

Steder i spil

– om stedsspecifik
scenekunst og

**UD →
FLUGTEN**

UD → FLUGTEN

at *Betragt
verden
fra
et
nyt
sted*

AARHUS TEATER

Indholdsfortegnelse

Artikler

Karen Vedel - Til stede	7
Patrick Primavesi - Fjernstyret? Stedsspecifik performance imellem urbant miljø, global kontekst og mobile medieteknologier	17

Værkpræsentationer

Værk nr. 1 - <i>Næste Stoppested</i> Hermann Heisig - Næste Stoppested	33
Værk nr. 2 - <i>Lukketid</i> Liv Helm & Matilde Böcher - Gummihandskens libretto - En korrespondance om det stedsspecifikke værks problemer og potentialer	43
Værk nr. 3 - <i>Et Spørgsmål om Tro</i> Diana Wesser - Et Spørgsmål om Tro - En Interreligiøs byvandring	59
Værk nr. 4 - <i>A Way</i> Christine Fentz - Landskabet som iscenesætter	71
Værk nr. 5 - <i>Lydkrop</i> Niels Bjerg - Lydkrop	87
Værk nr. 6 - <i>FRAGT</i> Anne Zacho Søgaard - Havneblues - iscenesættelser af en arbejdende havn	99

Forord

Denne samling af artikler er blevet til på baggrund af symposiet *Steder i spil – Symposium om UDFLUGTEN og stedsspecifik scenekunst*. Symposiet blev afholdt på Aarhus Teater den 11. oktober 2017.

Steder i spil

Steder er aldrig neutrale størrelser – de er ladet med betydning, både socialt, kulturelt og politisk. Der er regler – skrevne såvel som uskrevne – for, hvordan vi færdes og gebærder os på et givent sted. Med den eksperimenterende scene UDFLUGTEN er Aarhus Teater rykket ud af den velkendte teatersal for at skabe stedsspecifikke værker på pladser, institutioner og virksomheder i Aarhus. Vi har ønsket at åbne en række steder på ny – sætte dem i spil – og skabe plads for, at tilskueren fik en ny forståelse eller fysisk erfaring af et givent sted og dets betydning i vores hverdag.

Med UDFLUGTEN har publikum kunnet opleve værker på steder, hvor scenekunsten normalt ikke har hjemme – fra de aarhusianske busser, til de religiøse miljøer i midtbyen til Aarhus industrihavn. De kunstnere, der har været engageret i UDFLUGTEN, har alle fået til opdrag at skabe et værk, hvor stedet spillede en central rolle i den kunstneriske oplevelse.

Med denne bog ser vi tilbage på de to første år med UDFLUGTEN og gør status. Bogen indeholder 6 værkpræsentationer, hvor de forskellige kunstnere giver os et indblik i deres proces og deres ambitioner. Udover de 6 værkpræsentationer indeholder bogen også 2 videnskabelige artikler, der sætter den stedsspecifikke scenekunst i et historisk og aktuelt perspektiv. De er skrevet af henholdsvis lektor Karen Vedel fra Københavns Universitet og professor Dr. Patrick Primavesi fra Universität Leipzig.

Aarhus Teater vil gerne rette en varm tak til Bikubenfonden, der med en generøs støtte har gjort UDFLUGTEN mulig.

Oktober 2017, Tine Byrdal, redaktør

Til stede

Karen Vedel

Det ganske land har i de senere år set en strøm af forestillingsbegivenheder, der opleves udendørs i sommermånederne. Alene fra juli og august 2017 nævnes i flæng *Helsingørs Passagefestival*; *Sansevandring i Valby*, hovedstadens *Metropolisfestival* med bl.a. *Bodies in Urban Space*, forestillingen *On/Off*, som spiller i anledning af den internationale fyrdag ved Hammeren Fyr på Bornholm, og ikke mindst *FRAGT* med de dansende kraner i Aarhus Havn, det sidste af syv værker i Aarhus Teaters toårige satsning UDFLUGTEN.

Præsentationen af UDFLUGTEN betoner på hjemmesiden, at forestillingerne finder sted uden for matriklen, og lægger sig hermed tæt op ad den mest gængse definition af stedsspecifikt teater som noget, der finder sted uden for dertil indrettede teaterrum. Denne definition, som alene beror på eksklusion af én bestemt type lokalitet som ramme om teateroplevelsen, efterlader imidlertid et hav af nye spørgsmål. Er der fx en underliggende konsensus om, hvilken form for teater der er tale om? Indebærer det, at alt såkaldt opsøgende teater er stedsspecifikt? Og hvori består i så fald det stedsspecifikke?

Idet jeg betragter stedsspecificitet som en genrebetegnelse, vil jeg her redegøre for en lidt anderledes vinklet definition, som har rødder i det teater- og performanceteoretiske fagfelt. Der er almindelig enighed om, at traditionelt teater, som bygger på en dramatisk tekst, typisk kan karakteriseres ved at "finde sted" på en scene, dvs. i et dertil indrettet arkitektonisk rum, ofte i en dertil indrettet teaterbygning. Det arkitektoniske rum befinder sig på et reelt plan. Samtidig skaber forestillingen gennem forskellige former for repræsentation et eller flere fiktionsrum, hvori dramaet udspilles: scenen bliver med enkle attributter til en stue, en have, en landevej osv. I den uddybede definition af stedsspecifikt teater er adskillelsen mellem

det arkitektoniske og det fiktionelle rum imidlertid ikke entydig. Her betegner stedsspecificitet nemlig *en særlig relation mellem forestilling, publikum og sted, som aktualiseres i selve teaterbegivenheden, idet stedet får en privilegeret betydning*. Det handler altså om, at den fysiske lokation får en vægtet tilstedeværelse i forhold til begivenheden. Samtidig handler det for publikum om at være fuldt ud *til stede* i relation til de omgivelser, hvori forestillingen udspilles. I præsentationen af UDFLUGTEN understreger Aarhus Teater da også, at forestillingerne inviterer publikum til at "opleve by og land med nye øjne".

Jeg vil i det følgende tegne et rids af genrens historiske baggrund og udvikling. Jeg vil desuden uddybe og nuancere definitionen og illustrere med et par eksempler. Blandt disse indgår begivenheder, som i lighed med forestillingerne i UDFLUGTEN forudsætter publikums deltagelse, foruden mere traditionelle teaterforestillinger, hvor publikum er stationært placeret på stolerækker foran en scene. For de fleste gælder det, at der er tale om forestillinger, som jeg har beskæftiget mig indgående med i anden sammenhæng. Afslutningsvis opstiller jeg med hjælp fra bl.a. kunsthistoriker Miwon Kwon og teaterforsker Fiona Wilkie en form for typologi over stedsspecificitet og giver mit korte bud på genrens popularitet i de senere år.

At sætte stedet i spil, et historisk blik

Længe inden begrebet stedsspecificitet blev lanceret i 1960'ernes USA, var der teater- forestillinger, som satte stedet i spil. Et særligt storslået eksempel er den russiske avantgardeinstruktør Nikolai Evreinovs iscenesættelse af *Stormen på Vinterpaladset* i anledning af treårsjubilæet for den russiske revolution i 1920. De flere tusind medvirkende i begivenheden, som meget berettiget havde undertitlen "Et massespektakel", bestod af dansere, akrobater, skuespillere og statister, mens antallet af tilskuere anslås at have været omkring 100.000. Handlingen, som udspillede sig på to forhøjede scener

for henholdsvis hvid- og rødgardister foran den nu afsatte tsars vinterpalads i St. Petersborg, blev suppleret af indslag i vinduesnicher, på mure og på selve den foranliggende plads. Det dramatiske forløb fulgte en kronologisk linje i revolutionsåret, der blev indledt med Februarrevolutionen og afsluttet med Oktoberrevolutionen, hvor den røde armé besejrede den hvide i åben kamp mellem de to lejre, som blev udkæmpet på pladsen foran paladset.

Eksemplet med genskabelsen af en vigtig begivenhed i den russiske revolution foran et talstærkt publikum viser en sammenhæng mellem det faktiske sted for begivenheden, temaet og de involverede, hvad enten de medvirkede eller blot så på. Det peger desuden i retning af det fænomen, der går under betegnelsen *reenactments*, dvs. genopførelser af historiske begivenheder på de steder, hvor de menes at have udspillet sig første gang.¹ Eksempelvis kan nævnes berømte slag i den amerikanske borgerkrig og udvalgte vikingespil i nordeuropæisk sammenhæng. Til forskel fra den stedsspecifikke kunstbegivenhed, som henvender sig til et mere eller mindre deltagende publikum, tilstræber *reenactments* en historisk autenticitet, som beror på deltagernes medvirken som karakterer i begivenhederne.

I eksemplet fra 1920 bidrager kombinationen af det historisk betydningsfulde sted, temaets aktualitet og tilskuernes kropslige indskrivning i begivenheden til en opblødning af grænsen mellem fiktion og virkelighed. Hvis vi med et tigerhop bevæger os fra den tidlige avantgarde i russisk teater til de kunsts eksperimenter, som udfoldede sig i 1960'erne, ikke mindst i USA, finder vi her en tilsvarende interesse for opblødning - eller måske ligefrem opløsning - af grænser. Ikke blot mellem kunst og virkelighed, men også mellem kunstformerne. Her blev hidtidige forestillinger om kunstværket som noget radikalt anderledes end det hverdagslige alvorligt udfordret i det overlappende felt mellem teater og performance, billed- og rumkunst. Samtidig blev publikum inviteret til en hidtil uset grad af refleksion over deres egen relation

1 For en diskussion af *reenactments* se Rebecca Schneider (2011): *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Routledge.

til såvel værket som dets kontekst. Blandt en række eksempler, som peger frem mod stedsspecificitet som en selvstændig genre, finder vi Allan Kaprows *happenings* med deres insisteren på sammensmeltning af dagligliv og kunst i form af begivenheder, der finder sted uden for kunstinstitutionerne², samt koreografen Trisha Browns værker i Manhattans byrum, bl.a. *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) og *Roof Piece* (1971).

Af de frugtbare billedkunstneriske eksperimenter opstod desuden minimalismen, her betragtet som en kritisk kunststrategi, der rettede sig mod antagelser om såvel objektets som stedets stabilitet. Sagt med andre ord udfordrede den minimalistiske billedkunst selve værkbegrebet: Kunstværket var ikke længere givet som et objekt, der var udtryk for kunstnerens personlige sprog og desuden forblev uforanderligt over tid. Det var heller ikke længere givet, at værket havde en eksistens uafhængigt af det sted, hvor det blev præsenteret. Disse ændringer i forståelsen af kunstværket afspejledes også i kunstopplevelsen. Samlet set blev adskillelsen af kunst fra hverdagsliv brudt ned i en sådan grad, at det med rette blev betragtet som en provokation mod gældende æstetiske begreber.

Som allerede nævnt er det i forlængelse af den udvidede definition af stedsspecificitet kendetegnende, at uanset om der er tale om billed- og rumkunst eller teater og performance, eksisterer værket i relation til en given kontekst. Kunsteoretikeren Miwon Kwon skelner i sin bog om stedsspecifik kunst mellem tre forskellige former for kontekst, som - idet de uddyber min definition af stedsspecificitet - samtidig betegner væsentlige træk ved genrens udviklingshistorie.³ Den første kontekst, som får betydning i stedsspecifik kunst, er værkets *fysiske omgivelser*, som udgøres af en unik kombination af materialer, mål, teksturer, former, klimatiske forhold osv., der har det til fælles, at de alle kan sanses. Den næste kontekst betegnes hos Kwon af den

2 Vedr. opløsningen af grænsen mellem kunst og virkelighed se fx Allan Kaprow (1993): *Essays on the Blurring of Art and Life*. University of California Press.

3 Miwon Kwon (2002): *One Place after Another*. MIT Press

sociale og økonomiske ramme som fx kunstinstitutionen, herunder fx museet eller teateret. I den tredje kontekst, som Kwon benævner den *diskursive*, rettes fokus i højere grad mod den sociopolitiske ramme for kunstværket. Her afløses den geografi-bundne stedsspecificitet af en relation til specifikke diskurser eller emner med aktuel relevans som fx klimakrise, hjemløshed, migration og homofobi. Som Kwon ser tendensen i 1900-tallets sidste årtier, forskyder fokus i stedsspecifik kunst sig fra den første kontekst i retning mod den anden og tredje, idet der dog ofte er overlap imellem de tre. Det er desuden karakteristisk, at konteksten eller 'situet' i alle tilfælde er bestemt af elementer, som ingeniunde er statiske. De kontekstuelle forhold, som værket relaterer til, er således i konstant forandring.

Det kan alt sammen lyde meget abstrakt. Et eksempel fra min egen forskning kan muligvis tjene forståelsen.⁴ Min case er en stedsspecifik danseforestilling, som lever videre over årtier på næsten samme sted. Det drejer sig om den finske koreograf og performancekunstner Reijo Kela solo *Ilmaris Pløjemarken* fra 1989, som i dag eksisterer i en ny form som kunstinstitution under titlen *Hiljainen Kansa* [Det stille Folk]. Værket blev skabt til en særlig mark i den nordøstlige og tyndt befolkede region Kainuu tæt på Finlands grænse til det, der dengang stadig var Sovjetunionen. Soloen udfoldede sig over ca. 400 meter fra en lade i den østlige ende af marken til en sump i den vestlige. Her tog det overvejende lokale publikum afsked med danseren, som, idet han trak en båd ud i sumpen, passerede igennem en "skov" af i alt 200 mandsskikkelser, der stod helt stille i tunge mørke jakkesæt, med hoveder af tørv og hår af strittende græs. Undervejs havde tilskuerne bevæget sig med danseren gennem en række forskellige hverdagsscener, som de genkendte, enten fordi de skildrede noget, som var tæt på deres egne erfaringer, eller fordi de billeder, performereren skabte med sin

4 Karen Vedel (2009): "Clothing the Suomussalmi Silent People. From Site-Specific Dance Performance to Ritually Informed Community Event". *Reflexivity, Media and Visuality*. Vol. IV i *Ritual Dynamics and the Science of Ritual*. Redigeret af Axel Michaels. Harrassowitz. (414-444)

dans, påmindede dem om historiske livsvilkår på egnen, herunder dens fortid som slagmark i Vinterkrigen, hvor finske soldater forsvarede området mod indtrængende ukrainske landtropper. Slutbilledets mørke skikkelser var i den oprindelige forestilling skabt af unge arbejdsløse mænd fra den nærliggende by Suomussalmi. Da jeg, små 15 år efter forestillingen blev uropført ved en lokal kulturfestival, besøgte området første gang, viste det sig, at installationen bestående af påklædte trækors med tørvehoveder stadig eksisterede, idet vedligeholdelsen nu blev varetaget af kommunen. Antallet af skikkelser var i mellemtiden vokset til omkring 1000, som to gange årligt fik frisk tøj på: I juni fik de sommerkjoler og hatte eller lette skjorter og bukser i friske farver på og om vinteren overtøj og halstørklæder, så de kunne holde varmen. For at blive klogere på betydningen af denne stedsspecifikke kunstinstitution, der oprindeligt havde været en danseforestilling, interviewede jeg nogle af dem, som deltog i begivenheden, herunder unge arbejdsløse og frivillige fra byen. Svarene, som på ingen måde var entydige, pegede i retning af, at det stedsspecifikke værk i al dets foranderlighed fungerer som et erindringssted, eller for at bruge historiker Pierre Noras begreb et *lieu de mémoire*, der på én og samme tid bringer alle tre kontekster i spil: Den fysiske kontekst i kraft af marken med dens udstrækning, dens bygninger og dens blodvædede tørvejord. Den sociale kontekst, som i udgangspunkt var Suomussalmis kulturfestival i 1989, var i den mellemliggende tid blevet videreført gennem kommunens engagement og dens arbejdsløshedsprojekter. Sidst, men ikke mindst sætter værket den dag i dag en række diskursive kontekster i spil, som ud over egnens traumatiske krigshistorie blandt andet omhandler egnens ungdomsarbejdsløshed og de talrige fraflytninger, som er et grundvilkår i Udkantsfinland. Når tonen i værket, særligt om sommeren, alligevel er optimistisk, skyldes det lokalsamfundets vilje til gang på gang at engagere sig i værket og få det til at leve på ny.

Stedsspecificitet i større teaterinstitutioner

Med Aarhus Teaters UDFLUGTEN som afsæt for denne publikation giver det mening også at se nærmere på eksempler på stedsspecificitet i større teaterinstitutioner. I den forbindelse vil jeg lidt polemisk hævde, at det ud fra den udvidede definition af genren er absolut muligt at betragte forestillinger i endog traditionelle teaterrum som stedsspecifikke. Som case vil jeg trække på endnu et finsk eksempel, nemlig teaterinstruktøren Kristian Smeds iscenesættelse af *Tuntematon Sotilas* på det finske nationalteater i 2007. Selve iscenesættelsen, som var baseret på Vainö Linnas novelle "Ukendt Soldat" fra 1954, relaterer til den finsksprogede nationalscene på et rent arkitektonisk plan, men sætter også lokationen i spil på et historisk eller diskursivt plan, der handler om institutionens betydning for tilblivelsen af den finske nationalstat. Kristian Smeds spiller desuden på publikums forventninger til repræsentationen af finsk krigshistorie, som forestillingen dog kun delvist indfrier. Snarere end at gentage den heroiske fortælling om Vinterkrigen, som den vanligvis fremstilles i film og teater, peger forestillingen på nødvendigheden af at gøre op med fortielsen af de grusomheder, som soldaterne oplevede. Samtidig antydes det, at netop det manglende opgør med dette og andre mørke kapitler i det forrige århundrede har indvirkning på forhold i Finland i nyere tid som fx skoleskyderier, forholdet til våben og den stædige overlevelse af mandlige rollemodeller, som bygger på novellens soldaterkarakterer. Forestillingen udfordrer kort sagt sit publikum til at forholde sig nærværende som medborgere til deres samtid snarere end blot som kulturforbrugere, der endnu en gang bekræftes i en velkendt udlægning af en vanskelig periode i nationens historie. Forestillingen udløste stærke reaktioner, ikke mindst fra politisk hold. Når den blev opfattet som en provokation af den officielle finske selvforståelse, var dét, at den spillede på nationalteatrets scene, en væsentlig faktor. Netop fordi nationalteatre fungerer som flagskibe for spørgsmål om identitet og fælles værdier, får de bygninger og arkitektoniske rum, der knytter sig til institutionen, ofte betydning som symbolske fikspunkter.

Et andet, nyere og meget anderledes nationalteater er National Theatre of Scotland eller NTS, som blev etableret i 2006 med afsæt i et samarbejde i det skotske teatermiljø. Karakteren af denne institution er sjælden, fordi den er helt uden en fast scene. Skotlands relation til Storbritannien taget i betragtning er fravalget af en teaterbygning symbolsk rammende, fordi den afspejler en forståelse af forholdet mellem teater og national identitet som værende under konstant forhandling. Resultatet er et nationalteater, hvis aktiviteter beror på samarbejder. Evnen til at forholde sig til nye kontekster og lokaliteter bliver hermed altafgørende. Ud over at blive vist i alle hjørner af nationen er forestillingerne ofte stedsspecifikke i den forstand, at de har en høj grad af publikumsinddragelse og desuden tager afsæt i konkrete lokaliteter og tematikker. Tilsammen understøtter NTS' aktiviteter en forståelse af, at der ikke blot er én, men mange forskellige versioner af Skotland. Også i dette eksempel på stedsspecificitet ser vi en sammensmeltning af fysiske, sociale og diskursive kontekster, som uvægerligt sætter sig igennem i publikumsoplevelsen.⁵

Flere typer stedsspecifikt teater

Som antydnet anvendes stedsspecificitet om mange forskellige typer af forestillinger og i mange forskellige typer af institutioner. Den engelske teaterforsker Fiona Wilkie præsenterede i 2002 en omfattende undersøgelse af stedsspecificitet i Storbritannien.⁶ I den forbindelse lånte hun en oversigt over forskellige teaterpraksisser fra kunstnergruppen Wrights & Sites, der gennem vandreforestillinger har beskæftiget sig indgående med menneskers forhold til steder, byer og landskaber. Uagtet genrens udvikling i de mellemliggende år, der betyder, at oversigten i dag fremstår som ufuldstændig, udgør den

5 NTS har givet inspiration til bl.a. National Theatre of Wales.

6 Se fx Fiona Wilkie (2002): "Mapping the Terrain: a Survey of Site-Specific Performance in Britain". *NTQ New Theatre Quarterly* Vol XVIII Part 2, May 2002. (140–161)

stadig et relevant afsæt. Typologien består af fem forskellige kategorier indplaceret på et kontinuum mellem forestillinger i teaterbygningen i den ene ende og stedsspecifikke forestillinger i den anden.

