk, af og til klichéfyldte, som når vi fx mødes af heavy rock ved forestillingens start. (Nogle klicheer kan selvfølgelig retfærdiggøres ved at virkeligheden overgår dem. Men ikke altid. I min egen rekruttid hørte vi fx meget Poul Krebs på pudsestuen). Personliggørelsen af tekstens diskurser synliggør først og fremmest distancen mellem skuespillerne og de perspektiver, de repræsenterer, og nogle steder reducerer den tekstens kompleksitet til et udtryk for en bestemt psykologi.

Jeg gætter på, at dette greb er motiveret af en ambition om at gøre den vanskelige tekst vedkommende og nogle steder morsom ved at veksle mellem indlevelse og distance – og der er da også en form for komisk indforståethed forbundet med det: For os i dette rum er denne måde at tale på altid udtryk for et latterligt (selv)bedrag, en løgn. Man kan ikke tale

om krig uden at lyve! Jeg tror bare, at der hvor teksten og iscenesættelsen kan ramme og pirre os mere grundlæggende, er, når vi vender den indforståede etiske kontrakt om og tager udsagnene alvorlig: for nogen uden for dette rum er udsagn som ”Det handler om, at hvis nogen angriber dine børn, forventer du, at dine venner, dine medborgere, vil forvare dem” (s. 38) andet end en løgnagtig retfærdiggørelse.

Rædselsvisionen

I anden del (fra scene 10 og frem) forsvinder det problem. Måske fordi teksten i sig selv er mere psykologisk båret, behøver skuespillerne og iscenesætteren ikke at arbejde så hårdt for at formidle og dramatisere den. De kan tillade sig at være kroppe og stemmer i et rum uden at skulle ”spille teater”. I stedet leger de med en række greb, der ikke psykologiserer, men monterer teksten i rummet. Helt basalt i scene 10, hvor Michael Slebsager fremsiger ”Øjenvidneberetning” mere end han spiller den, Kjartan Hansen leverer scene 13 som en sang af Nick Cave. I scene 15, ”Hvordan har du det”, hvisker spillerne replikkerne ind i ørerne på dyrehovederne på væggen, og det bliver på samme tid barsk og musikalsk. I scene 16, ”Jeg er blevet en robot”, står skuespilleren bag publikum og taler i en mikrofon mens et hakkende sort/hvid klip af hans ansigt projiceres på de fem fladskærme, hvilket meget effektivt illustrerer kroppens transformation til noget forstyrrende andet. (Noget minder mig om *Metallicas One*, som vi måske, indrømmet, også har hørt på pudsestuen). Her bliver distancen æstetisk (apollinsk) snarere end ironisk, og det giver en ganske overbevisende patos, hvis indhold jeg muligvis havde fundet forudsigeligt, hvis ikke scenen var gledet over i den rædselsfulde vision om fremtidens krig, som møder os til slut: ”Jeg taler om nanorobotter så små, at selv millioner af dem ikke kan ses med det blotte øjne. (...) Jeg taler om, hvordan disse robotter bogstaveligt talt kravler ind under huden på modstanderen og slår ham ihjel. Jeg taler om



Foto: Rumle Skaftø

en usynlig fjende, der angriber dig inde fra din egen krop. (...) Jeg taler om kroppe, der pludselig uden varsel går i gang med at nedbrydes. (osv.)” (s. 53ff).

Det er uretfærdigt overfor en forestilling, at lukke den inde i en konklusion i slutningen af en anmeldelse. Lad mig i stedet vende tilbage til den indledende observation: *Til Mine Brødre* er nogle steder et eksempel på, hvor vanskeligt det er i teatret at overskride stereotype billeder af krigen og soldaten, men samtidigt et eksempel på, hvorfor teater om krig er værdifuldt, nemlig fordi det tilbyder et alternativ til massemediernes sentimentale kynisme og lineære forklaringsmodeller. Og her er det altså især Woetmanns tekst, der gør hele forskellen.

Fakta

Tekst: Peter-Clement Woetmann. Iscenesættelse: Annika Silkeberg
Scenografi, kostumer og video: Igor Vasiljev.
Dramaturg: Mette Marie Bitsch D’Souza.

Medvirkende: Matias Hedegaard Andersen, Julie Buch-Hansen, Michael Lundbye Slesbager, Christian Hetland, Kjartan Hansen.
Premiere: 20. februar 2016

Thomas Rosendal Nielsen

Lektor på Institut for Kommunikation og Kultur, Aarhus Universitet.

English Summaries

Falk Heinrich | Participation as Work of Art

The article asks whether participatory art radically alters the character of the work of art. This question is first explored through the concept of the aesthetic work of art that emerged during the aestheticism of the 19th century, and that is characterized by a stable and innately complete composition, before that concept is argued against with the opposing thesis that participatory works of art 'need' to construct a system or function frame that allows for participant agency in the concrete unfolding of the work. This framing must be able to, first, distinguish between elements (actions, objects, expressions, etc.) that either belong or not to a particular work of art and, second, support the participant's perceptual interplay between material (inter)action and reflective observation.

Anne Nymark and Christine Juhl Sørensen | A possible structure for a work designed for children with Autistic Spectrum Disorder

This article presents our design process of a conceptual framework specially designed for children with Autistic Spectrum Disorder (ASD). We designed the conceptual framework for an interactive play called *Race against time (I kapløb med tiden)*. In the article, we analyze the communication difficulties that may occur between theatrical elements and children with ASD, and discuss what kind of positive impact a theatrical concept may have on children with ASD when specially designed for that specific audience.

