

**”Ord i det hele taget er blot et værktøj”
- en fænomenologisk undersøgelse af to
deltagerinvolverende forestillinger**



Speciale på Dramaturgi, Aarhus Universitet
Afleveret oktober 2016
Af Jóna Ingólfssdóttir
Vejleder: Erik Exe Christoffersen

ENGLISH SUMMARY

This MA thesis is a phenomenological investigation of two participatory performances, *Phoenix* by the Danish performance group *Wunderland*, and *Reindeer Safari* by the Finnish art collective *Other Spaces*. I took part as a “participant” (my term for an “audience” member who is actively participating) in these performances, and they both had a lasting impact on me. My research questions consequently called for a description of the performances in order to find out how they managed to make participants open up to perspectives that went beyond limitations of conceptual categories and socially accepted experience. I further wanted to discuss whether such performances could be seen as “political” in a constructive way.

This was formulated as a “phenomenological” investigation, firstly because it takes experience seriously as a source of knowledge, and secondly because the performances were seen as “phenomenological reflection”, that is, as attempts to get people to open up to perspectives that go beyond the “natural attitude”, or, as I put it above “limitations of conceptual categories and socially accepted experience”.

My data were my own experience as I could recall it, interviews with artists from the two performances, reports by others from the same performances, and documents, pictures and videos about them. In the analysis chapters, I first described in detail my experience of the course of events in the two performances. Then I focused on themes that I had extracted from my data and found to be important.

I considered the *roles* that both participants and artists “played” during the performances. The artists never played character roles as in traditional theatre, rather, they were guides helping the participants through the performance and creating a sense of security in an otherwise unpredictable course of events. In *Phoenix*, some artists had close contact with participants, but in both performances, the artists made sure to keep a distance to the participants, which contributed to letting us experience events as something that belonged to us.

I also considered the function of *time*: *Phoenix* had a strictly managed time frame for each event in the performance, whereas *Reindeer Safari* lasted for a whole afternoon and operated with an “open” time concept, in which participants did not know how long the performance would last. I argued that both time concepts counter-acted a tendency to categorise and close off from the experience.

The third theme was *universes and transitions*, that is, the fictive layers that participants experienced. I described how the performances made it possible for participants to experience not only the fiction but also the necessary transitions between them as potentially emancipatory rituals.

The last focus was on *body and senses*. Both performances had participants move through space, activating their bodies, and both had devised ways of twisting sensory experience through

imposing restrictions in the use of senses and in the possibility for communicating. The result of both the body-sensory experience and the limitations, was that the experience of our bodies and senses became very intensive.

In the discussion part I summarised the answers to my research questions. I had found a range of concrete methods that were used successfully to change the perspectives of participants and to challenge the "natural attitude". In discussing the political perspectives, I reviewed literature on aesthetics and politics of participatory and other scenic arts. I saw two main strands, one that focused on aesthetic, artistic impact and one that focused on the critical potential of art. I concluded that only art with artistic nerve could have a true political perspective, but that it is also crucial that artists are in opposition to attempts to commercial and other misuse of art. I argued that the two performances might have the potential that some participants opened up to sides of themselves that made them less frightful, less ego-centred and less receptive to propaganda, and that they thus did have a constructive political potential.

I further discussed possible shortcomings in the research design and methodology, concluding that more data could have expanded the scope, at the same time arguing that the investigation was both reliable and valid on its own conditions. Finally, I discussed future perspectives for research and society: I called for an increased collaboration between artists and researchers, and for a larger role for artists in such collaboration, and I proposed that art with the potentials that I had described, ought to play a larger role in the education of future generations.

Tak

Tak til alle mine kilder i Danmark, Finland og Island for jeres enorme gavmildhed.

Tak til den gode Exe for vejledning.

Tak til Anna Lilja og Jakob for moralsk støtte.

Citat på forside: Mette Aakjær.

Billede på forside venligst udlånt af Mette Aakjær, *Wunderland*.