Imellem de to yderpunkter finder vi fra venstre mod højre benævnelserne 'uden for teaterbygningen', 'stedssympatisk' og 'stedsgenerisk' teater. Som et dansk eksempel på den første kategori kan nævnes Grønnegårdsteatrets Holberg-forestillinger, der gives på en udendørs scene i sommermånederne. Her har vi en eksisterende dramatisk tekst, som realiseres i udendørs rammer, dog uden at der er sammenhæng mellem den fysiske lokalitet og forestillingen. Det stedssympatiske teater realiserer ligeledes en eksisterende tekst på et udvalgt sted, dog med større grad af gensidighed, idet omgivelserne i større eller mindre grad 'spiller med'. Her kan Det Kongelige Teaters tilbagevendende produktioner i Ulvedalene tjene som illustration, idet de ofte indoptager elementer fra den fysiske kontekst i scenografien. Hvad angår den tredje kategori, de stedsgeneriske forestillinger, er disse bestemt af stedets karakter i mere almen forstand. Som eksempel kan der peges på de utallige genopførelser af Trisha Brown's *Man Walking down the Side of a Building*, hvor bygningerne i Manhattans Soho er blevet udskiftet med højhuse i andre byer, på andre steder.

Wilkie forbeholdt i 2002 kategorien stedsspecifikt teater som benævnelse for forestillinger, hvor et indgående engagement med et givent sted er centralt både for tilblivelsen og afviklingen af værket.⁷ Der er tale om forestillinger, som typisk bliver skabt ud fra et givent sted uden nogen form for forudgående manuskript, og som heller ikke kommer på turné, da de ikke ville give mening andre steder. Ti år senere bliver såvel betoningen som betydningen af stedet imidlertid udfordret i en ny artikel af Wilkie, hvori hun undersøger stedsspecificitet i lyset af det, hun med et lån fra sociologien kalder et mobilitetsparadigme.⁸

7 Som ovenfor, s.150

8 Fiona Wilkie (2012): "Site-specific Performance and the Mobility Turn". *Contemporary Theatre Review*. 22:2. (203-212)

I tillæg til deciderede vandreforestillinger⁹ er der typisk tale om værker, som indebærer, at tilskuerne enten enkeltvis eller sammen bevæger sig igennem fx et landskab, et byrum, eller en bygning. Her udfolder dramaet sig i skalaspring, i vekslen mellem afstand og nærhed og skiftende stemninger eller atmosfærer. Det fornyede fokus på mobilitet påmindrer om 1960'ernes formeksperimenter og deres udfordring af adskillelsen mellem kunst og hverdagsliv på den ene side og antagelser om værket og dets placering som noget stabilt på den anden. Samtidig tydeliggør det to radikalt forskellige opfattelser af begrebet *sted*, hvor den ene er kendetegnet ved at være netop statisk og uforanderlig over tid, forbundet med sansninger og erindring – og den anden ved at være i proces og relationel, skabt gennem forskellige praksisser. Opfattelsen af stedet i stedsspecifikt teater har i de senere år bevæget sig i retning mod den anden, den relationelle og mobile betydning.

Som allerede antydnet er der flere mulige forklaringer på den stadigt stigende interesse for stedsspecifikke forestillinger. Set fra de skabende kunstnernes synsvinkel udgør stedet, med alle dets forskelligartede kontekster, en vedkommende udfordring. Når de større institutionsteatre anvender deres bygninger på en ny måde eller helt forlader det arkitektoniske teatterum for i stedet at vende sig mod andre steder, opnår de typisk en ny form for forankring i lokalmiljøet. Set fra publikums synsvinkel giver de stedsspecifikke og deltagerbaserede formater ikke alene et nyt blik på måske velkendte omgivelser. Idet den enkelte tilskuer inddrages fysisk i fx vandreforestillinger, åbnes der også op for, at kunstopplevelsen bliver kropsligt forankret. Endelig tilbyder forestillingerne deres publikum en oplevelse, som i bogstavelig forstand er enestående. "Jeg var der selv – jeg var til stedet".

9 Se fx Deirdre Heddon and Cathy Turner (2012): "Walking Women: Shifting the Tales and Scales of Mobility". *Contemporary Theatre Review*. 22:2. (224-236). Samt Anna Birch og Joanne Tompkins (red.) (2012): *Performing Site-Specific Theatre. Politics, Place, Practice*. Palgrave MacMillan. (21-37)

Fjernstyret? Stedsspecifik performance imellem urbant miljø, global kontekst og mobile medieteknologier

Patrick Primavesi

Når vi tænker på avantgardebevægelsen inden for teater og performance – herunder live art og den stedlige udforskning i land art, i miljøorienterede praksisser og i urbane interventioner – står vi nu over for mere end 100 års historie. Modernitetens revolutioner og spektakulære landvindinger har for længst nået et punkt, hvor deres nyskabende gennemslagskraft synes at fortune sig. Men på trods af at vældet af postdramatiske praksisser nu atter modsvares af et nostalgisk krav om velskrevne værker og gode skuespillere, oplever teatret som kunstform og institution strukturelle forandringer. Publikum ændrer sig, nye medier har transformeret vores forhold til omgivelserne, herunder forholdet imellem teatralisk adfærd i dagligdagen og den kunstlede gestaltning af denne opførsel på de steder, vi kalder teater. Det er således intet tilfælde, at der fokuseres på performative interventioner i offentligheden og hverdagslivet igennem et bredt spektrum af individuelle og kollektive oplevelser, der tæller fysiske aktiviteter som dans, vandring, cykelture i gaderne og skabelsen af nye fiktive lag baseret på storytelling eller mobile medier eller blot fremhævelsen af hverdagslivet med dets virkelige konflikter og uløste problemer. Det følgende essay fokuserer på tre større ekskursionsprojekter: Den mobile festival *Ciudades Paralelas* (kurateret af Stefan Kaegi og Lola Arias), såvel som *Call Cutta* og *Remote (Berlin)* af Rimini Protokoll, som fandt sted i forskellige byer og lande, men dog fulgte samme matrice, der på en gang udfordrede det stedsspecifikke, imens det adresserede samtidige aspekter ved globaliseringen.

Den offentlige sfæres teknologier

Vores adfærd i hverdagen, hvad enten det drejer sig om det urbane liv, offentlige institutioner, private hjem eller i virtuelle rum baseret på onlinekommunikation, er i høj grad blevet transparent og kontrollerbar. Efterhånden som forskellen på disse sfærer udviskes – især forskellen imellem det private og det offentlige – er vi ved at vænne os til en tilstand af konstant eksponering. På den anden side er menneskelige relationer og organiseringen af social magt funktioner i konstant forandring, som Gilles Deleuze har argumenteret for. Med henvisning til Michel Foucault beskrev han overgangen fra fortidens *suveræne samfund* til samtidens *disciplinerede samfund*, der nåede deres højdepunkt med omsluttende strukturer og miljøer i form af fængsler, hospitaler, fabrikker, skoler og endda familien.¹ Men som Deleuze forklarer: Disse disciplinerende og omsluttende strukturer har ved udgangen af det 20. århundrede nået en kritisk tilstand. Den moderne tilværelses institutioner er gradvist blevet forvandlet til mere fleksible organisationer og strukturer, der ikke længere behøver disciplinær styring, idet individet allerede har internaliseret kontrolprincippet i sig. I vores kontrolsamfund drives vi alle af vores behov for at optimere og kontrollere os selv og oppebærer dermed kapitalstrømmene, der i sig selv er blevet et abstrakt værdisystem og algoritmer uden for individets kontrol. Deleuze understreger sin diagnose med bemærkningen om, at marketing i dag er blevet det mest effektive middel til social kontrol.

Tænk blot på overvågningskameraet, der allerede er flyttet over i vores smartphones, og igennem hvilket vi konstant forsyner anonyme firmaer ikke blot med billeder, men med et væld af personlige data på en måde, der langt fra er så smart endda. Hvordan skal man så agere og reagere i en verden af næsten perfekt selvkontrol? Selvkontrol baseret på vores behov for optimering og total mobilitet; et behov for at kunne kommunikere og arbejde hvor som helst. Nye tilgængelige sfærer i

1 Gilles Deleuze: "Postscript of the Societies of Control." *October* Vol. 59 (Winter 1992): 3–7.

form af netværk, clouds etc., der lover adgang for alle, kontrolleres i virkeligheden af udvælgelsesmekanismer, skjult manipulation, kommerciel udnyttelse og mulig overvågning. Denne virtuelle opkobling har også ændret vores offentlige adfærd. Vi lever i fragmenterede virkeligheder, hvor vi sender elektroniske beskeder eller konsumerer musik som udendørs underholdning. Den offentlige interaktion domineres således i stigende grad af adgang til informationsnetværk, hvilket skaber en *lagdelt virkelighed*, der består af digitale miljøer, der supplerer den synlige, fysiske virkelighed.²

Siden udgangen af det 20. århundrede har offentlighedssfæren ændret sig i retning af cloudbaseret, immateriel kontakt og fjernkommunikation. Tidligere faser i denne proces fandt sted, da det materielle byrum – kendt som en *agora* eller et *forum*, hvor folk kunne mødes og diskutere offentlige emner – blev erstattet med først trykte og sidenhen broadcastede medier, der kunne sprede alle mulige former for information og således skabte en offentlig sfære.³ I dag har denne forandringsproces skabt et næsten fuldstændigt immaterielt miljø af virtuelle platforme og globale netværk, der ikke længere er bundet til geografiske lokationer. Denne udvikling spejles i udviklingen af mediepraksisser, der igennem kunsten leger med relationen imellem individet (borgeren, tilskueren, deltageren, brugeren og forbrugeren) og disse nye miljøer. For at forstå disse praksisser og deres mangfoldige strategier er det vigtigt at huske på, hvorledes medieteknologierne er blevet udviklet, og den stærke indflydelse disse har på vores måde at opfatte det urbane miljø og samstillingen af fragmenterede virkeligheder på.

Da SONY i 1980 lancerede walkmanen, vakte dens enorme succes også mistænksomhed: Man gik hurtigt ud fra, at denne form for teknologi ikke blot ville forstærke de unge forbruges

2 Katharine S. Willis: "Sensing Place – Mobile and Wireless Technologies in Urban Space", i: Lars Frers and Lars Meier (red.), *Encountering Urban Places – Visual and Material Performances in the City*, Aldershot: Ashgate 2006, 155–69, her: 155.

3 Cf. Jürgen Habermas: *Structural Transformation of the Public Sphere*, oversat af Thomas Burger, Cambridge, Mass: MIT Press 1989.

isolation og manglende politiske interesse, men også skabe en strukturel assimilation og kontrol over masserne. Den japanske musik- og medieforsker Shuhei Hosokawa analyserede den såkaldte "walkmaneffekt", og beskrev det som en urban strategi, igennem hvilken individet opsummerer og præsenterer sig selv i andres nærvær.⁴

Hvor det 19. århundredes *flanør* offentligt performede sin habitus på byens boulevarder⁵, performer den nye "audioflanør" relationer til nogen eller noget usynligt, der ikke befinder sig i den fysiske virkelighed. Allerede i 1980'erne skabte kontakten til en skjult sfære via mobile lydenheder et paradoks i form af en "offentlig hemmelighed". Det vigtige var ikke isolationen i form af en individuel "lydsfære", men derimod dens offentlige performance, der demonstrerede privilegeret adgang til en parallel verden.

Walkman og MP3-afspiller var allerede midler til at performe denne anden virkelighed og foregreb den effekt, som en ny generation af smartphones ville bringe: En scene, hvor kommunikationsakten performs live foran andre, der stadig er ekskluderet fra det teknologiske apparats audiosfære og i stedet anvender disse som vidner og tilskuere. Attraktionen ved dette den immaterielle sfæres "teater" bunder dels i dets subtile afsløring af privat smag og vane og dels i tilstedeværelsen af det, Walter Benjamin kalder "auraen"; det tilsyneladende nærvær af noget fjernt eller fraværende.⁶ Hvor dette særlige aspekt ved den æstetiske oplevelse intensiverer relationen imellem værk og beskuer, er *fernkommunikationens teater* blevet en daglig rutine, der fremstiller den medierede kommunikationshandling i sig selv. Som Benjamin beskriver den moderne tendens til at fetichere det individuelle aura – eksempelvis i closeupscener med populære filmstjerner – inkluderer mobilteknologiernes

4 Shuhei Hosokawa: "The Walkman Effect", i: *Popular Music* 4 (1984), 165–80.

5 Cf. Walter Benjamin: *Passageværket*, oversat af Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, MA: Harvard University Press 2002.

6 Walter Benjamin: "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility." (2nd ed.), ed. oversat af Howard Eiland and Michael W. Jennings, i: *Selected Writings*, vol. 3: (1935–1938), Cambridge, MA: Harvard University Press, 101–133.

simulakrehistorie også fænomener som den konstante posering til selfies og fjernkommunikationens audioperformativitet. Audiowalks og audioguidede ture kan således betragtes som en ny form for kunstnerisk praksis, der også er i stand til at intensivere vores bevidsthed om, hvordan vi perciperer verden, når vi i stigende grad betjener os af medieteknologi.

Lige siden Janet Cardiff⁷ og andre mixed media-kunstnere har sound art udviklet en helt ny genre af individualistisk eller kollektiv performance, der udfordrer idéen om den offentlige sfære og de mere eller mindre udtalte konventioner for opførsel i det urbane rum. Lydkunst oplevet igennem høretelefoner skaber et *imaginært teater*. Men når vi befinder os på gaden, er vi også bevidste om omgivelserne, den virkelige verden samt dens utilsigtede og tilfældige lyde. Og sidst, men ikke mindst performer vi selv – bevidst eller ubevidst – som om vi lytter til noget hemmeligt, usynligt og uhørbart for andre i vores umiddelbare nærhed, dvs. mulige tilskuere. Dette scenarie åbner en bred vifte af muligheder og strategier, der markerer et nyt kapitel inden for stedsspecifikke praksisser. Som det første eksempel vil jeg kort beskrive en produktion af den schweiziske kunstner Stefan Kaegi, der var med til at grundlægge Rimini Protokoll, en gruppe af teater- og mediekunstnere fra Tyskland.

I 2000 til en festival i Gießen skabte Kaegi en audioguidet tour med titlen *System Kirchner* i samarbejde med Bernd Ernst i forbindelse med projektet *Hygiene Heute (Hygiejne i dag)*. Den bestod af en én time lang spadseretur igennem bymiljøet, hvor man normalt ville færdes uden at lægge særligt mærke til omgivelserne. Deltagerne gik individuelt, udstyret med en walkman, imens de lyttede til en historie om en videnskabsmand, der for nylig var forsvundet – formentlig kidnappet. Imens man fulgte instruktionerne og lyttede til historien, begyndte man at betragte omgivelserne med andre øjne. På den ene side var *System Kirchner* en paranoid krimithriller med

7 Janet Cardiff, født 1957, opnåede international anerkendelse for de lydinstallationer og audio-walks som hun siden 1990'erne har skabt - ofte sammen med partneren George Bures Miller.

elementer af konspirationsteorier og en spændende jagt efter spor og efterladenskaber. På den anden side var *System Kirchner* en øvelse i "psykogeografi", et udtryk opfundet af situationisten Guy Debord til at udforske særlige urbane miljøers emotionelle effekt.⁸ "System Kirchner" benyttede en fragmenteret science fiction-fortælling til at forklare tilsyneladende banale aspekter af hverdagens virkelighed. Lytterens perception af denne virkelighed blev således intensiveret og på samme tid draget i tvivl. Skumle baggårde, parkeringspladser eller kontorbygninger blev genfortolket som deres "virkelige" formål, som arnested for sære eksperimenter, hemmelige fængsler eller missilsiloer. De narrative forklaringer fra lydsporet var ikke fuldstændigt fiktive, men bundet op på økonomiske, historiske og politiske facts.

Rejsen igennem omgivelserne blev bundet op på ens fantasi, aktiveret af lydsporets lyde, stemmer, musik og støj. Lyden skabte en *fremmedgørelseeffekt* – det episke teaters metode, som Bertolt Brecht teoretiserede om – for at skabe et nyt perspektiv på det tilsyneladende velkendte og normale. Det var stadig muligt at høre lydene fra den ydre verden, hvilket skabte tilfældige effekter, der integreredes som mulige begivenheder i den givne setting. Eksemplet viser, hvordan sound walk-formatet tilbyder et væld af muligheder for kunstneriske koncepter, der transformerer urbane oplevelser og oplevelsen af det urbane fra sarte atmosfæriske undersøgelser af stedet og dets lyde med henblik på at skabe og reflektere parallelle virkeligheder.

***Ciudades Paralelas* – Parallelle oplevelser af den globale landsby**

Et andet projekt af Stefan Kaegi og Lola Arias (Buenos Aires) var en slags turnerende festival, der involverede otte performanceinstallationer af forskellige kunstnere. Projektet starterede i 2010 som en koproduktion imellem Hebbel am Ufer Theater Berlin og Schauspielhaus

⁸ Guy Debord: "Introduction to a Critique of Urban Geography" (1955), oversat af Ken Knabb. Cf. *situationist international online*: www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/geography.html.

Zürich.⁹ Den første opsætning fandt sted i Berlin, sidenhen Buenos Aires, Warszawa og Zürich, og en forkortet version i København og Kolkata. Alle otte værker blev genskabt af de samme kunstnere i hver by, men relaterede til de særegne omgivelser på hvert sted. Projektet åbnede således nye horisonter for stedsspecifikke værker igennem produktioner, der reflekterede over udskifteligheden i funktionelle lokationer som hoteller, biblioteker, banegårde, retsbygninger, indkøbscentre, etageejendomme, hustage og fabrikker. Omvisningerne og vandringerne, der kombinerede disse forskellige stationer, gjorde deltagerne bevidste om oplevelsen af det hverdagslige teater.¹⁰

Ciudades Paralelas (Parallele byer) skabte også en ramme for oplevelsen af forskelle: En retsbygning i Buenos Aires har en markant anderledes historie og atmosfære end en tilsvarende i Berlin eller Zürich. I hver by forstærkedes sammenligningen af steder langt mere fokuseret end den almindelige sammensætning af produktioner, man finder på festivaler. Installationerne, vandringerne og de enkelte performances udfordrede deltagerne – spejlede deres adfærd som voyeurur eller vidner, imens de betragtede det urbane hverdagsliv som interaktionen imellem parallelle verdener, baseret på perceptive vaner og forskellige former for interfaces. Deltagelsen i sig selv blev fragmenteret. En oplevelse af noget, der altid er ufærdigt, en del af noget, der finder sted et andet sted, ens og dog forskelligt. I de fleste performances spillede lyd og audioenheder en væsentlig rolle. Eksempelvis i installationen *The Quiet Volume* af Ant Hampton (London) og Tim Etchells (Sheffield). To deltagere blev placeret sammen ved et biblioteksbord og fik udleveret instruktioner via en notesbog og høretelefoner. Hviskende stemmer

9 Dette usædvanligt komplekse projekt blev co-finansieret af den Tyske Kunstfond, Pro Helvetia og Goethe-instituttet.

10 Projekter af denne type, der eksplicit reflekterer over hverdagsadfærdens teatraliske strukturer er allerede blevet analyseret sociologisk af Erwin Goffmann (*The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959). Gode eksempler i denne kontekst tæller også værker af den tysk-britiske performancegruppe Gob Squad. Cf. Patrick Primavesi: "Moving Audiences: Strategies of Exposure in the Work of Gob Squad", i: *Interfaces of Performance*, red. af Maria Chatzichristodoulou et al., Surrey: Ashgate 2009, 95-105.

bad dem læse nogle få sider i præparerede bøger og samtidig rette deres opmærksomhed mod alle bibliotekets sagte lyde: lyden, når man vender bogens sider, åndedræt og lyden af skridt fra bibliotekets øvrige besøgende i baggrunden.

Denne imaginære rejse igennem tekster og læsesalens atmosfære (i eksempelvis Berlin i Humboldtuniversitetets nye infotek) viste en intim tilgang til urbaniteten og afslørede biblioteket som et af de steder, der ifølge Michel Foucaults forestilling om *heterotopier* formår at integrere de mest forskelligartede steder og tider. I særdeleshed er atmosfæren, skabt af alle de små lyde, som den fælles "stilhed" afstedkommer, fascinerende og maner til refleksion over relationen imellem sanselig perception og skabelsen af rum. Deltagelsen i det heterotopiske miljø indebærer en kompleks interaktion af rumlige situationer. Biblioteksperformancen gjorde således deltagerne bevidste om, at de ikke blot delte læseoplevelsen – guidet af instruktionsbåndet og de fremlagte bøger og noter på bordet, men også interaktionen med deres sidemænd, de øvrige deltagere i performanceinstallationen og vigtigst af alt med alle bibliotekets "virkelige" brugere og ansatte, der fulgte stedets særlige adfærdskodeks. Performancen interverenerede ikke i den eksisterende bibliotekssituation med en spektakulær forstyrrelse, men snarere mimetisk og på en måde, der ikke vakte offentlig opmærksomhed.