Anja Mølle Lindelof and Kathrine Winkelhorn | From forgotten works to mis-en-scene as form. Hotel Pro Forma's production of Rachmaninov Troika

"Opera is an omnivorous monster. Opera is the result of countless skilled craftsmen, technicians, musicians, singers, artists and administrators work. Opera is passion. Opera is lie and truth in the purest form" as stage director Kirsten Dehlholm wrote in the program to *Rachmaninov Troika* – hers and Hotel Pro Forma's staging of *Sergei Rachmaninoff's* three operas: *Aleko*, *The Miserly Knight* and *Fransisca da Rimini* produced by the Belgian opera, *La Monnaie* in Brussels, June 2015 - the first time these three operas were being staged together. In this article we discuss the concept of the art work by examining how *Rachmaninov Troika* balances between 1) revitalizing these three more or less forgotten music historical operas and/or is creating a new piece of work.

Sofie Volquartz Lebech | Precarious Life as work

In this article I discuss how the performance lecture *Precarious Life* uses artistic and research-based strategies to examine a double metaphor: How terror works as an autoimmune disease, and how an autoimmune disease works as terror in the body. My inquiry should not be seen as a doubling of the artistic process but rather as an unfolding of the conflict between art and research: Does research-based performance create knowledge, art or both? My strategy in the performance lecture is clear: to say a number of truths in order to create a space for thinking. At the same time, I challenge the authenticity, we connect with knowledge: Does the spectator believe as much in me as in a researcher? Does the spectator believe the autobiographical aspect? What levels of knowledge are communicated to the spectator? In conclusion, I outline the contours of research-based performance.

Rasmus Malling Lykke Skov | *Revolution - a do-it-yourself rebellion!* – reflections on the relation between process and work

This text is a practice-based reflection upon the relation between the artistic process and the finished work. The starting point is the devised production ”*Revolution - a do-it-yourself rebellion!*” by Teater Fluks. The piece revolves around the theme of revolution, with a high degree of audience-involvement, examples from historic revolutions, abstractions and video work.

We reflect upon the process through a number of fragments and subjects such as: The anatomy of the process, how to describe a project before the work is there, how we work with research, different logics of method, how to take decisions, and last but not least, the work in relation to the market, the theatre landscape and the audience.

Amanda Linnea Ginman | *The Oak Tree in the Water Glass, The Girl in the Oak Tree*

The theatrical communication in Tim Crouch’s play *An Oak Tree* is analyzed in order to discuss the common conceptual characteristics between the play and Michael Craig-Martin’s installation piece of the same title. This perspective furthers an understanding of the theatrical communication that Crouch creates in *An Oak Tree*, showing how the audience allows the process of theatricality by using their own perception.

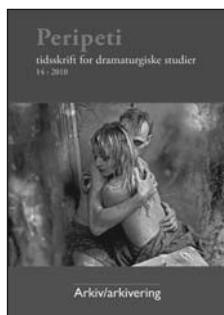
Sara Hamming | *Whole Body Treatment*

A performance essay with stage directions. An artistic reflection on working with the performance series *Whole Body Treatment* version 1 - 4. The performance explores new formats like theater on the body, the series, the 1:1 performance. The performance essay reflects on the different experiences with these new formats.

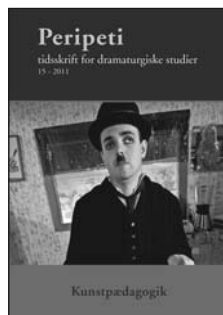
Tidligere udgaver af Peripeti



Peripeti 13 - 2010
Det tragiske



Peripeti 14 - 2010
Arkiv/arkivering



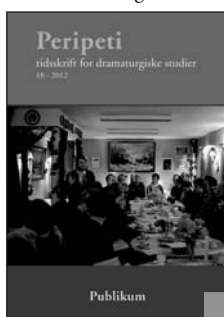
Peripeti 15 - 2011
Kunstpædagogik



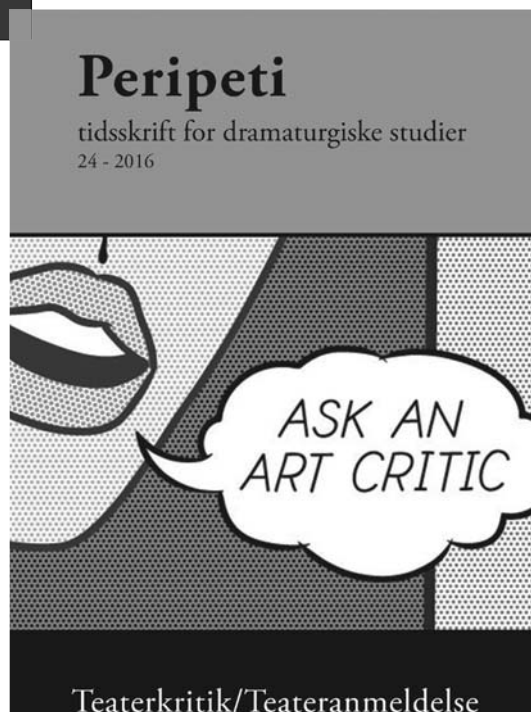
Peripeti 16 - 2011
Kreative strategier



Peripeti 17 - 2012
Affekt og katastrofe



Peripeti 18 - 2012
Publikum



Peripeti 25 – 2016
Teaterkritik/Teateranmeldelse