INDHOLDSFORTEGNELSE

ENGLISH SUMMARY	i
1. INDLEDNING	1
1.1. Baggrund	1
1.2. Problemformulering	2
1.3. Specialets opbygning	3
2. METODE OG TEORI	4
2.1. Det oprindelige udgangspunkt: kvalitative interview og grounded theory	4
2.2. Specialets udgangspunkt: interview, oplevelser og fænomenologi	5
2.2.1. Kilder	5
2.2.2. Fænomenologi og konsekvenser for metoden	7
3. FORLØB OG OPLEVELSER	9
3.1. Stedets umiddelbare betydning for oplevelsen	9
3.2. Oplevelsen af forløbet i Phoenix	9
3.2.1. Før forestillingen	10
3.2.2. Introduktionsrummet	10
3.2.3. Start	10
3.2.4. Ligge i en båd	11
3.2.5. Mellemspil og en åbning	11
3.2.6. Forberedelse/renselse	11
3.2.7. Mellemrum og forvirring	12
3.2.8. Mørket	12
3.2.9. Fra mørket ud i lyset	12
3.2.10. Kvinden i orange	12
3.2.11. De åbne rum og legen	13
3.2.12. Det lukkede rum	14
3.2.13. Udenfor	14
3.2.14. Lætellet og kvinden i rødt	14
3.2.15. Lys og udsigt	15
3.2.16. Generelt om oplevelsen af forløbet i Phoenix	15
3.3. Oplevelsen af forløbet i Reindeer Safari	16
3.3.1. Et møde mellem mennesker og dyr - det forberedende rum	16
3.3.2. At være både dyr og menneske	16
3.3.3. Tempo	17
3.3.4. Hvem bestemmer?	18
3.3.5. Når rensdyr møder rigtige mennesker	19
3.3.6. Suppe og slutning	19
3.3.7. Generelt om forløbet i Reindeer Safari	19
3.4. Opsamling om forløbene	19
4. ROLLER	21
4.1. De medvirkende i Phoenix	21
4.1.1. Hjælperne	21
4.1.2. De direkte involverede	22
4.2. De medvirkendes roller i Reindeer Safari	23
4.3. De medvirkendes ansvar	23
4.4. Hvad skal deltagerne vide og gøre?	25
4.4.1. Deltagerens forhåndsviden	25

4.4.2. Deltagerens usikkerhed og reaktioner	26
4.5. Opsamling om roller	27
5. TID	29
5.1. Den begrænsede tid i Phoenix	29
5.2. Den åbne tid i Reindeer Safari	30
5.3. To måder tiden kan "åbne" deltageroplevelsen på	31
6. UNIVERSER OG OVERGANGE	33
6.1. Åbningen til andre universer	33
6.2. Fiktionens parallelunivers	34
6.2.1. Fiktionslag i Phoenix	34
6.2.2. Fiktionslag i Reindeer Safari	36
6.3. Grænser og overgange mellem universer	36
7. KROP OG SANSER	39
7.1. Påvirkning af krop og sanser i Phoenix	39
7.2. Metoder og overvejelser bag påvirkningen af krop og sanser i Phoenix	40
7.3. Påvirkning af krop og sanser i Reindeer Safari	43
7.4. Metoder og overvejelser bag påvirkningen af krop og sanser i Reindeer Safari	45
7.5. Opsamling om påvirkning af krop og sanser i de to forestillinger	46
8. DISKUSSION	48
8.1. Metoder der åbner op	48
8.1.1. Blid overtalelse	49
8.1.2. Intet eksplicit budskab	49
8.1.3. Konfrontation med ubehagelige tilstande	49
8.1.4. Modvirkning af kategorisering	49
8.1.5. Nuets kunst	50
8.1.6. Eliminering af ego og identifikation	50
8.1.7. Alene men sammen	50
8.1.8. "Fænomenologisk refleksion"	51
8.2. Politisk scenekunst?	51
8.2.1. Behovet for politisk kunst	51
8.2.2. Politisk scenekunst og dens mulige betydning	53
8.2.3. Er Phoenix og Reindeer Safari politiske?	56
8.3. Problemer og perspektiver ved denne undersøgelse	58
8.3.1. Metodekritik	58
8.3.2. Perspektiver	59
9. KONKLUSION	62
LITTERATURLISTE	64

1. INDLEDNING

I dette indledende kapitel vil jeg fortælle om baggrunden for og ideen med specialet. Dette munder ud i en problemformulering, og til sidst gør jeg rede for specialets opbygning.

1.1. Baggrund

I efteråret 2015 tog jeg, som led i min kandidatuddannelse i dramaturgi, profilfag på tillægsuddannelsen i journalistisk formidling. Her lavede jeg interviews med scenekunstnere som lavede *deltagerinvolverende* scenekunst og et interview med Thomas Rosendahl Nielsen om denne kunstart, hvilket mundede ud i to publikationer om deltagerinvolvering i scenekunsten (Ingólfssdóttir 2015a, 2015b).¹ Baggrunden var at jeg havde haft inspirerende oplevelser som tilskuer/deltager i denne type forestillinger, samtidig med at jeg også havde en vis skepsis over for konceptet. Interviewene efterlod mange ubesvarede spørgsmål, og jeg besluttede mig til at gøre deltagerinvolverende scenekunst til emnet for mit speciale. Under et ophold i Finland i foråret 2016 lavede jeg derfor to længere interviews med finske praktikere inden for området, og jeg begyndte at læse mig ind på emnet.

På dette tidspunkt var ideen med specialet at afgrænse og forstå fænomenet deltagerinvolvering, og jeg fulgte derfor op med to yderligere interviews med praktikere inden for området i Danmark i sommeren 2016. Men efterhånden som jeg arbejdede videre med emnet, viste det sig at to af de deltagerinvolverende projekter som jeg havde materiale om, var særligt interessante. Det drejer sig om to projekter jeg selv havde været tilskuer/deltager i, nemlig *Phoenix* af *Wunderland*, som jeg deltog i i 2014, og *Reindeer Safari* af den finske kunstnergruppe *Other Spaces (Toisissa Tiloissa)*, som jeg deltog i i 2013. Gennem mine interviews med Outi Condit fra *Open Spaces* (bilag 1) og med Mette Aakjær fra *Wunderland* (bilag 2) og ved at undersøge materialer om de to projekter, indså jeg at disse to forestillinger opnåede noget af det jeg selv har bestræbt mig på i mit arbejde med scenekunst (og andet) helt tilbage fra 1980'erne.