En lignende oplevelse fik man i Lola Arias installation *Ibis-Hotel*, der inviterede deltageren ind i de arbejdsforhold, der udgør rengøringsdamens verden, eller i Gerardo Naumanns guidede tour igennem fabrikker, der blev præsenteret som en ramme for organiseret adfærd, dikteret af økonomiske principper. I begge tilfælde deltog man i situationer, der var styret af en ydre ramme, en kommerciel bekvemmelighedszone eller et operationelt område for forskellige maskiner. Men der var også en intimitet i, hvorledes de levende rum relaterede til rammen, bygningen og det urbane miljø. Dominic Hubers *Prime Time* gav deltagerne et diskret blik på livet i en etageejendom ved at placere publikum foran en række private hjem på et tidspunkt, hvor

alle så tv. Høretelefoner viderebragte lyde, samtaler osv. indefra, imens man tilsvarende betragtede lejlighederne udefra. Næsten uden kontakt oplevede man en modus af deltagelse og overvågning som et normalt element i det urbane hverdagsliv, men dog fremmedgjort igennem lyde og stemmer. Publikum lyttede til fremmedes lejligheder, imens de sammen stod fuldt synlige på gaden og dermed tog del i den totale opløsning af grænserne imellem det private og det offentlige, imellem inde og ude.

Turens afslutning førte deltageren til toppen af en høj bygning, guidet af en blind mand eller kvinde, der fortalte hans eller hendes personlige historie om byen. Denne forestilling, skabt af Stefan Kaegi selv, undergravede idéen om det panoramiske overblik igennem en forstærket oplevelse af den fælles audiosfære, vi normalt har en tendens til at ignorere. Det grundlæggende spørgsmål om måder at opleve deltagelse i byen på blev adresseret ved at reducere det sensoriske felt: Om end man ikke ligefrem fik bind for øjnene, blev deltagerne dog opfordret til at forestille sig og sanse blinde menneskers auditive og taktile perception af verden. Med den blinde skuespillers perceptuelle habitus som vejledning blev deltagelse i audiosfæren meget lettere end byens visuelt udstrakte rum. I stedet for udsigtens kontrol og overblik tilbød denne tagperformance en fodgængers perspektiv, taktilt og nærsynet, men mere intenst end noget panoramisk blik. Betänk Michel de Certeaus analyse af skyskraberens overvågende og planlæggende position i modsætning til blikket på gadeplan, der giver forskelligartede opfattelser af rum og også mulighed for en slags formålsløs vrøvlens poetik.¹¹

En praksis med reflektiv deltagelse, som det er organiseret i de beskrevne projekter hidtil, kombinerer disse forskellige perspektiver via oplevelser, der ikke længere blot baserer sig på visuelle signaler og verbale diskurser (som offentlighedssfæren ifølge Habermas gør), men udvides til at omfatte alle sensoriske og nondiskursive perceptionselementer.

11 Michel De Certeau: *The Practice of Everyday Life*, oversat af Stephen Rendall, Berkeley: University of California Press 1984, 93.

Blandt elementerne i *Ciudades Paralelas* var også en produktion af LIGNA, en tysk gruppe af performance- og radiokunstnere, der organiserede interventioner i urbane miljøer og disseminationssituationer, hvormed forskellige gestus blev spredt i offentligheden igennem let afvigende adfærd. Som i LIGNAs tidligere projekter blev deltagerne udstyret med små radiomodtagere og høresnegle og blev derigennem instrueret i, hvordan de blev agenter for *Indkøbscentrenes første Internationale*. Alle fik instruktioner om at opføre sig diskret, "blive en anden" ved at imitere deres bevægelser, følge arkadens rytme, men også bryde med denne, sætte sig ind i en vares situation, danne små grupper med andre og blive subversive på samme måde som Benjamins *flanør*. Formålet med denne "flanørkonspiration" var at undgå en spektakulær begivenhed og dermed blive opdaget af sikkerhedsvagterne. Alligevel var det muligt, som med *Radio Ballets*, at forandre indkøbscenterets atmosfære og at omgå de adfærdsmæssige normer, eksempelvis ved at tabe en mønt - noget, der ifølge stedets regler IKKE betragtes som affald. Nogle deltagere øgede tempoet eller bevægede sig i slowmotion blot for at påvirke den gennemsnitlige bevægelseshastighed i området. Ikke ulig happenings og demonstrationer, der på fredelig vis blokerer trafikken ved at gå over gaden i slowmotion. Lydsporet gav desuden baggrundsinformation, der fortalte, at menneskets gennemsnitlige spadsereshastighed siden 1950'erne er blevet betragtet som en økonomisk faktor, der kan manipuleres for at påvirke forbrugerne.

Et andet interessant øjeblik i denne *konspirationsperformance* var afslutningen, hvor det hele opløstes fuldstændigt uspektakulært, og deltagerne genindtrådte i det normale flow af forbipasserende. Før sikkerhedsfolkene kunne beslutte, hvordan de skulle reagere, var hele begivenheden overstået med en sidste instruktion med reference til Benjamin: "Gå igennem drømmenes hus, som om intet var sket".¹² Dette

12 I sit *Passageværk* beskriver Benjamin de parisiske arkaders glastage som "det kollektives drømmehuse", på linje med "Vinterhaver, panoramaer, fabrikker, voksmuseer, casinoer, banegårde" Cf. Benjamin, *Passageværket*, 405.

skift til en ikkespektakulær deltagelsesmodus understreger en generel tendens i den samtidskunstneriske praksis: I stedet for at efterlade sig spor, skabe radikale statements og repræsentationelle strukturer, kan den offentlige, deltagende participatoriske performance forandre vores hverdagslige perceptionsvaner langt mere effektivt, fordi vi selv midlertidigt transformeres og involveres direkte.

LIGNAs produktioner dokumenterer eller afbilleder ikke blot en given virkelighed. De bruger snarere et element af fiktion eller falskhed til at stille spørgsmålstejn ved en konvention om virkeligheden. Den spredte handling i indkøbscenteret kan betragtes som en forstyrrelse af en ellers kontinuerlig performance af kapitalistisk konsumerisme. Man kunne argumentere for, at der er en tendens til, at denne type værker bliver kunstige, hvorimod det undergravende momentum hurtigt taber sin politiske gennemslagskraft. Det skal også siges, at lignende strategier for interventionalistisk performance, flash mobs og lignende kulturelle forstyrrelser allerede er blevet en del af reklame- og propagandakampagner. Dette betyder dog ikke at de konstante bestræbelser på at stille spørgsmålstejn og udfordre samfundets kontrol via kreative midler og participatoriske strategier er undværlige. Det betyder blot, at den urokelighed og patos, der karakteriserede det 20. århundredes politiske aktivisme, har vist sig for statisk og ufleksibel til at håndtere medie- og reklamestrategier i konstant udvikling. Teater i særdeleshed kan ikke undgå at reflektere over disse forskellige deltagermåder, i en tid hvor den offentlige debatform, der engang var den offentlige sfære, er blevet opløst i medieeffekter. En anden indgangsvinkel, der rækker ud over en habermasiansk forståelse af offentlighedsbegrebet og dets transformation, er at betragte den offentlige sfære som en performativ sfære, men med en kritisk distance til stærke repræsentative strategier, og i stedet fokusere på midlertidige handlinger, interventioner og sociale koreografier.¹³

13 En videreudvikling af LIGNAs *Radio Ballet* som social koreografi, var *Dance of all / Tanz aller* (2013), der anvendte Rudolf Lebens bevægelseskore. For dokumentation af dette projekt og bevægelseskore generelt, se LIGNA / Patrick Primavesi (eds.): *Movement Choirs: Body Politics in Modern Dance*, Leipzig: Spector Books (kommende udgivelse).

For LIGNA er deltagelse i den offentlige performativitet blevet genstand for eksperimentel adfærd, der legende afprøver og genforhandler normative strukturer. I modsætning til tidligere former for kunstneriske og teatraliske offentlige spektakler, søger de nuværende interventionalistiske praksisser at vække så lidt opmærksomhed som muligt. De arbejder i stedet med opmærksomhedens kvalitative egenskaber. Mødesituationer og opløsninger skabes og opmuntrer deltagerne til midlertidigt at omskabe normerne for hverdagsadfærd i det urbane miljø. Audiosfæren, som næsten alle i det morderne urbane miljø er tilkoblet i form af individuel underholdning og kommunikation, bruges til at fremstille alternative virkeligheder, stadig fragmenteret, men på tværs af byens kommercialiserede overflade.

Fjernstyret? *Call Cutta* og *Remote X*

Mobiltelefonens funktion som et redskab for fjernstyring var allerede et tema i et tidligere Rimini Protokoll-projekt: *Call Cutta* (2004), en audioguidet vandring igennem Kolkatas gamle bydel Hatibagan, dirigeret via mobiltelefon fra et callcenter i byens nyere Salt Lake-distrikt. Projektet, der blev præsenteret som "verdens første mobiltelefoneteater", forbandt de to miljøer og epoker: Nutidens callcenterindustri og kolonitiden hundrede år forinden: Indiske frihedskæmpers oprør mod britiske soldater, hvor kampene blev udkæmpet i kvarterets smalle gyder. I en anden version af projektet ledte callcenterets operatører deltagerne igennem Berlins gader og fulgte sporene efter den tidligere banegård Anhalter Bahnhof, der er forbundet med historien om Netaji, lederen af en indisk befrielseshær, der kom til Berlin i 1941 for at overbevise Hitler om at støtte deres kamp imod den britiske besættelse. Igen blev der draget paralleller imellem callcenterets virkelighed og den historiske fortid.

Den tredje version af projektet, *Call Cutta in a Box* (påbegyndt i 2008), fokuserede i højere grad på den personlige relation imellem

callcenteragent og deltager – en situation, der samtidigt består af nærvær og afstand. I dette tilfælde gik deltageren ind på et almindeligt kontor og blev her kontaktet af callcenteret i Kolkata, men forblev på samme sted og oplevede kun samtalen fra dette rum. Hvor callcenteroperatøren i en normal forretningssituation skjuler sin placering, identitet og følelser – når man eksempelvis håndterer kunder for et pizzeria på Manhattan – var situationen i dette tilfælde vendt på hovedet, og operatøren fortalte om sine personlige oplevelser og førte en nærmest intim samtale. *Call Cutta in a Box* blev en slags audiointerface imellem Kolkata og festivaler og teatre over hele verden. Værket blev installeret i Zürich, Mannheim og Berlin (april 2008), sidenhen i Bruxelles, Helsinki, Wrocław, Dublin (maj-juni 2008), efterfulgt af Groningen, København, Seoul, Oldenburg, Paris, Amsterdam og Moskva (efteråret 2008), New York, Athen, Johannesburg, Capetown og Sharjah (2009) og til sidst i Minneapolis og Heidelberg (2010). Projektet anvendte således callcenterforbindelsen som et medie til at opleve globale virkeligheder med fokus på verbal kontakt til en fjern audiosfære, imens den på samme tid udforskede mobiltelefonens forbindelser som et middel til kontrol og overvågning. Oplevelsen af parallelle verdener og fragmenterede virkeligheder i globale byer, yderligere udforsket i *Ciudades Paralelas*, var allerede til stede i *Call Cutta*. Deltagerne performede sig selv som menneskelige interfaces og anvendte ikke blot tekniske medier, men også deres egne sanser, fantasi og erindring med henblik på at reflektere over den ”globale tilstands” historiske dimension ved at følge mere eller mindre fysiske spor (og undertrykte minder) om kolonialistiske og diktatoriske regimer og forbandt disse spor med nutidige tilstande af ulighed og udnyttelse.

Et nyere Rimini Protokoll-projekt fremhævede (i det mindste følelsen af) fjernstyring i et projekt, der kunne tilpasses lokationer indskrevet i titlen – først som *Remote Berlin* (2013) og sidenhen *Remote Lissabon*, *Remote Avignon*, *Remote Paris*, *London*, *Zürich* og over Atlanten, så langt væk som *Remote New York*, *Los Angeles*, *Miami*, *Remote Sao*

Paolo, Santiago de Chile og mod nord som *Remote Vilnius, Tallinn, Riga* og *Helsinki* og mod øst som *Remote Moskva, St. Petersburg*, i Asien som *Remote Bangalore* og *Remote Taipei* for til sidst, sidste år, at vende hjem som *Remote Mitte* på Gorki Teatret i det centrale Berlin. Næsten 40 byer verden over efterlod sig spor i manuskriptet, ligesom ændringer og tillempelser blev foretaget på de enkelte lokationer. Der var også altid to versioner tilgængelige: En på det lokale sprog og en på engelsk. *Remote X*, som det også blev kaldt, gav grupper af op til 50 personer mulighed for at udforske det urbane miljø med friske øjne. Det er dog ikke en audioguidet tour som ved kommercielle turistrundfarter. *Remote X* konfronterer legende deltagerne med en syntetisk stemme fra en GPS-baseret kunstig intelligens, der synes at have konfigureret instruktionerne – som var det et sample af alle audiowalks, som Rimini Protokoll, LIGNA og andre har skabt.

Stefan Kaegi og Jörg Karrenbauers projektbeskrivelse på hjemmesiden lyder som et scenarie for futuristisk performance art:

50 personer observerer hinanden, foretager valg, men forbliver altid en del af gruppen. Imens den kunstige intelligens observerer den menneskelige adfærd på afstand, begynder stemmen gradvist at lyde mere og mere bekendt. Undervejs danner binaurale lydoptagelser og filmsoundtracks lydkulisse for det urbane landskab. Rejsen igennem landskabet føles mere og mere som en kollektiv film. Remote X sætter spørgsmålstegn ved kunstig intelligens, big data og vores egen forudsigelighed. Efterhånden som projektet rejser fra by til by, bygger hver stedsspecifik version oven på dramaturgien fra den foregående by.

www.rimini-protokoll.de

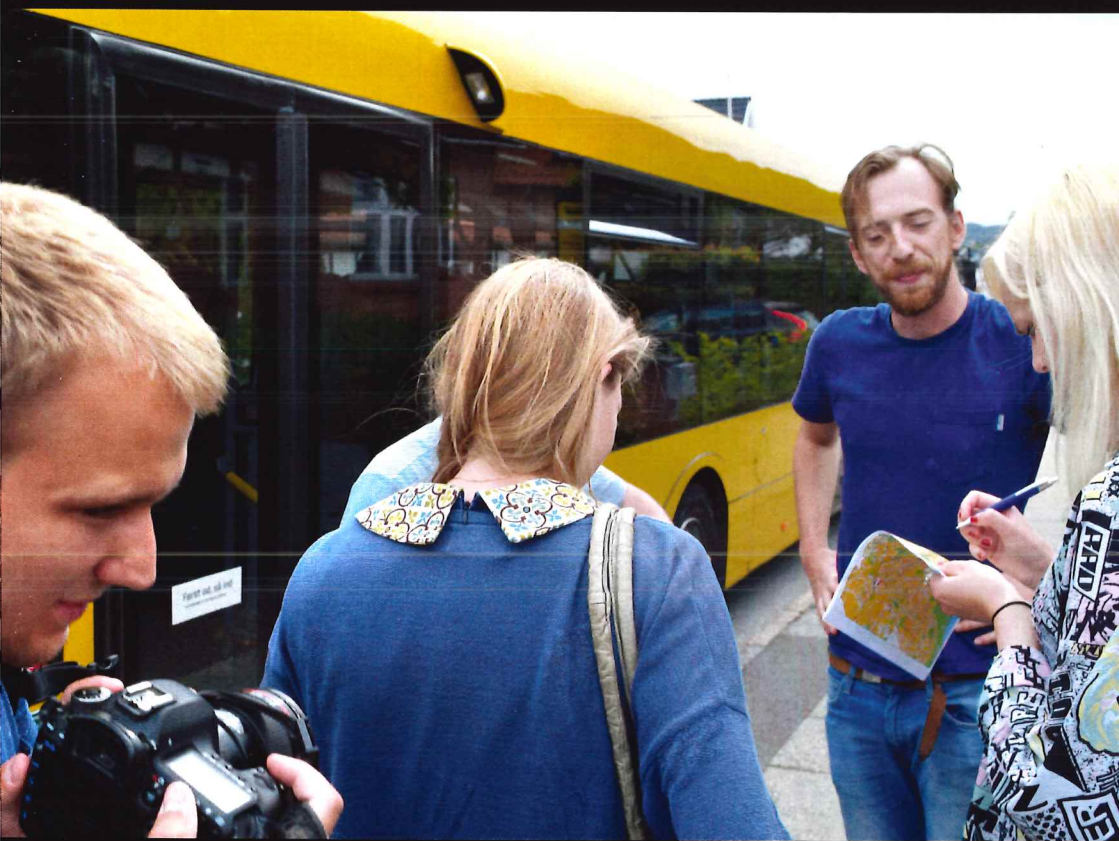
Selvom nogle af disse sætninger lyder som den professionelle reklamebranches stereotyper og ikke skal tages for pålydende, er turen absolut en spændende oplevelse af at bevæge sig isoleret i fællesskab i mindre grupper. Den kunstige stemme i høretelefonerne tager sig

friheder og indrømmer, at den endnu ikke lyder helt organisk og menneskelig (selvom den prøver, så godt den kan, og ønsker at være vores gode ven og fører), ligesom den tiltaler deltagerne "flok" og "horde".

Ligesom *Ciudades Paralelas* relaterer turen sig til fungerende steder og institutioner i byen: En kirkegård, et psykiatrisk hospital, en banegård, kontorbygninger, en kirke, boligbyggeri osv. Og ligesom i *Call Cutta* får den styrende stemme os til aktivt at projicere vores fantasi over på omgivelserne. *Remote X* er paradigmatiske i forhold til forstærkningen af oplevelsen af den urbane tilværelses standardisering og akkumuleringen af fragmenterede virkeligheder. Som konklusion er det vigtigt at huske, at både denne proces og refleksionen over samme igennem kunstneriske praksisser baserer sig på den førnævnte offentlige sfæres teknologier, som en parallel verden af data og algoritmer. Det, der forbliver menneskeligt og dermed teatralisk i denne kontekst, er de forskellige måder, hvorpå vi interagerer med andre og os selv, som væsner i udvikling og transformation, der nogle gange er villige til at underkaste os fjernstyring, men også er interesserede i afveje og afvigelser.

Værk nr. 1

Næste Stoppested





Hermann Heisig er tysk koreograf, danser og performer bosat i Berlin. Hans arbejde undersøger forholdet imellem krop og omgivelser og hvordan disse gensidigt påvirker hinanden. Andre arbejder involverer DIY-kultur og hvordan ufrivillighed kan være katalysator for bevægelse.

www.hermannheisig.net

Næste Stoppested

Hermann Heisig

Næste Stoppested var et projekt, jeg i august 2015 skabte i forbindelse med UDFLUGTEN. Idéen var grundlæggende at skabe en "strejfen" igennem byen Aarhus, hvor byens offentlige transportnetværk fungerede som et system til at fare vild. Sammen med en gruppe deltagere på to-otte mennesker mødtes vi foran indgangen til Aarhus Teater. Efter en kort introduktion genererede vi hver gang et partitur på syv tal, der indikerede antallet af stationer, vi skulle køre, hvornår vi skulle skifte bus eller skifte retning. Derefter ville vi altid starte turen fra det samme busstoppested på Klostertorv, tage den første bus, der kom, og derefter eksempelvis køre to stop, stige ud, vente på næste bus, køre yderligere seks stationer, skifte, køre tre stationer etc. Tal med en cirkel omkring indikerede busskifte eller retningsændring. Eftersom køreturenes længde var tilfældig, og skiftene uforudsigelige, var det umuligt at forudsige, hvilken retning vi ville køre i, og hvor vi ville ende. Bevægelsen igennem byens skiftende kvarterer og rejsens rytme ville ændres, alt afhængig af hvor i Aarhus vi befandt os. Eksempelvis ville den høje frekvens af ruter og busstoppesteder i byens centrum skabe langt flere skift her end i byens yderområder. Jo længere vi kom fra centrum, desto længere ventetid var der inden næste bus, og jo mere tid, som skulle udfyldes. I den forstand gjorde *Næste Stoppested* deltagerne opmærksomme på byens infrastrukturelle puls og rytme, der i sig selv kan betragtes som en koreografi.

I udgangspunktet skulle en bustur med "Næste Stoppested" vare to-tre timer, og undervejs fik deltagerne forskellige opgaver. En opgave var eksempelvis at dokumentere turen ved at markere bussens rute på et kort over Aarhus. En anden at fotografere turen med et kamera. Før og under turen var min opgave at fungere som en slags moderator, der engagerede de rejsende og fik dem til at fokusere på de urbane

omgivelser sammen. Hvor er vi? Hvad ser vi? Hvordan opfatter vi omgivelserne sammenlignet med andre steder, vi før har passeret? I den forstand var der ikke som sådan nogen forberedt "performance", men derimod en performativ tilgang til modereringen af rejsen. Jeg havde desuden forberedt et antal små lege eller spil, som vi kunne tage i brug, imens vi kørte eller ventede på bussen. Disse lege handlede om perceptionen af omgivelserne. Eksempelvis skulle man lukke øjnene og fantasere om de lyde, vi lyttede til, eller ligge på gulvet og forestille sig byens fremtid i 2050.