Dette "noget" har jeg altid haft svært ved at formulere, og de interviewede kom da heller ikke med klare formuleringer. Det er snarere sådan at jeg ved at dykke ned i de oplevelser jeg har haft med forestillingerne og forholde mig til hvad der er sagt og skrevet om dem, kan forstå og - forhåbentlig - forklare lidt nærmere hvad det drejer sig om.

I mit arbejde med scenekunst, både som skuespiller, teaterlærer og instruktør, har *improvisationer* altid haft en vigtig funktion. En vellykket improvisation kan give et *flow*, en tilstedeværelse og en oplevelse af én selv og andre, som sætter én i stand til at række ud over de begrænsninger som sprog, sociale normer og kategoriseringer sætter for os i dagligdagen. I heldige tilfælde kan vi i den slags processer sætte os ud over vores behov for at kategorisere, vurdere og måle og opleve verden på en mere umiddelbar måde. Dette har jeg arbejdet med i mit scenekunstneriske arbejde, og jeg har også forsøgt at formidle den "improviserende" tilgang som noget mennesker kan bruge i deres dagligdag (Ingólfssdóttir 2010). Kunst kan mere generelt gøre noget af det samme: At læse

¹ I specialet bruger jeg Dansk sprognævns retningslinjer for kommatering, herunder den regel(,) der siger(,) at man ikke behøver at sætte komma før ikke-parentetiske ledsætninger.

en bog, se billedkunst, se en film eller overvære et teaterstykke kan i heldige tilfælde få en til at give slip på de daglige kategoriseringer og åbne op for andre oplevelser.

Der er et politisk og samfundsmæssigt aspekt også: I en tid hvor børn og unge mennesker drives gennem uddannelsessystemet, og hvor fokus er på præstationer på arbejdsmarkedet, samtidig med at nedslidning af mennesker og natur samt globale konflikter udfordrer vores liv, er der behov for at vi kan se ud over os selv og vores dagligdags kategoriseringer og vurderinger. Dette rejser en diskussion om hvorvidt kunsten kan bidrage, om den kan være "politisk" i den forstand at den kan hjælpe mennesker til at opleve verden anderledes og måske ligefrem handle mere konstruktivt.

Gennem arbejdet med at forstå og rekonstruere mine oplevelser med *Reindeer Safari* og *Phoenix*, opdagede jeg at disse forestillinger hos mig og andre havde noget af den virkning som jeg før havde oplevet ved improvisationer og kunst. Det er altså muligt at disse projekter har fungeret "politisk", ved at de har givet deltagerne nogle levede erfaringer med nye perspektiver. Dette gør dem interessante i den nuværende situation.

Specialets formål har altså udviklet sig fra at forstå og definere en kunstform - deltagerinvolverende scenekunst - til en undersøgelse der går tæt på det som for mig er centralt i scenekunst, men som er svært at formulere.

Ud fra denne lille beretning om baggrunden kan jeg nu præcisere specialets problemformulering:

1.2. Problemformulering

Ud fra en fænomenologisk undersøgelse af egne og andres oplevelser med de to deltagerinvolverende scenekunstprojekter, Reindeer Safari og Phoenix, vil jeg indkredse de metoder som disse to projekter anvender, og konkretisere hvordan de påvirker deltagerne til at åbne op for særlige erfaringer og perspektiver der rækker ud over dagliglivets kategoriseringer.

Herunder vil jeg forsøge at besvare følgende spørgsmål:

1. *Kan scenekunstneriske projekter overskride nogle af det sociale livs begrænsninger og åbne op til perspektiver på mig selv og mine omgivelser som jeg ellers ikke umiddelbart har adgang til?*
2. *Kan dette være en del af en konstruktiv politisk kunst?*

I næste kapitel vil jeg forklare hvad jeg mener med en fænomenologisk undersøgelse, og hvorfor jeg bruger dén metode. For at undgå begrebsforvirring vil jeg her kort forklare de termer jeg bruger når jeg beskriver de to projekter og deltagerinvolverende scenekunst mere generelt:

En *deltager* er den udefrakommende som projektet er lavet for, gæsten. I almindelige teaterforestillinger ville vi tale om en "tilskuer", men da der i disse deltagerinvolverende projektet ikke er nogen som "ser på", vælger jeg at tale om deltagere i stedet. Når jeg taler om dem som har tilrettelagt projektet, værterne, vil jeg bruge ordet *medvirkende*. Dette dækker over alle der er med til at tilrettelægge og udføre projekterne på arrangørernes side. Jeg vil generelt omtale de to begivenheder som *forestillinger*. Jeg overvejede at bruge begrebet "projekt" frem for forestilling,

men det viste sig indimellem at gøre det lidt uklart om jeg talte om det konkrete forløb eller om projekt i en mere almen betydning. Jeg bruger derfor de fleste steder ordet forestilling om de konkrete, planlagte forløb, selv om der ikke nødvendigvis er noget der bliver "forestillet" i dem.

1.3. Specialets opbygning

I kapitel 2 gør jeg rede for min metode og de hovedteorier jeg bygger på. Kapitel 3 er indgangen til analysen. Det består af en konkret beskrivelse af mine oplevelser med de to projekter og deres forløb. Dette leder frem til fire mere analytiske kapitler: Kapitel 4 beskriver de roller og funktioner som både deltagere og medvirkende indtager, kapitel 5 analyserer tidens betydning for oplevelsen af de to projekter, kapitel 6 undersøger de universer og betydningslag som projekterne åbner op for, og kapitel 7 går nærmere ind på den kropslige og sanselige oplevelses betydning. I diskussionskapitlet (kapitel 8) diskuterer jeg analysen i forhold til problemformuleringen og forsøger at skitsere nogle perspektiver ved den form for deltagerinvolvering jeg har beskrevet. Jeg diskuterer også mine metoder, herunder fordele og ulemper ved den ret subjektive tilgang jeg har brugt. Kapitel 9 er en konklusion.

2. METODE OG TEORI

I løbet af arbejdet med specialet har fokus, og dermed også metode og teori, ændret sig. Jeg begyndte, som nævnt i indledningen, med at ville forstå og afgrænse fænomenet *deltagerinvolverende scenekunst*. Mine data var interview og et sæt af metoder og teori, som jeg kort vil beskrive i afsnit 2.1. nedenfor. Sidenhen besluttede jeg at fokusere på hvordan to specifikke forestillinger påvirker deltagerens oplevelse, og det nye fokus har medført en ændring i både det metodiske og teoretiske perspektiv, som jeg gør rede for i afsnit 2.2.

2.1. Det oprindelige udgangspunkt: kvalitative interview og *grounded theory*

I efteråret 2015 gennemførte jeg som led i min tillægsuddannelse i journalistik interview med folk der havde erfaring med deltagerinvolverende scenekunst. Disse interview blev udført som journalistiske interview (Bjerg 2015), hvilket blandt indebærer at man på forhånd skelner mellem typer af interviewpersoner (fx erfaringskilder, partskilder, ekspertkilder, Schmidt 2011:95-108), og at man interviewer ud fra forhåndsplanlagte spørgsmål, som afgrænser emnet og samtidig er "åbne og neutrale" så de giver interviewpersonen mulighed for at komme med sit perspektiv (Bjerg 2015:48-55).

Interviewene blev i praksis snarere til "kvalitative, semistrukturerede interview" i Tanggaard & Brinkmanns (2015) forstand: Jeg holdt mig (mere eller mindre) til de emner jeg havde planlagt, men i højere grad end det er tilfældet i journalistiske interview, fulgte jeg interviewpersonernes emner og "talte med" dem om emnerne snarere end at forhøre dem om dem. Mine planlagte spørgsmål blev til en "interviewguide" (Tanggaard & Brinkmann 2015:38-41) som hjalp mig til at holde tråden i interviewet, mens rækkefølgen af spørgsmål, deres konkrete form, og hvor samtalen bevægede sig hen ud fra mine spørgsmål, fik lov til at udvikle sig i situationen.

Denne udvikling skyldtes både at jeg blev meget engageret i samtalerne og at jeg i mit feltstudium (Ingólfssdóttir 2015) havde brugt netop kvalitative, semistrukturerede interview kombineret med etnografisk feltarbejde (Hastrup 2015; Wadel 2014). Interviewprocessen endte med at jeg havde i alt ca. 7 timers interview.²

Undervejs opstod den idé at jeg kunne bruge interviewene som udgangspunkt for mit speciale. Jeg var blevet så interesseret i denne scenekunstform at jeg fik behov for at udforske den grundigere. De deltagerinvolverende forestillinger og projekter som mine interviewpersoner talte om, havde jeg ikke selv oplevet, men da jeg skulle til Finland i foråret 2016, fik jeg den idé at jeg interviewe folk bag *Reindeer Safari*, som jeg havde deltaget i og som havde gjort et stort indtryk på mig. Dette førte til et interview med Outi Condit, som både forsker i deltagerinvolverende scenekunst (på Teaterakademiet i Helsinki) og er aktiv i *Other Spaces* projekter, herunder medvirkende i *Reindeer Safari*. I Finland interviewede jeg også Virppi Koskela, en erfaren teaterpædagog og ph.d.-

² Anette Asp Christensen, kunstnerisk leder af *Wunderverk*; Katrine Nilsen, scenograf og performer; Inge Agnete Tarpgaard, dramaturg, performer og social facilitator; Ingrid Trantum Velásquez, kunstnerisk leder af *NextDoorProjekt*; Vera Maeder og Jacob Langaa-Sennek fra *hello!earth*; Thomas Rosendal Nielsen, lektor i dramaturgi, Aarhus Universitet.

studerende der laver deltagerinvolverende projekter af en mere socialpædagogisk karakter. Dette interview endte jeg med ikke at bruge da mit fokus ændrede sig.