Mit mål med *Næste Stoppested* var at forandre opfattelsen af byen i en række forskydninger, idet man passerede igennem byen, hvor deltagerne også oplevede nye dele af byen, som de aldrig før havde befundet sig i, selvom mange havde boet i byen i mange år. Men lige så interessant for mig var genopdagelsen af velkendte steder. Eftersom "strejfen" i sagens natur ikke er planlagt, opstår der også en social dynamik i det at "fare vild sammen". Dette skaber i sig selv en følelse af at være på eventyr og påvirker deltagerenes humør, så selv når de stødte på steder, de allerede kendte godt, ville de alligevel betragte dem på en ny måde. I den forstand kan velkendte steder pludselig fremstå fremmede, når vi møder dem i en ny mental tilstand. Busturen endte efter to-tre timer, når partituret var slut. På dette tidspunkt befandt vi os på et sted, vi ikke på forhånd havde planlagt. Turen sluttede med en picnic, hvor vi i fællesskab spiste og reflekterede over de observationer og oplevelser, vi havde haft undervejs. På denne måde gennemførte vi i alt otte ture i august 2015.

Et par dage senere blev alle deltagere inviteret til en lille "udstilling" om *Næste Stoppested* på Aarhus Teater, hvor man kunne opleve dokumentationen i form af billeder og kort tegnet på turene.

"Næste Stoppested" var inspireret af begrebet "strejfen", "driftig", eller "dérive", et koncept, der oprindeligt blev præsenteret i Guy Debords "Theory of the Dérive" fra 1956 som en del af Situationistisk Internationale. Ifølge Debord skal en "dérive" være en ikkeplanlagt rejse

igennem et landskab – typisk urbant – hvor deltagerne lader sig føre af de ”seværdigheder i landskabet, som de finder undervejs”. Det er en ”modus for eksperimentel adfærd, der er forbundet med det urbane samfunds betingelser: En teknik til hurtig passage imellem forskellige stemninger.” Forestillingen om *dérive* er nært forbundet med udtrykket ”psykogeografi”, der tillige var en stor inspiration for arbejdet med ”Næste Stoppested”. Psykogeografi beskriver måden, hvorpå vores mentale og sociale adfærd påvirkes af de rumlige og arkitektoniske omgivelser. Hvilken mental oplevelse produceres af et givent sted? Hvorfor vender vi tilbage til særlige steder i byen og undgår andre? Hvilke steder gør os glade, og hvilke steder betragter vi som kedelige og forlader hurtigt? I hvilken forstand kan vores erindring om stedet forme måden, hvorpå vi bevæger os i byen?

Målet med *dérive* er at opløse den hverdagsrelation, vi har i forhold til de urbane omgivelser for at bryde med vores vaner for færdsel i byrummet. I stedet for at følge den vante rute på arbejde, hjem, på besøg hos venner eller andre favoritsteder opstiller *dérive* et sæt regler, der gør det muligt at give slip på en selv og ”fare vild”. Ved at strejfe formålsløst omkring i byrummet opbygger vi en ny sensibilitet over for de psykogeografiske oplevelser, vi møder på vores vej. For situationisterne var *dérive* en revolutionær strategi, der skulle bekæmpe den ”stadig mere forudsigelige og monotone oplevelse af hverdagslivet i den fremskredne kapitalisme.”

Det, der inspirerede mig til at arbejde med *Næste Stoppested*, var, at måden, vi opfatter og bevæger os i byen på, allerede er politisk. Hvad er grundlaget for vores beslutninger om, hvor vi skal gå hen? Hvilke steder, som vi finder, er værd at besøge, når vi kommer til en by? Hvordan kan vi anvende vores tid i byen? Og hvordan håndterer vi det ikke at vide, hvor vi sidenhen skal gå hen?

Situationen i dag er naturligvis anderledes end dengang i 50'erne og 60'erne, hvor situationisterne udviklede deres teori. De reagerede på en tid, der omtrentligt strakte sig fra afslutningen af Anden Verdenskrig til oliekrisen i 1973, hvor den vestlige verden var i eksplosiv

økonomisk vækst. Konsumerismen gjorde sit indtog i Vesteuropa og gav middelklassen adgang til biler, indkøbscentre, turistindustri osv. Det var dette, situationisterne kaldte "skuespilsamfundets monotoni", og som havde enorm indflydelse på måden, folk kom til at anvende byen på.

I dag befinder vi os et andet sted. I den neoliberale økonomi betragtes massekonsumerismen selvsagt som noget kedeligt. Idealet er en individuel og flydende livsstil. Inden for de seneste 15-20 år har der været en tendens til, at middelklassen flytter tilbage til byernes centrum. Folk ønsker at opleve byen og dens mange tilbud og have oplevelsen af diversitet. I dag foretrækker stadigt flere turister at leje en lejlighed via AirBnb, frem for at leje sig ind på et stort hotel. Det, der tæller, er den individuelle oplevelse, følelsen af at være i midten af det sted, hvor tingene sker, men naturligvis uden at miste middelklassens levestandard. Dette skaber udfordringer med gentrificering og privatisering, som mange byer i dag kæmper med.

Byrummet er i dag en blanding af emotionelle, økonomiske og kulturelle aspekter på samme tid. Også i Aarhus er der eksempler på dette komplekse forhold. Ved at investere både offentlige og private midler i kulturelle institutioner som Aros, Godsbanen eller Dokk1 opnår byen flere mål: Skabelsen af vartegn, der skaber emotionel identifikation imellem byens beboere og byen selv, såvel som turistmæssig appel, der forbedrer byens image. Det synliggør også byen blandt investorer og tiltrækker nye indbyggere og virksomheder, hvilket medfører højere boligpriser. Hvilken rolle kan kunst så spille i denne sammenhæng?

Kommercialiseringen synes ikke blot at have gjort sit indtog i vores arbejdsliv og privatsfære. Den synes også at have påvirket vores følelser og begær. For mig er det årsagen til, at de situationistiske idéer om psykogeografi og *dérive* stadig er meget interessante. Kan de hjælpe med at udvikle strategier, der undergraver relationen imellem tiltrækning, begær og handel, og skabe nye former for rum? Hvordan kan vi skabe en ny bevidsthed om måden, hvorpå vi bevæger os i byen?

Med fokuset på "at fare vild sammen" i *Næste Stoppested* ønskede jeg at foreslå en måde at bevæge sig igennem Aarhus på, som benyttede sig af ubekendthed og ufrivillighed. I den forstand forbinder projektet sig til mit arbejde som koreograf, hvor jeg er meget fascineret af disse elementers potentiale som anarkistiske drivkræfter, der ryster den etablerede orden. Normalt forsøger vi at eliminere kontroltabet; i dag er der talløse apps og enheder i smartphones, ure, biler etc., der faciliterer orientering og kortlægning af de hurtigste, mest effektive ruter på kortest mulig tid, når man skal have pizza, se vigtige turistattraktioner osv. *Næste Stoppested* foreslår det stik modsatte: I stedet for at optimere måden, hvorpå vi anvender byen, forsøger performancen at bruge den ineffektive flakken omkring som et middel til en anden form for rumperception.

Værk nr. 2

Lukketid





MA Archive er komponist Matilde Böcher og instruktør Liv Helm. Duoen arbejder i feltet mellem teater, kor og lydinstallationer og skaber moderne korværker.

'MA' er det japanske ord for interval. Tiden og rummet mellem to punkter. Stilheden og stagnationen, indtil noget nyt sker, er inspirationen i MA Archives værker.

www.ma-archive.com

Gummihandskens libretto

- En korrespondance om det stedsspecifikke værks problemer og potentialer

Liv Helm & Matilde Böcher

Lukketid (2015) er et stedsspecifikt værk baseret på lydoptagelser fra kunstmuseet AROS efter lukketid. Publikum kommer på en reflekterende rejse, som starter med lyde og stemmer i høretelefoner, baseret på interviews med museets ansatte, efterfulgt af et stort klassisk kor, som performer live i AROS' atrium. I værket arbejder MA Archive med en bevægelse fra stilhed til storhed med Jysk Akademisk Kor, som fortolker de ansattes hverdagsfortællinger.

FRA: LIV HELM <LIVHELMHENRIKSEN@GMAIL.COM>

TIL: MATILDE BÖCHER <MATILDEKATINKA@GMAIL.COM>

DATO: 7. APRIL 2017 KL. 16.30

KÆRE MATILDE

I EFTERÅRET 2015 LAVEDE VI DET STEDSSPECIFIKKE VÆRK LUKKETID PÅ KUNSTMUSEET AROS I AARHUS. VI HAR FLERE GANGE SNAKKET OM, AT DET VÆRK HAVDE FLERE INTERESSANTE SPOR I SIG, SOM VI EGENTLIG GERNE VILLE DISKUTERE, SÅ NU STARTER JEG ET STED, OG SÅ MÅ VI SE, HVOR VI KOMMER HEN.

JEG BEGYNDER MED AT SPØRGE, HVORDAN VI GREB DET AN AT SKULLE LAVE ET STEDSSPECIFIKT VÆRK INDE I EN STOR KUNSTINSTITUTION?

FAKTUM ER, AT AROS ALDRIG VILLE HYRE OS TO TIL AT LAVE ET VÆRK TIL MUSEET. AROS HAR MONET HÆNGENDE. OG DE HYRER OLAFUR ELIASSON TIL AT LAVE ET VÆRK TIL MUSEET. VI VAR DER KUN, FORDI AARHUS TEATER HAVDE SKABT KONTAKTEN, OG MUSEET VAR INTERESSERET I AT LÆGGE HUS TIL ET 'EVENT'. VI VIDSTE, AT VI IKKE TILHØRTE MUSEETS OFFICIELLE PROGRAM. VI VAR NOGLE OUTSIDERE, SOM FIK LOV AT LEGE EFTER LUKKETID. DET TROR JEG HAVDE BETYDNING FOR, HVORDAN VI UDVIKLEDE VÆRKET.

VORES PRAKSIS GÅR OFTE UD PÅ AT SKABE KORVÆRKER, SOM GIVER STEMME TIL DEM, DER IKKE ELLERS FÅR TALETID. DU HAR PÅ ET TIDSPUNKT KALDT DET "DE SKJULTE FORTÆLLINGER". VORES TILGANG TIL AT LAVE ET STEDSSPECIFIKT VÆRK PÅ AROS BLEV DERFOR AT GÅ UDEN OM ALLE KUNSTVÆRKERNE OG DE VELRENNOMMEREDE KUNSTNERE PÅ MUSEET OG I STEDET SØGE EFTER SKJULTE FORTÆLLINGER PÅ MUSEET. DET VIL SIGE, AT VI SPURGTE EFTER ANSATTE, SOM ARBEJDER PÅ MUSEET, MEN SOM IKKE ER SYNLIGE FOR DE BESØGENDE.

EN EFTERÅRSMORGEN KL. 7 ANKOM VI TIL MUSEETS BAGINDGANG OG MØDTE VAGTEN ROINE OG RENGØRINGSASSISTENTEN CONNIE, SOM VI FULGTE I DERES ARBEJDE RUNDT PÅ MUSEET, FØR DET ÅBNEDE FOR DAGENS GÆSTER. VI OPTOG DEM MED ET PAR BINAURALE MIKROFONER OG AFSPILLEDE DET I HØRETELEFONER, SÅ PUBLIKUM FIK OPLEVELSEN AF AT GÅ RUNDT SAMMEN MED CONNIE OG ROINE.

KAN MAN IKKE SIGE, AT VI VILLE GIVE PUBLIKUM EN "ADGANG", SOM DE ELLERS IKKE FÅR? OG JEG TÆNKER PÅ, OM NETOP DENNE "ADGANG" ER DET VIGTIGSTE FOR ET STEDSSPECIFIKT VÆRK? PUBLIKUM SKAL HAVE EN ADGANG TIL NOGET, SOM ELLERS ER LUKKET LAND FOR DEM? ER ET STEDSSPECIFIKT VÆRK PER DEFINITION POLITISK ELLER I

HVERT FALD PROGRESSIVT, FORDI DET GIVER MENNESKER
MULIGHED FOR AT TÆNKE FORBI DET, DE VED I FORVEJEN?

KH
LIV

*FRA: MATILDE BÖCHER <MATILDEKATINKA@GMAIL.COM>
TIL: LIV HELM <LIVHELMHENRIKSEN@GMAIL.COM>
DATO: 9. APRIL 2017 KL. 18.22*

KÆRE LIV

JEG HAR SOM UDGANGSPUNKT SVÆRT VED AT TALE OM KUNST
SOM ENTEN POLITISK ELLER APOLITISK. DET, DER ER
GIVET, ER, AT KUNSTNEREN VED STEDSPECIFIKKE VÆRKER
MÅ FORHOLDE SIG TIL NOGET, DER ALLEREDE ER; EN
ARKITEKTUR, ET LANDSKAB, DE FOLK, DER BEFINDER SIG I
DET OMRÅDE – OG EVT. DE SOCIALE, POLITISKE, HISTORISKE
FAKTORER, STEDET OMGÆRDES AF.

JEG SYNES STEDSPECIFIKKE VÆRKER ÅBNER "STEDER" OP,
SÅ MAN KAN SE ANDRE DETALJER, END MAN PLEJER, OG DET
ER NOK DET, DU MENER MED EN ADGANG: ÅT PUBLIKUM SER
"STEDET" PÅ NY. JEG KAN HUSKE, AT JEG ENGANG VÅGNEDE
OP OG SÅ UD AD MIT VINDUE. PÅ GAVLEN OVERFOR STOD DER:
"ONE MAN'S TRASH ANOTHER MAN'S TREASURE", OG PLUDSELIG
SÅ JEG BYGNINGERNE SOM EN WESTERNKULLISE. BOGSTAVERNE
FIK FARVERNE, VINKLERNE OG SKYLINEN TIL AT STÅ FREM PÅ
EN HELT NY MÅDE. EN ELLERS GRÅ OG LIGEGYLDIG FACADE,
ET IKKERUM, VAR BLEVET CENTRUM/HOVEDPERSON I MIN
UDSIGT.

DET, DER PROVOKEREDE OS OG GAV ET SOLIDT AFSÆT TIL
VÆRKET LUKKETID, VAR ALLE DE BEGRÆNSNINGER, VI MØDTE
I MØDET MED ARØS. FILMMAGERE HAR OPFUNDET DOGMEREGLER

TIL SAMME FORMÅL, OG HER VAR RAMMERNE NATURLIGT LAGT, SÅ VI NÆSTEN IKKE KUNNE RØRE OS. DET, DER SATTE OS I GANG OG GJORDE VORES VÆRK POLITISK, VAR, AT VI BLEV PLACERET VED FODEN AF DEN ELITÆRE KUNSTVERDEN, OG DEN VILLE IKKE LUKKE OS IND. VI KUNNE HELT PRAKTISK SLET IKKE LAVE NOGET INDE I GALLERIERNE PÅ GRUND AF MONET-UDSTILLINGEN. SÅ HER STOD VI, DET UNGE KUNSTNERPAR, INDEN FOR EN KÆMPE KUNSTINSTITUTION, MEN UDEN FOR DET FINE SELSKAB.

VI SAD OG KIGGEDE PÅ SCHMIDT HAMMER LASSEN ARCHITECTS KARAKTERISTISKE BYGNING OG DER, HVOR VI MÅTTE FÅ LOV AT VÆRE: MELLEM GALLERIERNE, PÅ TRAPPERNE, PÅ BROERNE OG PÅ DEN INDRE GADE, SOM GÅR IGennem AROS PÅ PLAN 2. MELLEMROMMET – IKKERUMMET – ARKADEN – PASSAGEN BLEV ET TEMA FOR OS.

"HVAD SKER DER SÅ HER?" SPURGT VI HINANDEN. HVAD SKER DER I ET KUNSTMUSEUM IMELLEM KUNSTVÆRKERNE?

VI BEGYNDTE AT SE AROS SOM EN KUNSTMASKINE. UDEN FOR DE STILLE, AFKØLEDE GALLERIER PUMPES BILLETTER UD, KAFFEMASKINERNE SPRØJTER KAFFE, SANDWICHES, CHOKOLADEMUFFINS, MERCHANDISE, BØGER OG PLAKATER NED I POSER.

VAR DER NOGET ELLER NOGEN, SOM VI IKKE SÅ?

VI TÆNKTE PÅ ALLE DEM, DER ARBEJDER INDEN FOR DENNE HER KUNSTMASKINE. VORES FØRIGE VÆRK (OVERLOAD PÅ ODENSE TEATER) HANDLEDE OM ARBEJDSPLADSEN, OG DET ER FORTSAT ET "STED", VI INTERESSERER OS FOR. HVAD ER AROS, IKKE SOM KUNSTINSTITUTION, MEN SOM ARBEJDSPLADS? MÅSKE KUNNE VI FINDE ET MELLEMRUM DÉR, DER PASSEDE TIL DET ARKITEKTONISKE MELLEMRUM, VI VAR BLEVET PLACERET I. MÅSKE KUNNE VI FINDE NOGLE MENNESKER, DER LIGESOM OS ARBEJDEDE I UDKANTEN AF DENNE KUNSTINSTITUTION. MÅSKE KUNNE VI FÅ "MASKINEN" TIL AT TALE.

MÅSKE ER DET EN TING VED DET STEDSPECIFIKKE, SOM KUNSTNERNE BRUGER AKTIVT: AT STEDET GIVER ET AFSÆT FOR KUNSTVÆRKET, SÅ KUNSTNEREN IKKE SKAL BEGYNDE FRA ET "BLANKT PAPIR". HER LIGGER DER EN INDBYGGET HISTORIE, SOM SKAL FREMKALDES.

JEG VIL SPØRGE DIG OM, HVORDAN VI BRUGTE "ARBEJDERNES" FORTÆLLINGER?

KH M

*FRA: LIV HELM <LIVHELMHENRIKSEN@GMAIL.COM>
TIL: MATILDE BÖCHER <MATILDEKATINKA@GMAIL.COM>
DATO: 9. APRIL 2017 KL. 22.21*

KÆRE MATILDE

PUBLIKUM STARTEDE HVER FOR SIG MED ET PAR HØRETELEFONER. DE GIK RUNDT ALENE OG LYTTED TIL CONNIE OG ROINES FORTÆLLINGER. PUBLIKUM GIK VIDT FORSKELLIGE VEJE, REFLEKTERENDE, KIGGENDE, MEN UDEN FORMÅL, DE SKULLE IKKE NOGEN STEDER HEN. SÅ STOPPEDE DE OP, EFTERHÅNDEN SOM DE OPDAGEDE KORET, SOM KOM GÅENDE NED AF DEN KARAKTERISTISKE VINDELTRAPPE. DE TOG HØRETELEFONERNE AF FOR AT LYTTE TIL KORETS STEMME. I DET ØJEBLIK BEVÆGEDE VÆRKET SIG FRA ET INDIVIDUELT RUM TIL ET KOLLEKTIVT RUM. DET VAR ET STÆRKT MOMENT FOR MIG AT SE DENNE BEVÆGELSE FRA DET KONTEMPLATIVE ENERUM TIL DET KLANGFULDE FÆLLESRUM. JEG OPLEVEDE, AT ALLE LYTTED MERE KONCENTRERET OG ÅBENT SAMMEN, FORDI DE HAVDE LYTTET ALENE FØRST.

VI VILLE FØLGE CONNIE OG ROINES MORGENRUTINER, DET VIDSTE VI. MEN HVAD DET VILLE INDEBÆRE, OG HVAD DE VILLE SNAKKE OM, VIDSTE VI IKKE. DERFOR KOM VI HJEM

MED NOGET MATERIALE, DER I STOR UDSTRÆKNING VAR UCENSURERET, OG DET VAR FØRST I EFTERARBEJDET, AT VI LAGDE VORES SNIT. SOM JEG SER DET, UDVALGTE VI DE STEDER I DERES BERETNING, HVOR DERES INTERESSE VAR STØRST, OG DER, HVOR DE IKKE TOG HENSYN TIL OS. DET VAR VIGTIGT FOR MIG AT STØTTE DERES BERETNINGER I STEDET FOR AT LEDE EFTER NOGET DRAMATISK INTERESSANT.

DEN JAPANSKE KUNSTNER KOKI TANAKA SKRIVER ET STED OM SIT VÆRK HOW TO LIVE TOGETHER: "I WANT TO RETHINK THE ART HISTORICAL TERM SITE SPECIFICITY BY REDEFINING IT ON THE BASIS OF THE ARTWORK'S RELATIONSHIP TO THE SITE'S HISTORY, RATHER THAN ITS ENVIRONMENTAL AND SPATIAL CONDITIONS."

JEG ER MEGET ENIG MED TANAKA. JEG SYNES OFTE, AT STEDSSPECIFIKKE VÆRKER LÆGGER MEGET VÆGT PÅ FORM. PÅ TEATERSKOLEN, HVOR JEG GIK, VAR TILGANGEN TIL AT ARBEJDE MED STEDSSPECIFICITET FUNDERET I VIEW POINT-METODEN, SOM UNDERSØGER RUM, RYTMER, FORM OG BEVÆGELSE. DET ER SÅDAN SET EN FANTASTISK METODE TIL AT UNDERSØGE ET STED, MAN VIL ARBEJDE MED. MEN DET ER I MINE ØJNE KUN VÆRKTØJER, OG DE KAN IKKE SKABE EN HISTORIE I SIG SELV. FOR MIG KAN DER NOGLE GANGE GÅ LIDT FOR MEGET POESI OG KOREOGRAFI I DET.

JEG HAR LYST TIL AT HØRE, HVAD DU HAR AT SIGE OM AT BEARBEJDE HVERDAGENS SPROG FRA INTERVIEWS TIL KORSTYKKER. VIL DU SKRIVE NOGET OM DET?

Kh
Liv

P.S. JEG ELSKER, NÅR VI LAYER FORESTILLINGER OM "ARBEJDSPLADSEN", FORDI ARBEJDSPLADSEN ER EN KAMPPLADS. IKKE KUN MELLEM KLASSER I TRADITIONEL

FORSTAND, MEN OGSÅ SOM EN INDRE KAMPPLADS FOR DE FLESTE MENNESKER, DER LEVER MEGET AF DERES LIV PÅ DERES ARBEJDE. DERFOR ER DET ALTID POLITISK FOR MIG, NÅR VI LAVER FORESTILLINGER, DER TAGER UDGANGSPUNKT I ARBEJDSPLADSEN.

FRA: MATILDE BÖCHER <MATILDEKATINKA@GMAIL.COM>

TIL: LIV HELM <LIVHELMHENRIKSEN@GMAIL.COM>

DATO: 10. APRIL 2017 KL. 12.25

KÆRE LIV

I LUKKETID MØDTE VI TO ARBEJDERE, SOM HAVDE ET GODT JOB PÅ AROS, DE GIK OP I AT UDFØRE ORDENTLIGT. VI GIK RUNDT MED DEM OG SPURGTE INTERESSERET IND TIL DETALJERNE OMKRING DERES ARBEJDSGANG. DE SYNTES BEGGE, AT DET VAR RET SJOVT (OG UNDERLIGT), AT VI VILLE VIDE, HVORDAN EN BESTEMT GULVSVABER VIRKEDE, ELLER HVILKEN GUMMIHANDSKE DER VAR BEDST TIL AT RENSE ET TOILET. CONNIE VAR FERM OG PRÆCIS I SIT ARBEJDE, OG HENDES DETALJEREDE BESKRIVELSER AF RUTINEN BLEV NÆRMEST RITUEL. DA VI SAD MED OPTAGELSERNE BAGEFTER OG BEGYNDTE AT VÆLGE UD, STOD DE SÆTNINGER MED TEKNISKE BESKRIVELSER AF ARBEJDSGANGEN UD. CONNIES GUMMIHANDSKER OG DESTILLERENDE VÆSKER BLEV NÆRMEST LIGE SÅ DETALJERET BESKREVVET SOM ET KUNSTVÆRK – DET VAR IKKE NOGET, HUN BARE GJORDE.

VI VILLE VÆRE MED TIL AT GØRE DET HER VIGTIGT.

I LIBRETTOEN ARBEJDEDE VI MED AT GENTAGE ORD, SOM CONNIE OG ROINE BRUGTE. VED HJÆLP AF GENTAGELSERNE GAV VI NOGLE ORD MERE VÆRDI. VED AT SYNGE ORDET 'GLASKLUD' FLERE GANGE EFTER HINANDEN BLIVER OBJEKTET VÆRDIFULDT OG VIGTIGT I FORTÆLLINGEN. VI DVÆLER VED DEN OG PRØVER

ORDET AF. HER STARTER OMSKRIVNINGEN FRA ORD OG TALE
TIL MUSIK.

JEG SER STEMMEN SOM EN URKRAFT, ET STÆRKT VIRKEMIDDEL,
SOM SPÆNDER FRA UTÆMMET DRIFTSLYD TIL KLASSISK DANNET
SANG OG TALE. NÅR FLERE SYNGER SAMMEN I KOR, KOMMER
DER EN MEDMENNESKELIG KLANG OVER DEN INDIVIDUELLE
HISTORIE, DER LØFTER SIG FRA INDIVIDUELLE FØLELSER
OG SMÅ DETALJER TIL ALMENMENNESKELIGE SANDHEDER. DET
UVIGTIGE BLIVER VIGTIGT.

VI FIK JYSK AKADEMISK KOR TIL AT SYNGE CONNIE OG
ROINES FORTÆLLINGER. DET VAR VIGTIGT, AT DET VAR
ET KLASSISK KOR, FORDI DE TEKNISKE FORKLARINGER OG
DAGLIGDAGENS RUTINER DERVED LØFTEDE SIG IND I ET
OPHØJET RUM.

MÅSKE BIDRAGER LUKKETID VED NÆRMERE EFTERTANKE OGSÅ
TIL EN FORTÆRSKET DISKUSSION OM, HVAD DER ER KUNST?

VI RYGER JO OFTE IND I SAMTALER OM DET AT BRUGE
MATERIALE FRA VIRKELIGE MENNESKER. HVORDAN STÅR VI I
FORHOLD TIL DET? VIL DU SKRIVE LIDT OM DET?

KH M

FRA: LIV HELM <LIVHELMHENRIKSEN@GMAIL.COM>

TIL: MATILDE BÖCHER <MATILDEKATINKA@GMAIL.COM>

DATO: 14. APRIL 2017 KL. 13.38

KÆRE MATILDE

DU SKRIVER, AT VI FREMHÆVER DE TEKNISKE BESKRIVELSER
AF ARBEJDSGANGENE I LUKKETID. JEG ER ENIG. JEG KAN
HUSKE, AT SOPRANENS ARIE OM FORSKELLEN PÅ TO SLAGS
GUMMIHANDSKER RØRTE MIG MEGET. TÆNK AT STÅ DÉR SOM

SANGERINDE I DENNE POTENTE KUNSTINSTITUTION OG
SYNGE OM EN GUMMIHANDSKE, SOM OM DET VAR ET HELLIGT
RELIKVIE!

JEG KOMMER TIL AT TÆNKE PÅ BRUGEN AF HVERDAGSOBJEKTER
I KUNSTEN, DE SÅKALDTE READYMADES, SOM ISÆR ER BLEVET
UDVIKLET I DET 20. ÅRHUNDREDE, EFTER MARCEL DUCHAMP
UDSTILLEDE EN PISSOIRKUMME I 1917. JEG HAR SELV VÆRET
MEGET FASCINERET AF EN KUNSTNER, SOM HEDDER TRACEY
EMIN, SOM FX HAR UDSITTET SIN EGEN BRUGTE DOBBELTSENG
PÅ MUSEET TATE GALLERY I LONDON I 1999.

JEG ELSKER HVERDAGEN I KUNSTEN AF TO ÅRSAGER. 1.
HVERDAGSOBJEKTERNE PEGER ALTID PÅ MAGTFORHOLD, HVAD
ENTEN DE PEGER PÅ KUNSTINSTITUTIONENS ELITÆRE UDVALG
AF VÆRKER, ELLER DE – SOM TRACEY EMIN – UDSITTER ET
PRIVAT RUM SOM EN KAMPPLADS.

2. HVERDAGSOBJEKTERNE ER FOR MIG DET ENDELIGE BRUD
MED RELIGIØSE PORTRÆTTERINGER I KUNSTEN. TÆNK PÅ
DENGANG, HVOR KUNSTNERENS ROLLE VAR AT SKABE RELIGIØSE
HYLDESTER.

PARADOKSALT NOK SNAKKER VI TO JO RIGTIG MEGET OM
AT SKABE UNIVERSER, SOM ÅBNER FOR EKSISTENTIELLE
RUM, PÅ SAMME MÅDE SOM RELIGIØSE OG SPIRITUELLE
VÆRKER HAR GJORT DET. JEG SKAMMER MIG LIDT, FORDI
JEG ELSKER DINE KORSTYKKER, NÅR DE ER ALLERMEST
HØJSTEMTE OG NÆRMEST RELIGIØSE, OG SAMTIDIGT FRYDER
JEG MIG, FORDI TEKSTERNE ALTID ER JORDNÆRE: EN HYMNE
TIL GUMMIHANDSKEN I LUKKETID ELLER EN KLAGESANG OM
OPLEVELSEN AF ET ELEKTROCHOK, SOM MAN KUNNE HØRE I
VORES VÆRK OVERLOAD.

DU SPØRGER, HVORDAN VI FORHOLDER OS MORALSK TIL AT
BRUGE VIRKELIGE MENNESKERS BERETNINGER?

JEG TROR, AT DET ER VIGTIGT, AT VI UNDGÅR AT SÆTTE
VIRKELIGE MENNESKER DIREKTE PÅ SCENEN TIL AT FORTÆLLE

DERES EGEN HISTORIE. VI BRUGER HELST SKUESPILLERE
ELLER SANGERE. PÅ DEN MÅDE 'FLYTTER' VI BERETNINGERNE
TIL ET NYT STED. JEG ELSKER SKUESPILLERES EVNE TIL AT
FORMIDLE HISTORIER, FORDI DE TØR AT FORESTILLE SIG AT
VÆRE ANDRE MENNESKER, OG DET GIVER MIG ADGANG TIL AT
FORSTÅ ANDRE MENNESKER VED AT "BLIVE" DEM. DET ER EN
FORSKYDNING, SOM SKABER EMPATI.

NÅ... KOM VI NU FOR LANGT VÆK FRA AT TALE OM, HVAD VI
DEFINERER SOM STEDSSPECIFIKT?

KH
LIV

*FRA: MATILDE BÖCHER <MATILDEKATINKA@GMAIL.COM>
TIL: LIV HELM <LIVHELMHENRIKSEN@GMAIL.COM>
DATO: 15. APRIL 2017 KL. 17.54*

KÆRE LIV

NÅR FOLK ENTRERER ET STORSTILET KUNSTMUSEUM, ER DE
KOMMET FOR AT SE PÅ KUNST. KUNSTEN BLIVER NOGET, MAN
FORBRUGER SØNDAG EFTERMIDDAG, HVOR MAN ER VELOPLAGT
OG KLAR TIL NOGET EKSTRAORDINÆRT. HER BLIVER KUNSTEN
KAPSLET INDE I ET KUNSTRUM. DEN STEDSSPECIFIKKE
KUNST KAN NOGET RADIKALT ANDET – DEN SPÆNDER BEN FOR
HVERDAGENS RUTINER. DER SKER NOGET, NÅR PUBLIKUMS
VANER BRYDES, OG ET NYT REFLEKSIONSNUM ÅBNER SIG.

JEG SIDDER LIGE NU OG SER UD PÅ MARKERNE FRA
SOMMERHUSETS VINDUE. JEG HAR SIDDET HEROPPE HELE
PÅSKEN OG SKREVET MUSIK TIL VORES NÆSTE FORESTILLING
MESSIAS I NAT. FORESTILLINGEN ER TÆNKET SOM EN
ALTERNATIV OG NUTIDIG VERSION AF GEORGE FRIEDRICH
HÄNDELS MESSIAS, SOM SKAL TURNERE RUNDT I DANSKE

KIRKER OG OPFØRES MED LOKALE KIRKEKOR. DET KAN MAN VEL SAGTENS SIGE OGSÅ ER ET STEDSSPECIFIKT VÆRK?

KIRKERUMMET ER FULDT AF FORVENTNINGER, TRADITIONER OG RITUALER. KAN MAN "LÅNE" DEM, HVIS MAN INDTAGER RUMMET? KAN MAN ARBEJDE MED FÆLLESSKABET OG OPLEVELSEN AF AT TRO? VI SNAKKEDE OM, AT DET KUNNE VÆRE SPÆNDENDE AT MØDE FOLK I DERES FORVENTNINGER TIL DE RITUALER, DER ER TIL KIRKEN I HØJTIDERNE. HVAD HVIS VI LAVEDE EN MUSIKFORESTILLING OG KALDTE DEN MESSIAS OG SPILLEDE DEN TIL JUL? HVAD HVIS NU PUBLIKUM KOM IND I KIRKEN FOR AT HØRE DEN ÅRLIGE JULEKONCERT, MEN FIK NOGET HELT ANDET, END DE FORVENTEDE?

KH M

*FRA: LIV HELM <LIVHELMHENRIKSEN@GMAIL.COM>
TIL: MATILDE BÖCHER <MATILDEKATINKA@GMAIL.COM>
DATO: 17. APRIL 2017 KL. 14.05*

KÆRE MATILDE

HA HA HA... JA, VI SKAL LAVE ET VÆRK TIL ET KIRKERUM. MED MESSIAS I NAT SÆTTER VI VORES PARADOKS PÅ SPIDSEN: VI VIL BRYDE MED KUNSTEN SOM RELIGIØS AGITATOR OG LAVE ET MODERNE JULEORATORIUM, SOM INDFØRER ET NYT FRELSERBEGREB. MEN VI GØR DET SAMTIDIG I ET RELIGIØST RUM.

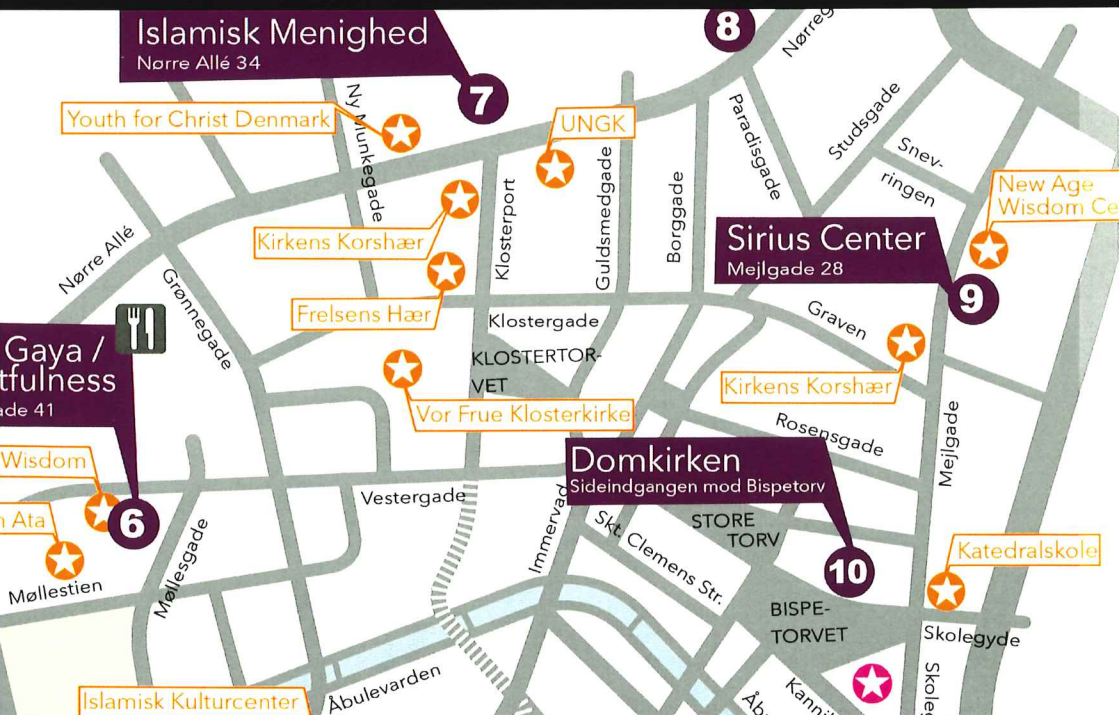
MÅSKE ER "PARADOKSET" EN STRATEGI, SOM VI ARBEJDER MED? AT GØRE NOGET I ET RUM, SOM BRYDER MED FORVENTNINGER OG ÅBNER NYE RUM, BÅDE MENTALT OG MATERIELT.

KH LIV

Værk nr. 3

Et Spørgsmål om Tro





Islamisk Menighed

Nørre Allé 34

Youth for Christ Denmark

7

UNGK

Kirkens Korshær

Frelsens Hær

Vor Frue Klosterkirke

Sirius Center

Mejlsgade 28

9

Kirkens Korshær

Domkirken

Sideindgangen mod Bispetorv

10

Katedralskole

Gaya /
Attfulness

gade 41

Wisdom

n Ata

6

Møllestien

Islamisk Kulturcenter

Vestergade

Immervad

Skt. Clemens Str.

STORE
TORV

BISPE-
TORVET

Abulevarden

Ab.

Kann

Skolegyde

Skoleg

Nørre

Paradisgade

Studsgade

Snev-
ringen

Graven

Rosengade

Mejlsgade

Nørre Allé

Grønnegade

Møllestien

Klosterport

Guldsmedgade

Borggade

Klostergade
KLOSTERTOR-
VET

Diana Wesser er bryumskunstner bosat i Leipzig og specialiserer sig i vandringer, såkaldte "bydelsekspeditioner", relationelle værker, med et stærkt socialt fokus.

www.a-matter-of-faith.com

Et Spørgsmål om Tro

– En interreligiøs byvandring

Diana Wesser

Hvad tror danskerne på? Hvor synlig er religion i bybilledet? Hvad betyder det, at Aarhus Teater er beliggende lige ved siden af byens domkirke? Hvilke andre religioner eller trossamfund findes i nærheden? Er der en udveksling, eller er der spændinger imellem dem?

En teaterbygning på samme plads som en domkirke – begge bygninger beliggende på en stor åben plads, der fungerer som parkeringsplads – var udgangspunktet, hvorfra idéen til *Et Spørgsmål om Tro* udviklede sig. Det skulle være et projekt i samarbejde med Aarhus Domkirke og et projekt i det offentlige rum, der beskæftigede sig med emnet religion. I en forandringens og omvæltningens tid, hvor religion er blevet et stadigt mere følsomt og omdiskuteret emne, ville jeg i Aarhus lave et format, der muliggjorde reelle møder og en åben udveksling af forskellige trosretninger, hvor der ikke skulle tales *om* hinanden, men hvor folk derimod skulle bringes i dialog *med* hinanden. Målet var at bringe publikum i kontakt med helt forskellige mennesker og udveksle erfaringer om betydningen af tro, spiritualitet og religion.

Et Spørgsmål om Tro var en selvstændig udforskning af byen. Ved hjælp af et bykort begav publikum sig efter en kort introduktion på teateret ud i byen. På kortet var markeret steder, hvor religiøse centre åbnede deres døre, eller privatpersoner ventede, parate til at tale om deres personlige forhold til tro og spiritualitet, og inviterede til eksempelvis fællessang eller meditation. Gæsterne blev ikke ført, men besluttede selv, hvad de fandt frem til, hvem de traf, hvor længe de ville blive på et sted, hvad de talte om, og hvor meget de selv involverede sig.

Det var en invitation til at kaste et blik under den synlige, velkendte bys overflade og danne egne indtryk af de forskellige trosretninger. Et blik, der ikke var præget af klichéer eller formidlet igennem medier eller af bekendte, men resultatet af personlige erfaringer. For kun igennem det virkelige møde ligger muligheden for gensidigt "at se" hinanden.

I arbejdsprocessen var der ingen prøver. Ydermere udviklede projektets form sig til en deltagende iagttagelse. Researcherne deltog i fællesmeditation og sang, drak te, smagte hjemmebag og deltog i forskellige gudstjenester og ceremonier, hvilket dannede baggrund for mange intense samtaler. I fællesskab med værterne udarbejdede vi, hvad der skulle ske de forskellige steder under byvandringen. Derved handlede det i mindre grad om at formidle ren informativ viden om de forskellige religioner og trosretninger og mere om at åbne op for den personlige samtale og dialogen om det personlige forhold til tro og til spiritualitet.

I alt ti steder inviterede publikum til meget forskellige oplevelser: I det teosofiske Sirius Center blev der afholdt en fælles lysmesse. I Lysets Hus, den sidste spiritistiske kirke i Danmark, kunne man opleve clairvoyance og komme i kontakt med afdøde. I Café Mogador, der er opkaldt efter en interreligiøs by i Marokko, besvarede Christine spørgsmål om asatroens historie og riter – og den norrøne tradition, en germansk nyhedensk strømning, som hun selv praktiserer. Af Jens, lederen af det buddhistiske center Øsal Ling, kunne man få at vide, om det er muligt at være kristen og samtidig praktisere buddhismen. Her var også mulighed for at deltage i en vejledt meditation. I den tyrkiske Eyyub Sultan Moske blev gæsterne ført igennem alle rum, hørte Koranen på dansk og blev opfordret til at stille alle de spørgsmål om islam, som de måtte have på hjerte. I Skt. Nikolajs Kirke, en irakisk kaldæisk kirke, berettede Osama om sin religions lange historie, der fører tilbage til det 1. århundrede, og inviterede til samtaler om sammenhængen mellem politik og tro. Dette var også muligt i domkirken. Her tog domprovst Poul Henning Bartholin personligt imod gæsterne. Heartfulness Centeret inviterede til en speciel meditation i

Café Gaia, som har navn efter en græsk gudinde. Ved Kongens Folk, som er en radikal kristen gruppe, blev gæsterne inviteret til fælles aftensmad, imens samtalerne fortsatte til længe efter den egentlige afslutning af byvandringen.