Mit interview med Outi Condit og mit videre arbejde med *Reindeer Safari* førte til at jeg lavede yderligere to interview i Aarhus i foråret 2016. Det ene var med Christine Fentz, leder af *Secret Hotel*, som havde stået for at få *Reindeer Safari* til Aarhus (*Secret Hotel* 2013), og som også stod for en anden deltagerinvolverende forestilling, *A Way*, i maj 2016 (*Secret Hotel* 2016). Det andet var med Mette Aakjær, kunstnerisk leder af *Wunderland*, som stod bag den deltagerinvolverende forestilling, *Phoenix*, som endte med - sammen med *Reindeer Safari* - at blive fokus for dette speciale.

Et stykke tid endnu arbejdede jeg dog med den idé at specialet skulle beskrive og definere deltagerinvolverende scenekunst. Som metode ville jeg bearbejde de kvalitative interview ved hjælp af etnografiens indsigter (Wadel 2014) og en vis grad af *grounded theory* (Booisen 2015). Det etnografiske perspektiv kræver at man forsøger at forstå interviewpersonernes perspektiv "indefra", hvilket kræver at man tør inddrage sit personlige udgangspunkt og sin egen rolle i interviewene og er bevidst om sin egen forforståelse, og at man så undervejs udvikler sine ideer i en dialog med materialet (Szulevicz 2015; Wadel 2014). Til denne dialog havde jeg så tænkt mig at anvende *grounded theory* (Booisen 2015), ved systematisk at uddrage ord og begreber fra materialet og bruge som byggesten i fremstillingen. Ideen er at interviewpersonernes begreber bliver det "teoretiske" grundlag for fremstillingen, i stedet for at man går til materialet med begreber og kategorier hentet fra andres fremstillinger og teorier.

Jeg havde også en forestilling om at jeg ville kunne anvende systemteori til min forståelse af deltagerinvolverende scenekunst, og jeg har derfor blandt andet læst Luhmann (1995), da jeg så deltagerinvolverende scenekunst som et forsøg på at bryde med kunsten som et lukket system. Min fokusændring førte imidlertid til en ændring i metode og teori.

2.2. Specialets udgangspunkt: interview, oplevelser og fænomenologi

Interviewet med Aakjær fik mig til at genkalde mig mine oplevelser med *Phoenix*, og jeg fik behov for at dykke yderligere ned i denne forestilling. Aakjær gav mig adgang til videooptagelser og andet materiale fra forestillingen, og efterhånden som jeg dykkede ned i dette, ændrede mit fokus sig til at jeg ville fokusere på de to forestillinger jeg selv havde oplevet, nemlig *Phoenix* og *Reindeer Safari*. Dette gjorde så også at interviewene om andre projekter trådte i baggrunden. Nedenfor vil jeg beskrive hvad mine data endte med at bestå af, hvordan jeg har arbejdet med dem, og hvilke metodiske og teoretiske beslutninger jeg har taget.

2.2.1. Kilder

Mine primære kilder er:

1. Interview med Outi Condit om *Reindeer Safari* m.m. (bilag 1, som jeg henviser til som "OC" og bilagets sidetal),
2. Interview med Mette Aakjær om *Phoenix* (bilag 2, som jeg henviser til som "MA" og bilagets sidetal),
3. Videomateriale og anvendte tekster fra *Phoenix*,

4. Hjemmesidemateriale om *Wunderland* (Wunderland nd.a) og om *Phoenix* (Wunderland nd.b),
5. Hjemmesidemateriale om *Other Spaces* (Other Spaces 2016a) og om *Reindeer Safari* (Other Spaces 2016b).

Dertil kommer andres beskrivelser og overvejelser om de to forestillinger, nemlig:

6. Thomas Rosendahl Nielsens rapport om en test-udgave af *Phoenix*, kaldet *Phoenix Test Flight* (Nielsen 2012),
7. Lotus Lykkes universitetsopgave om sin oplevelse af *Reindeer Safari* (Lykke 2013).

Og sidst men ikke mindst:

8. mine egne erindringer om de oplevelser jeg havde som deltager i de to projekter.

Som sekundære kilder har jeg også brugt to manifeste skrevet af initiativtageren til *Other Spaces*, Esa Kirkkopelto (Kirkkopelto 2004, 2013a).

De primære kilder består af udsagn fra mennesker der har været med til at virkeliggøre de to forestillinger. De er fremkommet under forskellige omstændigheder. Mine interview med både Aakjær og Condit havde deltagerinvolverende scenekunst som udgangspunkt, og de overvejelser som fremkom under interviewene, skal ses i den sammenhæng. Dette har jeg forsøgt at tage højde for i min anvendelse af citater. Den skriftlige del af hjemmesidematerialet og Kirkkopeltos manifeste behandler forestillingerne mere overordnet, og jeg har derfor mest brugt disse kilder i mine diskuterende afsnit.