En oplevelse står særligt klart i min erindring: En jødisk kvinde var i begyndelsen villig til at deltage i projektet, hvis det kunne garanteres, at hun var anonym. Vi besluttede os derfor for at fortælle hendes historie i brevform. Brevene ville blive lagt i en hotelfoyer. Men kort tid før premieren trak hun imidlertid sit bidrag tilbage, da hun frygtede, at teksterne ville kunne identificere hende og give bagslag. Hendes plads blev overtaget af en ikke-jødisk "stand-in", som sammen med de besøgende i stedet diskuterede spørgsmålet: Hvorfor frygter en jødisk kvinde, i denne by og i dette samfund, at blive identificeret af publikum?

I løbet af arbejdsprocessen erfarede jeg, at den danske befolkning er meget religiøst homogen, og selvom den overvejende tilhører den protestantiske folkekirke, er religion og spiritualitet en privat sag. Gentagne gange fortalte man mig, at det ville være meget usædvanligt at tale om dette emne med fremmede. Af denne grund var der i forberedelsesfasen en del forbehold over for projektet. To næsten udsolgte vandringer og den overvældende feedback fra publikum viser dog, at der er en stor interesse for denne udveksling. Også mange af værterne så det som en mulighed for at bidrage til nedbrydningen af de fordomme, som de havde mødt. Især tilbuddet fra moskeen blev taget godt imod. Ingen af de andre steder var så velbesøgte som den.

Feedbacken fra værterne såvel som gæsterne var overvældende og gennemgående positiv. En gæst skrev således til mig: *"Jeg havde ingen særlige forventninger, men jeg oplevede en helt masse. Min krop, ånd og sjæl blev dybt berørt. Tusind tak!"* En publikumsundersøgelse lavet af Epinion konkluderede: *"I deres besvarelser har publikum angivet det som en yderst positiv oplevelse, og det personlige møde med religiøse grupper har påvirket dem meget. Set i dette lys må de kunstneriske ambitioner om at udfordre publikums holdning til, hvad kunst kan være, såvel som deres holdning til religion, betragtes som indfriet med stor succes."*

Som afslutning på projektet iværksatte domprovst Poul Henning Bartholin en interreligiøs "rundbordssamtale", hvortil alle de deltagende værter var inviteret. Her blev særligt én sætning hængende: "Vi må enes om, at der er forskelle. Men fokuseringen på forskellene deler os. Så lad os i stedet fokusere på det, vi har til fælles. Lad os se på essensen."

Et spørgsmål om tro, maj 2017 i Leipzig

I rammerne af den evangeliske kirkedag Auf dem Weg havde jeg mulighed for at overføre konceptet *Et Spørgsmål om Tro* til Leipzig. Situationen i Leipzig er dog en anden end i Aarhus: Det østlige Tyskland markerer sig som en af det mest areligiøse regioner i verden: I Sachsen er ca. 70 % af befolkningen konfessionsløse. Ifølge religions- og kultursociolog Dr. Uta Karstein, som forsker i den kristen-islamiske dialog i en sekulær kontekst i Østtyskland, er religions- og kirkekritik i det meste af Østtyskland i dag en selvfølgelighed.¹ Ifølge planen om "forceret sekularisering" blev kristendommen anerkendt som en del af den kulturelle arv, men religion dog betragtet som overflødigt eller i det mindste som en helt privat sag. Konsekvenserne af denne holdning er, at der særligt er forbehold over for religioner, som er synlige i offentligheden. Konflikten med synlige religiøse grupper eller grupper, der åbent vedkender sig deres tro, er så at sige forprogrammeret. Og i Østtyskland rammer dette næsten uden undtagelse mennesker med immigrationsbaggrund. Konflikterne er altså ikke kun imod en anden kulturbaggrund, men angår i særdeleshed åbne religiøse tilhørsforhold.²

Et Spørgsmål om Tro inviterede de interreligiøse og multikulturelle nabolag i den østlige del af Leipzig til at komme hinanden ved og derigennem skabe oplysning. Det østlige Leipzig og i særdeleshed

1 Foredrag *Das Religiöse als Fremdkörper*, fra konferencen *Interreligiöser Dialog*, Leipzig, 20.8.2016

2 *Forcierte Säkularität: Religiöser Wandel und Generationendynamik im Osten Deutschlands*, Wohlrab-Sahar, Karstein, Schmidt-Lux – Frankfurt, 2009

området omkring Eisenbahnstrasse har ry for at være fattigt, gråt og farligt. I 2013 blev gaden af den private tv-station PRO7 udnævnt til "Tysklands værste gade"³, og magasinet Focus kaldte i november 2015 gaden for "de mest kriminelle 1,5 km".⁴ I Leipzig bliver gaden blandt andet kaldt "Dönerallee" eller "Bin-Laden-Allee". Det multikulturelle og multireligiøse, der præger bydelen, betragtes af mange som årsagen til bydelens konflikter og spændinger. Procentdelen af personer med immigrationsbaggrund ligger her på omkring 39 % og er dermed meget over gennemsnittet i Leipzig, som ligger på 12,3 %. Den uden sammenligning største gruppe udgøres af nye flygtninge, og deres andel i den østlige bydel ligger væsentligt højere end i resten af Leipzig.⁵

Hele projektets proces formede sig anderledes. Ikke kun fordi jeg ikke samarbejdede med et teater i Leipzig, men derimod havde sammensat mit eget hold, men også fordi skepsissen over for alt, hvad der har med religion og tro at gøre, var meget stor blandt mange af dem, vi talte med. Det blev hurtigt klart, at emnerne religionsfrihed, religionsskepsis og radikalisering ikke måtte udelades. Derved skete der en perspektivændring: Igennem mine researchere hørte jeg fra nogle flygtninge med et fast trosgrundlag, at de blev skræmt af det sekulære samfund. Årsagen var det areligiøse samfunds værdimangel. Andre steder blev det hilst velkommen, at der i forbindelse med den evangeliske kirkedag var en begivenhed med forskellige trosretninger og mangfoldighed samt kritiske holdninger.

Forskellen på Aarhus og Leipzig var, at der i Leipzig deltog flere enkeltpersoner med deres personlige historier og bevæggrunde. Til de fleste møder var der færre forskellige trosretninger, end der var emner inden for religion og tro – undertiden med uventede perspektiver. For eksempel fortalte Elias, en nyankommen fra Syrien, at han havde

3 <https://www.prosieben.de/tv/taff/video/20139-die-schlimmste-strasse-deutschlands-1-clip>

4 http://www.focus.de/regional/leipzig/wo-das-verbrechen-wohnt-die-eisenbahnstrasse-in-leipzig-die-kriminellsten-1-5-kilometer-deutschlands_id_5105747.html

5 *Stadt Leipzig, Referat für Migration und Integration*

løsrevet sig fra sine kristne rødder og om sin beslutning om at leve et religionsfrit liv, og han talte om de farer, som en manglede adskillelse af religion og stat vil kunne bringe. Også problemstillingen om, hvorvidt en troende muslim skal bære tørklæde blev berørt.

Nysgerrigheden var også her udtalt stor. Selvom projektet var tilknyttet den evangeliske kirkedag, var størstedelen af de besøgende kommet uafhængigt heraf. Det kan også skyldes det faktum, at kirkedagen generelt var dårligt besøgt. Den omstændighed, at *Et Spørgsmål om Tro* var et kunstprojekt og ikke et projekt iværksat af en kirke, gav desuden den nødvendige distance. Dette havde vi blandt andet understreget ved at have et gennemgående guld-violet farvekoncept alle stederne, hvor der afholdtes arrangementer. Og da mange af arrangementets lokaliteter ikke havde religiøse konnotationer – som baggårde, haver, lejligheder og bygårde – var dette projekt også en invitation til et mere generelt blik under kvarterets overflade og en opdagelse af dets mangfoldighed.

Værk nr. 4

A Way





Christine Fentz er dramaturg, iscenesætter og performer, samt kunstnerisk leder af Secret Hotel, der skaber deltagerbaseret scenekunst. Oplevelser, som er sanselige og nærværende, såvel som stimulerende for intellektet.

I disse år arbejder Secret Hotel under overskriften "Landscape Dialogues": En undersøgelse af krydsfeltet mellem relationel kunst, landskaber og tværdisciplinært arbejde – med udgangspunkt i nysgerrighed om hvordan mennesket kan finde nye slags handlemuligheder på en trængt klode.

<http://www.secrethotel.dk/produktioner/a-way/>
<http://www.secrethotel.dk>

Landskabet som iscenesætter

Christine Fentz

**Secret Hotel og Uta Plate i koproduktion med Aarhus Teaters
UDFLUGTEN: Vandringsforestillingen "A WAY", Mols, foråret
2016.**

Under titlen *Landscape Dialogues* undersøger Secret Hotel i disse år krydsfeltet mellem deltagerinddragende scenekunst og relationel kunst, bæredygtige tilgange, landskaber og interdisciplinære samarbejder. Værket *A WAY* blev skabt som en del af denne fortløbende undersøgelse i et samarbejde med den tyske instruktør og teaterpædagog Uta Plate.

Uta Plate fik i 2011 på et Molsbesøg hos mig en drøm om at skabe en forestilling i Mols Bjerges kuperede landskab. Senere oplevede hun Secret Hotels vandringsforestilling *Tanke Gange* i samme bakker. I årene fra idé til realisering af *A WAY* begyndte Uta at lave stedsspecifikke eller stedssensitive iscenesættelser, ofte udendørs og som vandringer – et stort skridt for instruktøren efter over et årti i Schaubühne Berlins rum. Skribenten blev – ud over at være kunstnerisk leder for Secret Hotel – krediteret som medskaber og dramaturg.

A WAY blev i presseteksten præsenteret på denne måde:

"Vandringsforestillingen A WAY er en fortælling om liv – de veje, vi vælger eller forlader. Du møder unge og ældre fra Eritrea, Mols, Syrien og Aarhus. Brudstykker af deres fortællinger fletter sig ind og ud af hinanden, mens du vandrer gennem foråret i Mols Bjerge, i et landskab, hvor tingene ikke altid er, som de ser ud."

De medvirkende var ældre borgere fra Mols og Helgenæs, tre unge flygtninge fra Eritrea og en flygtning fra Syrien – en professionel skuespiller, medlemmer fra den dansk-palæstinensiske dansegruppe Jafra fra Gellerup og musik- og teaterelever fra den lokale Femmøller Efterskole samt en professionel performer, Kristofer Krarup. Et aldersspænd fra 14 til 82 år under prøverne, i det endelig værk 14 til 68 år.

A WAYs forløb

De fysiske rammer i A WAY blev af gæsterne oplevet i nævnte rækkefølge:

- Bustur Aarhus-Mols – prolog med performeren ombord
- En gåtur fra bus til "spilleområde" – transformation (gennem et landområde, vi havde lov at passere), ledt af performeren
- Other Land – forestillingens centrale forløb og scener (i et landområde, som jeg ejer), her optrådte de ikkeprofessionelle aktører
- Exit fra Other Land og ophold i et stort telt – epilog (i landsbyen Bogens, ved gården), performeren og fire af aktørerne
- Applaus efterfulgt af suppe, begge uden for teltet – afrunding, alle
- Bustur retur – ro, ikke iscenesat, kun publikum

På Secret Hotels hjemmeside kan man under Produktioner finde dokumentationsvideoen for A WAY, inkl. interviewbidder med flere af værkets nøglepersoner.

Credo, cast og sanselig empowerment

"Other Land is a territory in which you explore the questions of life, the paths of destiny and coincidences and choices. [...] The landscape has its own story too – Ice age, bronze age, plastic age, etc. How are the inner and outer landscape connected, how is the cycle of life interweaved with the cycle of nature?"

Uddrag fra Utas arbejdsnoter

Overordnet var vores intention at skabe en professionel kunstnerisk ramme for kulturudveksling i bred forstand – hvor deltagerne mødtes på tværs af generationer, på tværs af land og by og på tværs af forskellige befolkningsgrupper i landet, herunder personer med flerkulturel baggrund. Bl.a. herigennem ønskede vi også at nå nye publikumsgrupper. Sidst, men ikke mindst vidste vi, at for nogle – optrædende såvel som kommende gæster – ville lokaliteten, de idylliske og 'naturlige' Mols Bjerge, kunne opleves som et fremmed og ukendt miljø. Vores ønske var at løfte lokalitet og landskab frem fra en position som baggrund og rekreativ kulisse til i stedet at være aktiv medspiller. Med dette ønskede vi, at landskabet kunne generobre en bevidst oplevet rolle som et vigtigt, integreret element i menneskets liv: En livsverden, hvis eksistens vi alle er afhængige af, om end den kan opleves meget fjern fra et gennemsnitligt byliv på asfalt.

I forhold til rekruttering af optrædende til arbejdet har Uta et credo, som jeg deler helhjertet: Verden er ikke ensfarvet. Det har den sådan set aldrig været, men det er på tide, at kunst rodfæstet i Vesten tager et større ansvar på sig om den aktuelle virkelighed og gør en indsats for mangfoldighed og derigennem giver flere tavse grupper mulighed for at have en stemme. Ellers risikerer kunsten at operere fra et selvblindt udsigelsespunkt. Vort ønskede mål på den processuelle arena, parallelt med at skabe et professionelt værk, var at udvikle empowerment for deltagerne, bl.a. gennem øget sensitivitet over for landskab/natur.

Stedet gennem interaktion og genstande

Det lykkedes os at rekruttere en meget heterogen gruppe af optrædende. De optrædende deltagere havde, som det kan ses af den korte presstekst, yderst forskellige baggrunde, kulturelt og æstetisk, såvel som forskellige typer relation til og erfaringer med landskab/naturlige omgivelser. At arbejde autobiografisk med sammensatte grupper er en af den erfarne instruktør Uta Plates kernekompetencer, og dette var en vigtig sammenhængskraft for produktionen. Som udgangspunkt ønskede vi, at de naturlige elementer fra lokaliteten skulle indgå i meget konkrete interaktioner, også i fortællingerne. Men det blandede cast medførte også, at vi kun kunne få prøvetid med de forskellige grupperinger på forskellige tidspunkter. Dermed fik vi kun ganske få fællesprøver, hvor en fælles forståelse for interaktion mellem landskab og fortællinger kunne udvikles. Landskabets sanselige tilstedeværelse blev derfor ikke nødvendigvis dybt integreret i alle personlige beretninger og scener, men var derimod stærkt til stede i værkets æstetiske interaktion med selve lokaliteten:

Det scenografiske koncept – ved Betina Birkjær – bestod i at bruge materialer fra bakkerne og skoven: Grene, kviste, fyrrekviste og mos sammen med hvide snore og beviklinger i mange forskellige tykkelser og placeringer. Performerne bar enten hvide eller grønne toppe og brungrønne bukser eller nederdele. På samme tid menneske i den hvide 'live art uniformskjorte' og det genkendelige nutidstøj, og med en forbindelse til landskabet gennem bukser/nederdel i de lokale farvenuancer.

Denne tematik af delvist menneskelig, delvist landskab blev også skabt gennem genstande og særlige kostumer: Et bord til forestillingen blev forvandlet til halvvejs levende med mos og grene som groede de ud af ben og bordplade. En jordemoder, Ane, som siddende i et birketræ fortalte om fødselens sanselighed og kulturhistoriske hemmeligheder, havde birkeris som en del af sit kostume. De to "Stick Dear Women"-figurer, Ida og Camilla, havde kæmpegevirer lavet af ahornegrene

stikkende op fra kostumets ryg, så disse tronedede over deres hoveder uden at tynde dem. I hænderne havde de to lange, tynde kæppe, som de kunne pege med og trak efter sig. "The Stick King", Esben, havde kraftigere grene som forben, der forlængede hans menneskearme – og hovedet skjult under en konisk pilekurv – mens han trak en kappe af friske fyrrekviste bag sig.

Gæsterne fik allerede under busturen en af fire genstande udleveret, hvor forklaringen først senere blev afsløret: Fyrrekvist, lille pind, kogle eller mos. Denne genstand grupperede senere de fyrre tilskuere ud til fire scener, som maks. 10 gæster kunne opleve ad gangen.

Den libyske ørken på en Molboskrænt...

Overordnet arbejdede vi med en poetisk brug af dokumentarisk materiale, hvor det udsagte blev taget for pålydende, uden at værket rummede metakommentarer om de grundlæggende problematikker ved doku-teatrets udsigelsespositioner.

Men der var aktuelt virkelighedsnære aspekter i nogle af de poetisk bearbejdede fortællinger og erfaringer, der blev delt: I den syriske skuespiller Wael Binshams scene fortalte Wael om hans nyligste og vigtigste rejse: Flugten fra Aleppo i Syrien, via Tyrkiet, så Libyen og dernæst Italien og nordpå til Danmark, til Hamlets by Helsingør. Pga. emnets aktualitet blev netop hans autobiografiske forløb af en helt anden karakter end de andre optrædendes. Det virkelighedsnære i hans beretning gav naturligt ekstra troværdighed til de følgende scener med andre optrædende. Men da han også var den blandt de optrædende, der kunne løfte en længere scene, fik han naturligt også større taletid og dermed ekstra tyngde – i et samspil med en af efterskoleeleverne, som løbende oversatte essensens af hans sætninger fra arabisk til dansk. Publikum var blevet bedt om at sætte sig på en stor mængde fyrretriller (stykker af træstammer) uden at vide, hvilken retning de skulle kigge i. En del så ud over Ebeltoft Vig. Wael begyndte sin scene på skrænten

nær dem, talende højt, mens han løb ned mellem træerne. Ida, den danske elev, stod på den anden side af publikum foran en lille pilehytte og oversatte for ham. Da han var på et stykke af skrænten, hvor vegetationen var slidt væk af de græssende hestes sandbade, fortalte han om at køre gennem den libyske ørken. Da Wael var kommet tættere på os, begyndte Jafra-danserne at dukke op bag træerne. De dansede dabketrin, men i slowmotion, ned ad skrænten, som spøgelser fra krigsdræbte mænd i det land, Wael havde forladt. Wael kravlede under det hegn, der delte den meget store fold lige midtover; og kom dermed tæt på publikum, idet han kundgjorde, at han nu endelig var nær Afrikas nordkyst.

Han gik rundt omkring publikum, så de så ham og vigen i ét vue, mens han fortalte om at blive fordelt på skibet. Han fortalte, at kaptajnen ikke var sømand, at afrikanerne var stuvet sammen i lastrummet og nemt kunne dø dernede. Imens sad vi som førsteklassesturer på soldækket. Bådflugtningene så først delfiner og endelig redningsbåde ("på" Ebeltoft Vig), og til slut sprang Wael lykkelig over en afgrænsning af fyrregrene omkring den lille pilehytte og endte glad "i Danmark" ved siden af Ida. Afgrænsningen var lavet før A WAY for at forhindre hestene i at gnubbe hytten i stykker. Men vi kunne se, at den på helt absurd trist facon understregede det lille, grænsebevidste DK. Fra hytten begyndte Wael, syngende en vemodig syrisk sang, at lede gæsterne til at gå mod det hegn, hvor han var kommet fra. Her stod nu dabkedanserne og fungerede som absurd inkonsekvente grænsevagter og udspurgte enkelte af gæsterne uden synlig logik. Efter en stund med dette sagde den ældste af danserne, Ammar, "Det er ok": Hans underordnede, Saleh og Saleh, åbnede leddet, og vi kunne alle gå ind – igennem den libyske ørken eller hen over en skrænt på Mols mod den næste scene...

Samtaler med træer

I arbejdsprocessen blev forskelle i de optrædendes verdenssyn tydelige: Deltagernes evne til at relatere umiddelbart til de altid tilstedeværende lokale entiteter; træerne. At møde et træ er en af flere centrale elementer i min metodik. Der er ingen forkert måde at udføre opgaven på (andet måske end at begynde at fælde træet...), og det er en af flere perspektivændrende øvelser, som, jeg har erfaring med, kan være lidt skræmmende for nogle personer. De ældre danske optrædende kunne godt inviteres til at have en for dem meningsfuld udveksling, dialog eller samvær med et træ. Men af de yngre optrædende var det de tre unge fra Eritrea, der vitterligt ingen problemer havde med at tale med et træ. De havde alle tre en langvarig dialog med det træ, de hver havde valgt: Hensynsfuldt spørgende om tilladelse til at kravle op, smalltalkende om den skygge, træet gav, eller om, hvordan træet havde det i dag...

Den kulturelle baggrund, de kom fra – bl.a. med hyrde- og landbrugsarbejde – var åbenbart adgangskort til helt naturligt, ukrukket og uden selvbevidst distancering at interagere med en anden art. At de alle tre er mere eller mindre aktivt kristne, var ingen hindring for at operere med en de facto animistisk relation til en anden art.

Da iscenesættelsen af A WAY skete ud fra, hvad hver enkelt bragte med sig af kundskaber, var det i en senere scene klart, at Lukas fra Danmark skulle hoppe på en lille trampolin, og Awet fra Eritrea skulle finpudse en træstamme med en skarp håndøkse. Disse to eksempler på forskelle i "den socialt beskrivende krop" var måske endnu mere tydelige end i relationen til træer (eller, kunne man argumentere, fremhævet gennem iscenesættelsen). Melanie Hinz bruger i sin artikel "Den ikke-professionelle skuespiller som dokument?" i Peripeti Bourdieus habitus: *"I vores reception af dokumentariske værker er vi konstant beskæftiget med trosspørgsmålet: Er det sandt? [... Den ikke-professionelle medvirkende] bliver gennem sin tilstedeværelse til vidne – til en bekræftelse af sig selv og sin egen, sociale bliven til. I modsætning til skuespilleren, hvis krop og*

*stemme har fået en professionel uddannelse, og som overskrider sin egen identitet, når han eller hun spiller en figur, bliver den ikke-professionelle medvirkende udstillet som en socialt beskrivende krop (habitus)."*¹

Hvor Awets kropslige kundskab var brugsortorienteret og dermed også forbundet til overlevelse, var Lukas i stedet (mekanisk) opslugt af en aktivitet, der handlede om både morskab, tidsfordriv og den evigt fritidstrænende europæiske krop.