Videomaterialet og billedmaterialet på hjemmesiderne har jeg først og fremmest brugt til at gå i dialog med min hukommelse (se nedenfor om erindringens rolle). Og de to beskrivelser af andres oplevelser af (andre versioner af) de to forestillinger har hjulpet mig med at huske mine egne oplevelser og de har støttet mig i at det er relevant at bruge selvoplevede forløb som grundlag for akademiske fremstillinger (se afsnit 2.2.2. om den fænomenologiske vinkel).

Mine erindrede oplevelser er centrale. De er subjektive og begivenhederne ligger nogle år tilbage i tiden. Så hvad jeg har kunnet huske, er påvirket af faktorer som jeg ikke selv er herre over: Jeg har husket begivenheder som gjorde indtryk på mig, bedre end dem der ikke gjorde. Oplevelser jeg har genfortalt sidenhen, har jeg husket bedre end ting jeg ikke har snakket om. Begivenheder som andre har rapporteret om, har vakt genklang i mig på uforudsigelige måder og har dermed fremkaldt erindringer. Det er muligt at jeg har fortrængt ubehagelige oplevelser - dog har jeg oplevet at den slags oplevelser er kommet "tilbage" under arbejdet med stoffet. Og endelig kan det ikke undgås at den opfattelse jeg efterhånden har dannet mig af hvad oplevelser betød, har virket tilbage på min erindring. Det er altså muligt at jeg bedre har husket oplevelser som kunne bekræfte mit overordnede syn på forestillingerne, end dem der modsagde det.

Disse overvejelser har fulgt mig gennem forløbet. De har gjort at jeg har bestræbt mig på at være kritisk over for mine egne forståelser og "for"-forståelser (som altså også er forståelser der er blevet til undervejs), men de har også gjort at jeg undervejs har været i tvivl om man kan tillade sig at bruge egne, genoplevede erindringer i en akademisk fremstilling. Denne tvivl har fået mig til at

være særligt interesseret i andres akademiske fremstillinger som gør netop dette og i teorier som tillægger dette værdi. Her bliver den "fænomenologiske" tilgang vigtig.

2.2.2. Fænomenologi og konsekvenser for metoden

Det er et fælles udgangspunkt for alle de tilgange jeg har overvejet i forbindelse med dette speciale (etnografi, *grounded theory*, fænomenologi), at det ikke er muligt at forstå den menneskelige verden objektivt, og at en iagttager af menneskelig virksomhed skal forsøge at forstå andres perspektiver på det man iagttager. Dette indebærer at man som iagttager skal forholde sig til sin egen forforståelse, forudsætninger og fordomme. Disse kan ikke reduceres bort - den eneste realistiske måde at observere verden på er ved at man er klar over sine forudsætninger og tager dem med i sine overvejelser.

Det giver for disse tilgange ikke mening at starte med på forhånd definerede begreber og så lede efter dem i data. Begreberne giver kun mening i den sammenhæng de bruges i, og den skal man forsøge at forstå. Derfor er metoderne også kvalitative frem for kvantitative. Da man ikke kan definere begreber på forhånd og én gang for alle operationalisere dem, giver det heller ikke mening at tælle hvor mange tilfælde der er af faste kategorier.

Specialets metode er altså kvalitativ og forsøger at finde frem til den logik der findes i materialet, med en bevidsthed om at egne forudsætninger spiller ind. Og jeg forsøger at være bevidst om mine egne forudsætninger. Dertil kommer at specialet har et *fænomenologisk* udgangspunkt.

Fænomenologien er en filosofisk retning, og et metodisk perspektiv, som først blev formuleret af Edmund Husserl omkring år 1900 (Jacobsen m.fl. 2015). Den grundlæggende indsigt er at fænomener ikke kan studeres objektivt: Objekter kan ikke adskilles fra oplevelsen af dem, de fremtræder altid som fænomener på en bestemt måde *for mennesker*, og det er menneskers perspektiv på fænomenerne vi kan og bør studere.

Den udgave af fænomenologien der har inspireret mig, er især Merleau-Pontys (2004a [1948], 2012 [1945]). Merleau-Ponty ser menneskers forståelse af deres livsverden som noget der udspringer af deres kropslige og sanselige oplevelser af fænomener i verden: "The perceived world is the always presupposed foundation of all rationality, all value and all existence" (Merleau-Ponty 1964:13, her citeret efter Landes 2012:xxx). Dette virker måske oplagt, men Merleau-Ponty sætter dette i modsætning til en logisk-positivistisk og naturvidenskabelig tankegang, som ser den "objektive verden" som udgangspunkt og vores oplevelse af den som noget sekundært (Merleau-Ponty 2004b).

Når vi så studerer hvordan mennesker oplever verden, opdager vi at mennesker normalt indtager den "naturlige attitude", det vil sige de retter opmærksomheden mod det der betyder noget i situationen - påvirket af tidligere erfaringer og af sprog og begreber - og ser bort fra andre faktorer. Jacobsen m.fl. bruger det eksempel at vi når vi går ind i et rum "føler vi fx ingen trang til at undersøge, om rummet har et gulv, hvilket skyldes, at perception er en kropslig aktivitet rettet mod omgivelserne, en aktivitet, der for det meste er naturlig og ureflekteret" (2015:223, oprindeligt hentet fra Vetlesen & Stänicke 1999:205). Det betyder altså at vi opfatter verden

gennem en linse som filtrerer fænomenerne gennem tidligere oplevelser og begreber. Dette giver en begrænsning i vores opfattelse af verden.

Men fænomenologien mener at det er muligt at komme til en forståelse der rækker ud over den "naturlige attitude". Husserl taler om at man kan finde en "essens" ved at bruge fænomenologisk "reduktion". Dette er noget helt andet end den reduktionisme der bruges i eksperimentel videnskab, hvor man "fjerner" forstyrrende elementer for at finde frem til variabler der kan måles (Jacobsen m.fl. 2015:220). Fænomenologisk "reduktion" går ud på at sætte forforståelser, også de videnskabelige, i parentes "for at nå frem til en fordomsfri beskrivelse af fænomenernes væsen" (Jacobsen m.fl. 2015:220). Her er det vigtigt at man beskriver og ikke bedømmer.

Merleau-Ponty bruger begreberne "reflektiv analyse"³ (2012:lxxv) og "fænomenologisk refleksion" (2012:lxxxii) om denne proces. For ham handler dette om at bruge sin intuition om oplevelser i verden som basis for refleksion:

Reflection does not withdraw from the world toward the unity of consciousness as the foundation of the world; rather, it steps back in order to see transcendences spring forth and it loosens the intentional threads that connects us to the world in order to make them appear; it alone is conscious of the world because it reveals the world as strange and paradoxical. (Merleau-Ponty: 2012:lxxvii)

Merleau-Ponty ser kunsten som en af de muligheder mennesker har for på intuitiv vis at se hvordan verden er "mærkelig og paradoksal", da den kan give os adgang til den type refleksion der kan give os mulighed for at se verden som den er (Merleau-Ponty 2004b).

Den refleksion som jeg forsøger i dette speciale, er fænomenologisk på to måder. For det første er den en reflekteret beskrivelse af oplevelser, hvor jeg gengiver mine intuitioner så åbent som muligt. For det andet beskriver den to forestillinger som i sig selv kan ses som forsøg på fænomenologisk refleksion.

Opbygningen af min beskrivelse er sådan at jeg først beskriver oplevelsen af forløbet i de to forestillinger (kapitel 3). Herefter gennemgår jeg aspekter af de to forestillinger: roller (kapitel 4), tid (kapitel 5), universer (kapitel 6), samt krop og sanser (kapitel 7). Disse aspekter er fremkommet ved en slags meget basal *grounded theory*-øvelse, hvor jeg har set hvilke aspekter der blev nævnt eller forudsat i mine data, og så har jeg forsøgt at koncentrere dem i overskrifter som kunne samle indtrykkene bedst muligt.

³ Jeg har valgt at oversætte "reflective" som "reflektiv" snarere end fx "refleksiv" (sådan som Jacobsen m.fl. 2015 gør det) eller "reflekterende". Den første mulighed er et ord fra grammatikken og den anden rammer ikke betydningen.

3. FORLØB OG OPLEVELSER

Kapitel 3 beskriver den umiddelbare oplevelse jeg havde ved min deltagelse i *Phoenix* og *Reindeer Safari*. Beskrivelsen er delt op så den følger forløbet som jeg oplevede det, først gennem *Phoenix* og så *Reindeer Safari*. Mine beskrivelser er ret detaljerede da dette giver et grundlag for den mere analyserende gennemgang i de efterfølgende kapitler.

Inden jeg kaster mig ud i forløbsbeskrivelsen, vil jeg kort overveje hvad det betød for min umiddelbare oplevelse at de to forestillinger foregik i rum som var anderledes end normale teaterrum, i *Phoenix*' tilfælde i Aarhus Træbådehavn og i *Reindeer Safari*'s tilfælde i Mols Bjerge.

3.1. Stedets umiddelbare betydning for oplevelsen

Når jeg kommer til en deltagerinvolverende forestilling, skal jeg indstille mig på en anden måde at gå i teatret på. Blot det at en forestilling bevæger sig ud af det traditionelle teaterlokale, kræver at deltageren åbner op for den mulighed at hun ikke kan bruge sine "normale" måder at forholde sig til en forestilling på (Kennedy 2009:132). Ikke nok med det, deltagerne skal også indstille sig på at det at forestillingen spiller netop her, har en betydning for forestillingens koncept. Stedet bliver betydningsbærende, hvilket - i hvert fald for mig - betyder at jeg forbereder og indstiller mig på en anden måde fra starten af, end til forestillinger i det traditionelle teaterrum.