Disse to enkeltstående handlinger fungerede som installationer, man passerede forbi. De fremstod som relaterede bl.a. i kraft af deres placering og ikke mindst den rytmiske monotoni i handlingerne – men på samme tid med stor kontrast, som beskrevet ovenfor. I den scene, hvor den ubesværede træsamtale fik plads, var det i stedet de tre fra Eritrea, der satte standarden for, hvad der var muligt i den pågældende scene.

Selvbiografisk materiale kan i mine øjne kun udfoldes til scenisk brug, hvis der er enighed om og fælles forståelse for, hvad der foregår. Begrænsningen i tolkningsniveauet gjorde, at det var svært at forvandle materialet fra de tre fra Eritrea til selvstændigt scenisk materiale. Risikoen, når et for tilskuerne ukendt sprog er i spil, er, at materialet bliver eksotisk udstillende, uden at den uerfarne optrædende nødvendigvis selv kan ændre det asymmetriske forhold mellem sin fremtoning og de iagttagende. Derfor blev deres materiale

1 "Det anvendte dokument (for eksempel et foto, et interview) henviser ikke længere med nødvendighed til en virkelighed udenfor sig selv, men skaber derimod selv realitet. Det dokumentariske bliver til et fænomen i vores perception. I vores reception af dokumentariske værker er vi konstant beskæftiget med trosspørgsmålet: Er det sandt? Dokumentbegrebets semiotiske koncept er dermed kommet til vejs ende. Det bliver afløst af et begreb om samtidighed: Bestemte materialer så som fotos, protokoller og film kan i teater såvel som i andre kunstarter gennem autenticitetsstrategier iscenesættes og auratisk erfares som vidnesbyrd fra en social virkelighed. Kun i den forstand kan den ikke-professionelle medvirkende i teatrets fiktive ramme betegnes som et specifikt dokument: Han bliver gennem sin tilstedeværelse til vidne – til en bekræftelse af sig selv og sin egen, sociale bliven til. I modsætning til skuespilleren, hvis krop og stemme har fået en professionel uddannelse, og som overskrider sin egen identitet, når han eller hun spiller en figur, bliver den ikke-professionelle medvirkende udstillet som en socialt beskrivende krop (habitus)." [s.54ff] Melanie Hinz, *Peripeti, Dokumentarisme*, 21-2014.

i iscenesættelsen brugt som en slags statishandling, sammen med førnævnte danske Lukas, før en ældre optrædende, Henrik², havde både en monolog og direkte dialog med gæsterne. Lukas' samtale med sit træ kunne vi alle forstå – Awet, Ruesom og Samiel talte på tigrinya – men via Lukas fik vi også en idé om, at det var dialoger, og hvad samtalerne gik ud på. Tilsammen fik disse fire 'trætalere' løftet sanseligheden og mulighedsrummet i forhold til 'Other Lands' træer. Igennem scener som denne blev der aktiveret yderligere lag af ændrede perspektiver; et strejf af noget magisk kom til stede.

Kuraterende bakker

Som man kan høre instruktøren Uta fortælle om i dokumentationsvideoen, var det bakkerne, lokaliteten, der styrede placeringen og dermed også delvist rækkefølgen af de enkelte scener i værket: De mest interessante og brugbare steder, hvor en scene med plads til 40 gæster kunne udspille sig, måtte besøges i den rækkefølge, som en fornuftig zigzagvandring ned ad de visse steder stejle bakker gjorde mulig.

Eller helt pragmatiske valg: En ældre optrædende, Anni, havde brækket hoften i efteråret og kæmpede sig stædigt gennem sin egen træning og hen til vores prøver på trods af hospitalets mere langsigtede tidsplaner for hende. Hun skulle selvfølgelig levere sin bid af sin livshistorie langt nede ad vandringens nedadgående rute, sådan at hun ikke skulle gå langt op, hver gang vi gik op til spillepladserne i bakkerne. Nok var vi tvunget til at finde en forløbsmæssig logisk plads til hende sidst i værket, hvilket jeg husker var problematisk, men Anni var til gengæld den af de danske optrædende, der havde det tætteste forhold til naturen; til de træer, hun nærmest havde boet i som barn. Hendes selvbiografiske tekst om relationen til og visdommen fra træerne og naturen med en nærmest mytisk tone blev vævet sammen

med en meget prosaisk gennemgang af hendes curriculum udi benbrud, akkompagneret af, at hun knækkede halvstore kviste for hvert beskrevet brud. I hendes træ ophængte scenograf Betina og hendes assistenter en slags xylofon af grene og kæppe, let dinglende i vinden. Den hænger der endnu. Disse grene, slidt glatte af vejr og vind, var som en synlig manifestation af de brudte knogler, som Anni berettede om. Placeringen på ruten af hendes fortælling passede måske ikke med enkelte aspekter i forløbet, men på andre niveauer blev det rigtigt fint, at en af de sidste scener i 'Other Land' var en ældre kvindes stærke og skæbneaccepterende tilbageblik på modgang på hendes livsvej.

Første oplevelse efter turen gennem spilleområdet, epilogen, foregik i det store telt, hvor busguiden Kristofer nu improviserede over gæsternes papirlapper med deres ønskede sidste ord på dødslejet. Den fysiske og geografiske vandring nedad fik hermed også en finale relateret til menneskets dødelighed såvel som til alle de associationer, der er at finde, når mennesker er samlet rundt om ilden.

Uforudsigeligt levende arbejdsrammer

Hvorfor er teatret begyndt at bevæge sig uden for dets blackbox? Ikke bare i en ny bølge for en måske 15-20 år siden, men i de senere år massivt og med det tilskuerinddragende som gennemgående credo i mere eller mindre vellykkede koncepter og udførelser?

I menneskehedens historie er det i en relativt kort periode, at man i den vestlige verden stort set kun har haft teatret placeret inde i specialbyggede huse. Her har man kunnet fjerne alle ukontrollerbare og forstyrrende elementer, så den kunstnerisk udførte virkelighedsillusion får fuld opmærksomhed. Hvad der aktuelt er på spil, er måske, at det ikke længere er muligt at fortælle historier udelukkende i en kollektivt accepteret og blackboxbaseret genskabelse af "virkelighedEN"... Nu til dags er der for mange virkeligheder og separate virkelighedsforhandlinger, til at dette er muligt. Andre fortællestrategier

er i stedet nødvendige. Konkrete, fysiske rammer – måske mindre foranderlige end blackboxen, men til gengæld stort set altid med ukontrollerbare elementer³ – inviteres med i skabelsesprocessen som aktive medspillere. Den fysiske og sociale virkelighed, som Hinz skriver om, kan nok indrammes og dermed iscenesættes – men den kan måske ikke instrueres på samme måde, som de professionelt uddannede skuespillere og performere kan. I dette aspekt trækker den stedsspecifikke scenekunst tråde til live art, performance art og dermed også til rituelle og kultiske handlinger.

Med de forudsætninger, vi havde – den begrænsede fælles prøvetid, sproglige udfordringer mv. – udgjorde lokaliteten, landskabet, nogle gange hovedrollen, andre gange fungerede bakkerne mere som en æstetisk ramme. En gennemgående tråd i vor flerårige undersøgelse "Landscape Dialogues" er, hvordan landskabet kan have en rolle i det kunstneriske arbejde. Med landskab forstår jeg både den konkrete lokalitet såvel som de forskellige andre arter, der bebor og udgør landskabet. Hvordan kan de både inspirere menneskets virke og det kunstneriske og filosofiske arbejde samt indgå som aktivt skabende deltagere i både kunstværker og i den daglige interaktion med den livsverden, vi er afhængige af? Dette har vi undersøgt interdisciplinært i forskelligartede produktioner og i diverse kompetenceudviklende forløb siden 2014. Samarbejdet med UDFLUGTEN på A WAY var en god mulighed for at se, hvad en for os endnu ukendt koproduktionskonstellation kunne give⁴, og det blev en både udfordrende, lærerig og givende arbejdsproces.

3 Blandt A WAYs 12 opførelser havde vi enkelte med unikke optrædere af nogle af de græssende heste. Helt uforudsigeligt, helt ubetaleligt, medmindre man er cirkusdomptør, og ... desværre udokumenteret.

4 En mærkbar effekt var at komme i kontakt med et markant større muligt publikum, end hvad vores vanlige pressearbejde magter. Det var meget givende at opleve, at der blev udsolgt så hurtigt; vi havde med andre ord gang i noget, der ramte vel hos flere publikumsgrupper.

Værk nr. 5

Lydkrop





Niels Bjerg, komponist og kunstnerisk co-leder af kompagniet WE GO.
Underviser i elektronisk komposition på Vestjyllands Højskole.

www.wego.dk/niels

Lydkrop

Niels Bjerg

Lydkrop var en koreograferet elektronisk koncert opført på Bispetorv foran Aarhus Teater. Otte performere udstyret med mobile højttaler bevægede lyden rundt blandt publikum – det ene øjeblik var musikken helt tæt på en tilskuers øre, det næste øjeblik forsvandt den ud i periferien. Gennem et orkester af håndholdte og stationære højttalere var lyden koreograferet for at give koncertoplevelsen en særlig rumlig dimension. Musikken var hoveddanser – en virtuos krop af lyd i en koreografi, der kan opleves uden synet.

Lydkrop er en videreudvikling af mit værk "Blind", hvor jeg sammen med koreograf Kirstine Kyhl Andersen og vores kompagni WE GO afprøver idéer med at koreografere musik med mobile lydkilder. Det, vi bragte med os ind i projektet UDFLUGTEN, var en multikanal elektronisk musikkomposition med en tilhørende koreografi tilpasset et indendørs rum. Vores opgave var at genskabe projektet i et udendørs rum på Bispetorv ved Aarhus Teater med en udvidet koreografi med seks statister.

Det udendørs akustiske rum kom til at give musikken flere nye dimensioner. Musikken er forholdsvis melodisk og rytmisk genkendelig, men den er skabt ud fra optagede reallyde, som træder tydeligt frem i nogle passager. Musikkens lyde blandede sig umærkeligt med de omkringværende lyde fra byen, hvilket gav mig en oplevelse af, at selve byen bidragede til en decideret nyfortolkning af musikken ved hver enkelt opførelse.

Som publikum, der ikke kendte musikken i forvejen, kunne man ofte ikke vide, om en lyd fra omgivelserne var en del af den afspillede musik, og vi fik flere bemærkninger om, at det var let at give sig hen til alle lydindtrykkene som en del af musikken, hvilket var meget tilsigtet

fra vores side. Det, at de omkringværende lyde betragtes som en del af musikken, giver en ekstrem akustisk rumlig dybde spændende fra højtalere, der bevæges af en performer 20 centimeter fra ens øre, til lyde fra byen på flere kilometers afstand. Publikum var omgivet af højtalere, hvilket skabte en form for rum i byrummet både akustisk og visuelt. Man fik en følelse af at være delvist isoleret fra resten af byen med usynlige vægge af lyd. Forbipasserende kunne samtidig betragte dette rum udefra, og det hørte også til en, omend lille, del af oplevelsen på publikumssæderne at blive betragtet udefra.

Statisternes koreografi havde som funktion at integrere det isolerede scenerum med det omkringliggende byrum. Som tentakler (ledetråde) ud fra scenerummet bevægede de sig langt ude på pladsen langsomt ind mod midten. Værket havde en varighed på ca. 13 minutter inklusiv introduktion og blev opført en lørdag i september i alt fem gange fordelt hen over formiddagen og eftermiddagen. Op til 50 publikummer ad gangen sad fordelt i fire grupper inden for et cirkulært areal på 25 meter i diameter omgivet af fire stationære højtalere.

Koreografien havde udelukkende det formål at få lyden i bevægelse. De optrædende havde ingen former for dansetrin eller på anden måde ekspressive bevægelser i visuel forstand, men havde udelukkende det praktiske formål at bevæge de håndholdte højtalere og dermed forme lyden.

Koreografien var baseret på en kombination af tre elementer:

1. Bevægelse af lyden mellem de stationære og håndholdte højtalere
2. Bevægelse af lyden ved at forflytte de håndholdte højtalere over hele pladsen
3. Manipulation af lyden ved at dæmpe, dreje og ryste de håndholdte højtalere

Danseren Kasper Daugaard Poulsen og jeg selv havde hovedrollerne i en detaljeret koreografi, der bevægede sig omkring publikum og til tider helt tæt på den enkeltes ører med hver to mellemstore håndholdte højtalere. Seks statister fungerede som en form for kor med en mindre detaljeret koreografi i periferien af sceneområdet og helt ud til yderkanterne af Bispetorv med mindre håndholdte højtalere.

Musikken

Baggrunden for det oprindelige værk "Blind" er en kompositionsproces, hvor jeg "blindt" har ladet mig lede af naturlige forekomster af melodisk og harmonisk materiale fra optagede reallyde. Målet er at skabe et melodisk og harmonisk værk i klassisk forstand, baseret på optagede reallyde. Frem for at tilpasse intonering og tonehøjde på lyde optaget på forskellige tidspunkter og steder, har deres indbyrdes oprindelige klangforhold været ledetråden i harmoniske sekvenser. Det enkelte optagede lydobjekt er bearbejdet, forstærket og harmoniseret ud fra lydobjektets iboende harmoni. De forskellige lydobjekter har ofte være indbyrdes ude af stemning i vestlig musikalsk forstand, men jeg har været interesseret i at anvende de mikrotonale dissonanser og arbejde med den psykoakustiske effekt, hvor dissonanser synes at blive "opløst" eller accepteret af hjernen, når de enkelte lydobjekter hver især besidder en stærk nok musikalsk intention.

Rumliggørelse – akusmatik

Vi har anvendt en særlig måde at rumliggøre musikken på, som bygger på principperne fra den klassiske elektroakustiske musiktradition kaldet akusmatik. Det er en betegnelse for koncerter, hvor lydkilden (musikeren, indspilningen, instrumentet) ikke er synlig, men opleves gennem højtalere. Termen opstod i 1950'erne, hvor den elektroakustiske

musikpioner Pierre Schaeffer som den første brugte den til at beskrive oplevelsen af en koncert udelukkende for højtalere. En akusmatisk koncert foregår i et akusmonium, en koncertsal indrettet med et system af højtalere, der omgiver publikum og er afbalanceret i forhold til salens akustik. Selvom musikken er komponeret og afspilles i bare to kanaler som et helt almindeligt stereoformat, opnår man i akusmoniet svimlende lydeffekter, der leder en til at tro, at hver enkelt højtaler spiller sin egen stemme. Hemmeligheden består i, at lyden diffuseres af en diffusør, der som en dirigent sender lyden manuelt ud i forskellige grupper af højtalere med en mixerpult som sit instrument. Diffusøren koreograferer lyden, så at sige.

Vi tilføjer en dimension til traditionen ved at lade et orkester af dansere med trådløse højtalere diffusere musikken gennem en koreografi med højtalere, samtidig med at lyden bevæger sig mellem højtalerne. Altså en form for lydlig/kropslig 'dobbeltkoreografi'. Danserne kan manipulere lyden fra den enkelte højtaler på forskellige måder: ved at dæmpe højtaleren med kroppen eller gulvet og åbne og lukke for lyden, som en trompetist bruger sin dæmper, lave roterende og vertikale bevægelser og dermed frembringe forskellige vibrati eller simpelthen ved at dreje højtalerne imod og væk fra publikum i forskellige afstande og hastigheder og derved ændre lydbølgernes bevægelser. Alt sammen effekter, der kun kan opnås ved fysisk at bevæge højtalerne, hvorved danserne forandrer den indspillede musik og så at sige komponerer ved at koreografere og artikulere musikken fra højtalerne.

Diffusionen er automatiseret ud fra et koreografisk partitur, der også indeholder de to menneskers bevægelser med højtalerne. Koreografien er udarbejdet af koreograf Kirstine Kyhl Andersen, komponist Niels Bjerg i samarbejde med danser Kasper Daugaard Poulsen og skuespiller Ida Cæcilie Rasmussen.

WE GO har fået specialudviklet trådløst lydudstyr i samarbejde med teknikeren Baldur Kampmann og Gadget Group ved Peer Kaae Klausen.

Publikum

Foruden Aarhus Teaters almindelige markedsføring havde teatret medarbejdere på gaden på selve dagen til at hverve publikum blandt almindelige spadserende i gaden. Dette betød, at koncerten fik en stor gruppe publikummer, som givetvis ikke ellers ville være taget i teatret for at opleve eksperimenterende elektroakustisk musik og koreografi.

Måske netop fordi denne type forestilling var fremmed for mange af de fremmødte, var der så stor interesse og generel begejstring for projektet, og mange blev efterfølgende og spurgte indgående ind til de enkelte dele af projektets udvikling. Det lod også til, at de uformelle rammer for forestillingen på Bispetorv, der samtidig satte den velkendte plads i et nyt perspektiv både visuelt og lydmæssigt, var med til at skabe interesse for begivenheden. Foruden de mennesker, som fik plads på publikumssæderne, standsede mange forbipasserende op og fik på den måde også en stor del af koncerten med.

Til hver af de fem opførelser fortalte jeg i en kort introduktion, før musikken begyndte, lidt om baggrunden for værket og forklarede også, at man både kunne opleve koreografien med åbne eller lukkede øjne. Publikum blev opfordret til at opleve koncerten to gange for at mærke forskellen mellem de to, hvilket mange benyttede sig af. Der kom mange reaktioner fra publikummer, der havde haft den bedste oplevelse med lukkede øjne.

Som et led i vores eget udviklingsarbejde havde vi specielt inviteret en gruppe blinde via Dansk Blindesamfund. Som afslutning på dagen blev der holdt en snak med de blinde i teatret for at høre om deres oplevelse og høste erfaringer til videreudvikling. Reaktionerne fra de blinde var overvældende, og projektet med at skabe en koreografi, som kan opleves uden synet, må siges at være lykkedes, idet alle de blinde kunne beskrive det, man må kalde en koreografisk oplevelse.

WE GO arbejder på i fremtiden at kunne realisere en danseforestilling med blinde dansere.

Menneskespecifikt

Stedsspecifikt betyder også at arbejde med mennesker fra lokalområdet, hvilket var en stor del af idéen bag genskabelsen af værket "Blind" som "Lydkrop". Otte frivillige medvirkede i opsætningen. Heraf var seks statister i koreografien, mens to var tekniske og praktiske hjælpere.

Dagen før opførelsen havde vi en prøvedag i en prøvesal på Aarhus Teater. Vi begyndte med at Kasper Daugaard Poulsen og jeg fremførte en visning af den oprindelige koreografi for de frivillige og satte dem grundigt ind i baggrunden for værket.

Vi havde forberedt en fleksibel koreografi, som kunne tilpasses dansere med forskellige former for fysik. Den første del af koreografien bestod i at bevæge sig langsomt fra cirka 20 meters afstand ind imod sceneområdet efterfulgt af sekvenser af mere detaljerede bevægelser, hvor de håndholdte højtalere skulle bevæges for at præge lyden samt bevæges tæt på og rundt omkring publikum. Alle bevægelser var åbne for fortolkning, således at man kunne bruge forskellige hastigheder og størrelse på bevægelserne alt efter fysik og temperament.

Arbejdet med at indstudere koreografien gik let og var præget af en stor entusiasme og interesse fra deltagerne. Der var en opløftet stemning og generel glæde ved at have fået en stor og anderledes oplevelse. Eksempelvis nævnte en af deltagerne, at hun ved første gennemlytning af musikken derhjemme ikke havde syntes særligt om den, men at hun under prøven gennem koreografien havde fået en helt ny oplevelse og var blevet rørt af musikken.

Under prøverne gik det op for mig, at statisterne også var en form for publikum. Et særligt publikum, der fik lov at opleve værket indefra for endeligt selv at blive en del af det. Dette er en meget meningsfyldt måde at præsentere mit arbejde for en omend lille publikumsgruppe på.

De seks statister, som var udvalgt af UDFLUGTEN, havde vidt forskellig baggrund og en bred aldersspredning fra starten af tyverne til midt i tresserne. Koreografien var, som beskrevet, baseret på rent praktisk at forflytte lyden, og det visuelle udtryk blev et resultat heraf.

De forskellige mennesker og kropstyper frembragte et bredt spektrum af naturlige bevægelseskvaliteter og udtryk, hvilket klædte værket. Koreografiens lethed og klare formål gjorde, at statisterne trygt kunne kaste sig ud i bevægelserne uden frygt for at lave fejl, og deres uerfarenhed med at optræde og det, at koreografien var helt ny for dem, gav dem samtidig et umiddelbart, søgende og meget musikalsk udtryk, idet de hele tiden lyttede og rettede sig ind efter musikkens opbygning.

Det at bruge lokale statister var en stor gevinst for opførelsen af Lydkrop, og jeg var meget glad for at arbejde med netop denne gruppe. Foruden umiddelbarheden i selve udførelsen skabes der ved at arbejde med ikkeprofessionelle optrædende også et anderledes og meget interessant forhold mellem optrædende og publikum, idet man som publikum forholder sig anderledes til de optrædende, som, man ved, ikke til dagligt optræder på en scene.

Konklusion

UDFLUGTEN har på mange måder været en inspirerende oplevelse, der har givet mig mange nye idéer i mit videre arbejde. Det er prisværdigt, at en institution som Aarhus Teater laver et projekt, der handler om stedsspecifikt arbejde og melder sig på banen i udviklingen af scenekunst og i mit tilfælde musik, der bevæger sig langt uden for teatrets rum.

Værk nr. 6

FRAGT





Anne Zacho Søgaard arbejder som instruktør mellem Aarhus, København og Berlin. Hun har fra 2015-2017 sammen med Tine Byrdal Jørgensen været kunstnerisk leder/kurator for UDFLUGTEN.

Havneblues

-Iscenesættelse af en arbejdende havn

Anne Zacho Søgaard

Jeg har været fascineret og betaget af Aarhus Havn, siden jeg engang for fem år siden på min aftentur uden for Hotel Atlantic var ved at falde i vandet ved en smal bassinkant. Nu var det vist mest i fantasien, at jeg var ved at falde, men mit blik skærpedes, og jeg kunne se konturerne af de slidthvide kornsiloer i baggrunden. Det mørke vand, der havde været lige ved at hypnotisere mig med sin dybde og nære tilstedeværelse, satte flere tankerækker i gang. Et havnebassin så tæt på byens indkøbszone? På mit civiliserede hotel? (i 2012 er DOKK1 en byggeplads). Jeg gik lidt videre hen imod DLG-siloernes åbninger og duftede kornprodukternes varmlugt, jeg så silhuetter af mennesker, der lastede noget, og jeg følte mig af en eller anden grund, som om jeg var på et sted, hvor jeg ikke burde befinde mig. Skulle jeg gå videre ind i havneområdet? Hvor mon det ville slutte? Hvem er de mennesker, som arbejder her kl. 23.30 og frem?

Min lyst til gå langt, langs med havnebassinet var stærk, men det fremskredne tidspunkt og min fantasys dvælen ved utallige krimier med lig af uheldige kvinder dræbt og smidt i mørke havnebassiner gjorde, at jeg vendte om. Men havnen blev ved med at spøge år senere, da jeg flyttede til Aarhus og dagligt så kranernes skyline. Den industrielle skønhed i deres skulpturelle form. Hvor specielt, at teaterets kunstfærdigt smykkede jugendstil-facade ligger lige ved siden af en industrihavn. Der er et potentiale. Publikum kan jo gå derned...

Det viste sig nu ikke at være muligt, da min forståelse af, hvor stor Aarhus Havn i virkeligheden er, viste sig at være meget begrænset. Man kan gå ned til ét bassin, men byudviklingen i Aarhus og urbaniseringen af havnefronten var i 2012 blot i sin spæde vorden. I dag er byrummet rykket ned på havnen, og havnen er rykket væk fra byen.

Fem år efter har forestillingen "FRAGT" premiere. Regnen siler ned, og havnens bassiner er gråblå, i sjaskende augustregn. Jeg starter med at forbande det regnende tæppe af vand fra himlen indædt, men ender faktisk med at knuselske naturens både voldsomme og sanselige indgriben i det værk, der står på sine fire ben, eller måske bedre sagt ruller på sine store lastbilshjul. Publikum bliver fragtet i tre rejsegrupper med åben lastbil og i gammel historisk slæbebåd rundt på den ellers for offentligheden lukkede industrihavn. Publikum bliver fragtet som varer i et logistisk system, hvor de i tre rejsegrupper cirkulerer mellem seks forskellige tableauer på industrihavnens enorme område. Kunsten er at skabe en rejse ind i et for offentligheden komplet utilgængeligt område og undervejs afsløre og tilsløre udsigter og indsigter i den arbejdende havns processer.

Aftenen bliver en tre timer lang montage, et forsøg på en teaterdokumentarisk rejse i det rå landskab, som industrihavnen er. Målet er at væve et 360-graders panoramatæppe af indsigter, udsigter, forståeligheder og uforståeligheder om den globale kapitalisme og danske forbrugeres position i den globale fødekæde. De stationer, som publikum besøger, har en varighed på 10-15 minutter, dvs. ca. halvdelen af forestillingen er transport i lastbil, hvor skuespillerne Mattias Hedegaard Andersen, Gry Guldager og Kjartan Hansen guider hver sin rejsegruppe. Her bliver de rejsende informeret om alt fra havnens anvendelse af et uendeligt antal kubikmeter restjord til udvidelse af området til nyt om cyberwareangrebet på AP Møllers containerterminal nogle måneder forinden.

Peter-Clement Woetmanns tekster bliver en slags globaliseringsdiskuterende, poetisk komprimeret backtrack til udvalgte strækninger og tableauer, kræsende om menneskets rolle og position i dette system, i dette globale system, i dette globale fragtsystem, som med al sin monstrøsitet tårner sig op foran os. På premieren i form af det store Mary Mærsk-containerskib, som hver torsdag ligger ca. 18 timer ved kajen med sine 399 meters længde, sin kapacitet på 18.000 containere og blot 23 medarbejdere ombord. Tilstedeværelsen af Mary

Mærsk bliver beviset for den globale fragts monstrøse eller i hvert fald voluminøse størrelses- og skalaforhold. En skulptur i supersize eller bare et gigantisk objekt i denne verden, som jeg som enkeltindivid på en lille gammel pensioneret slæbebåd må se på med undren.

Ingen af os på det kunstneriske hold har erfaring med af afvikle en forestilling, hvor publikum er i permanent bevægelse. Det logistiske produktionsteam bliver sammen med koreograf Pipaluk Supernova et uundværligt omdrejningspunkt for værkets koreografi af de transporterede. Hvordan kan rutenettet se ud? Hvilke veje på havnen må vi overhovedet få tilladelse til at køre på?

Der er en del udfordringer ved at arbejde med og i en arbejdende havn: At arbejde i et ISPS-sikret område (International Ship and Port Facility Security) med højeste terrrorsikring for internationale havne bliver en tidsluger, da vi hele tiden er afhængige af tilladelser til al form for færden på området. I prøveforløbets første fase fravælger vi helt at færdes på området. Og i anden prøvefase er det mest et spørgsmål om at vænne sig til, at der går meget tid med at køre forbi sikkerhedscenteret med lister med navne på de personer, der skal ind og ud af de forskellige gates, vi bruger. Og der er ingen nåde, hvis man har glemt at køre forbi sikkerhedscenteret, da man troede, det var lukket, så kommer man bare ikke ind ude på yderspidsen, den tidsslugende omstændighed må vi bare æde. Det er en del af den dybe forståelse af, hvad det er for et sted, vi har med at gøre. Jo smukkere står så også billedet af de to havnearbejdere, der i de gule, hellige sikkerhedsveste sidder og fisker en aften efter fyraften inde på ISPS-områdets stenmole.

Det er en udfordring, at vi ikke selv kan bestemme, hvilke af havnens veje vi vil benytte til forestillingens køreture i lastbilerne. Men vores nære samarbejdspartnere er Aarhus Havns sikkerhedschef og APM Terminals sikkerhedsmedarbejder. Da vi til slut i opløbet egentlig har et kunstnerisk ønske om at forkorte nogle køreture, kan det ikke lade sig gøre, da det ikke er muligt at åbne for ændringer af rutenettet. Det er fra Aarhus Havns side nødvendigt at have denne sikkerhedsmæssige

vetoet. Det er frustrerende, men en uomgængelig omstændighed. Vi er gæster hos dem, velkomne når vi har forståelse for, at deres øvrige arbejdspress langsommeliggør vores kunstneriske processer. De er til for os, men jo ikke kun for os.

Publikum er fra havnens side påbudt at bære sikkerhedsvest og hjelm. Et kostume, eller i havnens verden er det ikke et kostume, men en helt åbenlys og nødvendig sikkerhedsforanstaltning: den neongule sikkerhedsvest og hjelm synliggør og beskytter. Det bliver en blanding af dokumentar og kostumering. Rejsegrupper i neongult. Det giver en ærlighed til starten, vi skal have dette på, no joke. Det skal vi bare, herinde er det ikke os, der laver reglerne, det er en stor forskel fra en teaterproduktion non-site-specifik eller faktisk også en stor forskel fra andre site-specifik værker, som foregår på mindre sikkerhedsliggjorte steder.

Fordi værket i så høj grad er afhængig af adgangen til den sikkerhedsliggjorte havn, så er havnens præmis på en måde den store omstændighed, vi på godt og ondt rejser rundt i. Kunstgrebet er allerede begyndt, i det øjeblik vi som civile mennesker træder ind på det sikkerhedsliggjorte område, hvor vi er og bliver et fremmedlegeme. Tiden, hvor byens borgere frit havde adgang og medejerskab til havnen, er for længst forbi. Vi taler i researchprocessen med en byhistoriker, som har fulgt udviklingen af havnen tæt, og han bekræfter, at den havnedirektør, der ledede havnen i en lang årrække op igennem 1960'erne, 70'erne og 80'erne gjorde den mere og mere lukket og afskærmet. Efter 9.11.2001 sker der på verdensplan noget med åbenheden, og terrorsikringskoden ISPS kommer i begyndelsen af nullerne. Dette betyder, at fri færden på havnen i dag er en umulighed. Denne præmis og værkets ønske om at give sit publikum en fært af, hvad den fri bevægelighed betyder, er et omdrejningspunkt.

Dog viser det sig i processen, at det virkelig er fuldstændig overdrevet besværligt at have passagerer med fri bevægelighed imellem positioner på ruten. Jeg ender med at opgive det eller nøjes

med de steder, hvor der er vagt med, og hvor vi inden for tableauets afgrænsede område må bevæge os på en fastlagt minirute, fx rundt om en containerinstallation med et råbekor installeret i metaltårne på havneindsejlingens yderspids.

På nogle punkter bliver det høje sikkerhedsniveau også en positiv del af forestillingen på en teatralisk måde, f.eks. når vagten fra containerhavnens sikkerhedscenter skal stige ombord i lastbilen og køre med ind og ud af særligt sårbare områder som containeryarden og yderspidsen "Nokken Nord". Han bliver en usynlig medvirkende i værket. Og realiteten i hans tilstedevær giver autenticitetsfaktoren et skub op.

Aarhus Havn som forbindelsesled til hele verden er til stede mange steder i forestillingen, men i det tableau, som finder sted i AAK's lagerhal med over 3000 ton sheanøddekerner på en særlig måde, da vi i dette tableau har performere med fra Burkina Faso, hvor sheanøddekernerne kommer fra. I iscenesættelsen møder vi foran det enorme bjerg af sheanøddekerner en forladt gryde med dampende sheanødder, en sovende mand og to musikere med hjemmebyggede instrumenter, senere kommer to kvinder, som begynder at samle nøddekerner op fra gulvet og lægge dem i flade flettede kurve. Hver nød i hallen er samlet op med håndkraft af kvinder i blandt andet i Burkina Faso. "Reentactmentet" af samlernes hverdag i en landsby langt ude i bushen i Vestafrika passer ikke til lagerhallens betonsøjler og den monstrøse volumen af nødder (over 3000 ton), men netop ved at insistere på deres tilstedeværelse skaber de afrikanske performere en forbindelse til nøddernes herkomst. Alle synger de sangen om sheatræet, som ifølge teksten er "alt", og vi får følelsen af at være voyeurs til en anden verden, som er fremmed for os. Den relation mellem de sheasamlende og forbrugerne repræsenteres af Esther, Lacina og Mariams kroppe og stemmer i rummet og vores sikkerhedsvestbeklædte kroppe. Publikum får senere på rejsen tilbudt et stykke chokolade, hvor sheafedt, som AAK udvinder af nøddekernerne i hallen, indgår. Publikum indgår på den måde i en relation til nøddebjerget i hallen. Som almindelige

forbrugere har vi ikke kendskab til den relation: at nøddekernerne er rejst fra Burkina Faso til Port of Tema i Ghana, så er de sejlet til Aarhus, hvor de bliver lavet om til sheakernefedt på AAK's fabrik. Fedt bliver så solgt videre til verdens førende chokoladeproducenter, som på den måde strækker kakaosmørret og producerer et mere konkurrencedygtigt produkt, der sælges overalt i verden.

Det er en udfordring at arbejde sammen med virksomheder, som er meget optagede af, hvordan deres image fremtræder i forestillingen. Vi oplever langt hen ad vejen stor imødekommenhed fra samarbejdspartnersnes side, men også et par gange, hvor det er frustrerende at være underlagt deres censur, ift. hvordan vi bliver påbudt at undlade bestemte informationer. F.eks. er samarbejdet med AAK en delikat proces, da netop den virksomhed virker meget optaget af, hvordan dens medvirken vil bidrage til en positiv fortælling om virksomheden. Efter mange møder og forskellige udmeldinger, ender vi dog med at få næsten fuld kunstnerisk frihed. Det er en diplomatisk forhandlingsstrategisk proces, der løber over godt et år, at lande aftalen om, at vores afrikanske dansere må danse i den bunke sheanødder, vi har fået lov til at bruge. Det er visheden om, at virksomheder er sat i verden for at tjene penge, som skal bruges med forstand, når kunsten skal have foden indenfor og sætte arbejdspladsen i scene på en ny måde. Dialogen med nøglemedarbejdere i virksomheden bliver dog en win-win-situation, fordi vi langsomt begynder at forstå deres perspektiv, og de forstår til slut også vores. Eller om ikke andet så indstiller vi os på, at vi måske ikke er enige, men at vi kan forhandle og komme frem til et resultat, hvor vi begge kan stå bag. Dialogen bliver dog ved med at være der til det sidste. Troels Engelbrecht, som har været i Burkina Faso og filme scenerne om de sheanøddesamlende kvinder, har også været i lange mailkorrespondancer med AAK's globale CSR Manager for at lande aftalen om at komme og filme nogle af de sheanøddesamlende kvinder i Vestafrika. Da han kort før premieren skal have filmens så godt som endelige klip til gennemsyn, er det også en længere mail med

kritikpunkter, ift. hvad der er et repræsentativt billede af de kvinder, som virksomheden arbejder med. Men AAK nedlægger ikke veto mod visning af filmen.

Den underspillede koreografi, som Pipaluk Supernova har skabt til to straddel carriers (specialdesignede køretøjer til at stable, løfte og flytte containere red.) og deres førere, må af og til vige pladsen for den arbejdende havn. Eller for den havn, som har alle sine straddel carrier-chauffører på arbejde, så der ikke er mulighed for andet end at lade publikum se det og så tolke det koreografisk. Eller af guiden få at vide, at der den dag ikke er koreografi, men arbejdende havn til Andreas Bennetzens track. Ærgerligt kunstnerisk set, men ja, også vilkårene, i betragtningen af at det er en arbejdsplads med en række opgaver, som skal udføres.

Hovedperspektivet i værket bliver havnens. Location er så kraftig en spiller, at mennesket blegner, eller i hvert fald føles det, som om vi som små mennesker opsluges. Og det er, som forestillingens slutableau antyder, skibene, kranerne og vandet, der er tilbage. Vi er gæster et sted, hvor globaliseringen materialiserer sig. Den globalisering, som vi aldrig helt til bunds kan forstå konsekvenserne af, paradoksalt nok.

Iscenesættelsen af location bliver i FRAGT også ubevidst et dogme om at afstå fra for meget iscenesættelse. Eller måske bedre sagt; at dosere momenterne af iscenesættelse meget nøje. Rejsen rundt i location er i sig selv en iscenesættelse. Når en af publikummerne på en tur er bange for den osende dieselmotorrøg fra bilen, er det på en indirekte måde med til at gøre FRAGT til en realitet. Den store gigantiske grab til den 140 meter høje kran, som bare står og troner, når man med blåt hold står af slæbebåden Jacob på "Nokken Syd" er så usigelig smuk og overdrevet stor, at den på et kunstmuseum ville trække publikum, mens den her bare tilfældigvis er standby hvis kranen skulle skifte fra lastning af containergods til bulk (løst materiale, sand, grus red.).

Hovedpersonen i værket er havnen. Havnens udviklingen fra at være et sted, som den almindelige borger har adgang til, til at være et sted, hvor borgeren på det strengeste er forment adgang, det er den

historiske udvikling på havnen. Det er den realitet, som kunsten i denne sammenhæng for en kort tid kan bryde, eller kan den? Værket gør som et minimum opmærksom på, at det forholder sig sådan, at borgerne ikke længere har noget at gøre der på havnen. Og det er i sig selv en pointe overhovedet at få publikum ind på dette område. Der starter teateret. Inden vi har gjort mere end det. Fremmedlegemer på den terrorsikrede havn, det er, hvad vi publikum og kunstnere er.

Den silende regn, som jeg afskyr på premiereaftenen, bliver dog netop garanten for oplevelsen af en Aki Kaurismäki-agtig havn. En mennesketom en af slagsen. Distancen til havnens sjæl forbliver en gåde, som vi som publikum ikke kan få et svar på, men kun sanse i fragmenter.

Steder i spil – om stedsspecifik scenekunst og UDFLUGTEN

tilrettelæggelse: Tine Byrdal Jørgensen & Christian Salling

layout: Christian Salling

oversættelse: Jonas Jensen & Christian Salling

foto: Troels Engelbrecht, Mikkel Fredgaard, Diana Wesser,
Victor Nemo Hensing, Anna Marín Schram & Christian Salling

tryk: Lasertryk A/S

ISBN: 978-87-988020-1-3

1. udgave 1. oplag

at

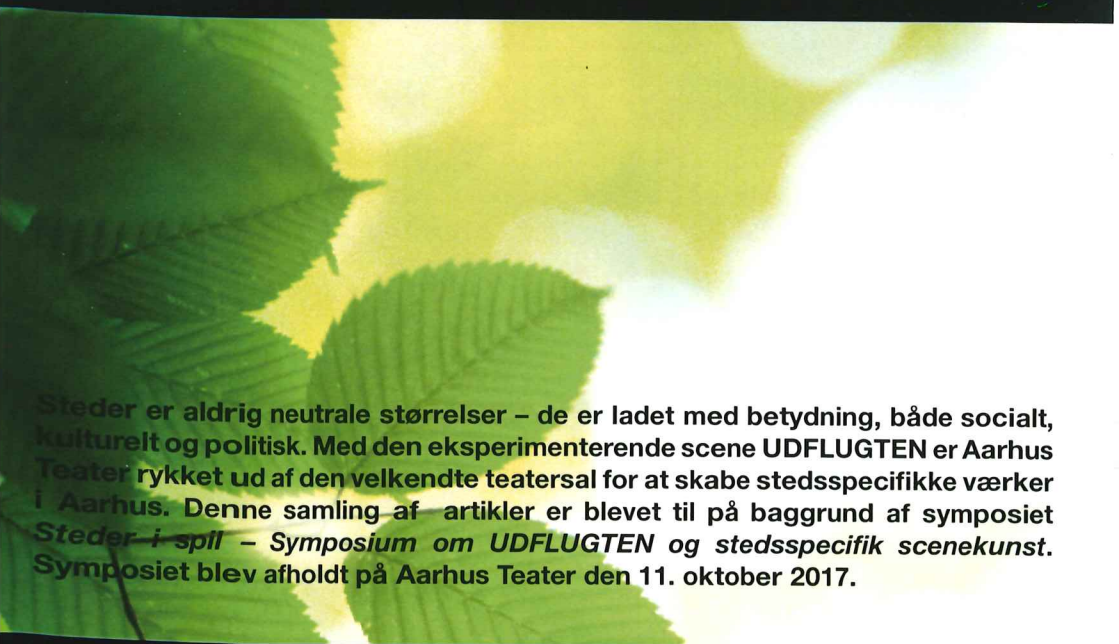
AARHUS TEATER

Aarhus Teater

Teatergaden

dk-8000 Aarhus C

www.aarhusteater.dk



Steder er aldrig neutrale størrelser – de er ladet med betydning, både socialt, kulturelt og politisk. Med den eksperimenterende scene UDFLUGTEN er Aarhus Teater rykket ud af den velkendte teatersal for at skabe stedsspecifikke værker i Aarhus. Denne samling af artikler er blevet til på baggrund af symposiet *Steder i spil – Symposium om UDFLUGTEN og stedsspecifik scenekunst*. Symposiet blev afholdt på Aarhus Teater den 11. oktober 2017.

at
AARHUS TEATER

UDGIVET AF AARHUS TEATER 2017
112 SIDER
ISBN: 987-87-988020-1-3
PROJEKTET ER STØTTET AF
BIKUBENFONDEN



BIKUBENFONDEN



9 788798 802013 >