Forskellen ligger i at tilskuerne i det opdeltte teaterrum har deres eget område, en slags "helle", som de har betalt for. En gang imellem kommer en spiller gående gennem tilskuerrummet, måske henvender han/hun sig til tilskuere, som nogle gange bliver befippet og andre gange er helt med på spøgen, men derudover er adskillelsen total. Og her betyder lokaliteten i sig selv ikke så meget, for scenografi, belysning, sceneopbygning osv. skaber en stemning, en illusion og en oplevelse som går at det ikke er afgørende om forestillingen spilles i Aarhus Midtby eller i et forsamlingshus på landet.

I de to forestillinger jeg undersøger, er rummene meget anderledes end i det traditionelle teater, og de foregår ikke ét sted, men på skiftende lokaliteter. De to forestillinger forholder sig dog forskelligt til de rum de foregår i. I *Phoenix* er rummene, og skiftene mellem rum, et afgørende element, mens *Reindeer Safari* på en måde foregår i ét "rum", hvor bevægelsen gennem dette "rum" bliver det centrale. Derfor kommer rummenes beskaffenhed og skiftene mellem dem til at fylde en del i beskrivelsen af forløbet i *Phoenix*, mens beskrivelsen af forløbet i *Reindeer Safari* mere fokuserer på hvad der sker i deltageren ved vandringen gennem projektets "rum". Afsnit 3.2. om *Phoenix* er derfor bygget op så man følger min kronologiske bevægelse gennem forestillingens rum, afsnit 3.3. om *Reindeer Safari* er også opbygget efter en overordnet kronologi, men projektets natur gør at det ikke på samme måde kan blive en beskrivelse af en bevægelse fra rum til rum. I det afsluttende afsnit 3.4. sammenligner jeg de to forestillingers brug af forløb og rum, og jeg forsøger at sætte dette i forhold til specialets generelle problemstilling.

3.2. Oplevelsen af forløbet i *Phoenix*

I dette afsnit vil jeg gennemgå *Phoenix*' forløb ud fra mine oplevelser, interviewet med Aakjær (bilag 2) og henvisninger til Nielsens (2012) rapport om *Phoenix Test Flight*, som blev til i

forbindelse med en forundersøgelse af grænser for form og indhold i *Phoenix* på "Laboratoriet" i Aarhus (Laboratoriet n.d).

3.2.1. Før forestillingen

Da jeg bestilte billet til forestillingen, fik jeg at vide at jeg skulle møde ved træskibshavnen i Aarhus. Allerede her begynder min forberedelse. Jeg overvejer hvilket tøj jeg skal have på. Gummistøvler ("har man ikke altid gummistøvler på når man skal ud at sejle")? Regntøj? Kan jeg tage en taske med? Paraply? Det "teaterrum" jeg skal hen til, har ikke de faciliteter der normalt findes i et teater. Jeg finder kun meget sparsomme praktiske oplysninger om forestillingen: "Phoenix er en interaktiv, sanselig forestilling udviklet af 9 nordiske og internationale kunstnere fra forskellige genrer. Du bliver ført gennem oplevelsen alene, guidet af et interaktivt lydsystem - der virker via GPS - og af møder med performere." (Wunderland nd.b.).

Det er en invitation til at overgive sig til et univers som jeg skal opleve alene, men som de medvirkende vil guide mig igennem. Jeg skal ikke forholde mig til andre deltagere og kommer sandsynligvis slet ikke til at møde dem. Mit umiddelbare indtryk er: "Hold da fast, nogen har gjort en masse arbejde for at jeg skal kunne opleve noget der er helt mit eget".

3.2.2. Introduktionsrummet

Introduktionsrummet er en container, bygget om til et modtagelsesrum. Det bærer præg af *back stage*, med frakker, tasker og værktøjskasse. Ved et bord sidder en medvirkende og tager imod deltagerne når de kommer til aftalt tid. Hun krydser mit navn af, giver mig et spørgeskema jeg skal udfylde (bilag 3) og giver en kort introduktion til mine opgaver som deltager: "Høretelefonen skal du beholde på med mindre du får besked om andet, her kan du skrue op og ned for lyden, og der går nogle hjælpere rundt som hjælper dig hvis de vurderer at du trænger til det, ellers er de der bare." (citeret efter hukommelsen). Jeg lægger mærke til at hende der sætter mig i gang, ikke er helt tilstede. Jeg vurderer at det er fordi hun skal overskue om det hele er på plads, før hun kan sende mig af sted og give de andre medvirkende tegn til at jeg er på vej. Jeg er den første deltager denne dag, og jeg forestiller mig at der er en del teknik der skal fungere for at forestillingen kan glide ubesværet.

3.2.3. Start

Jeg tager høretelefoner på og er dermed en deltager i et univers jeg ikke kender. Allerede her opstår der et "rum", som jeg og stemmen i høretelefonen laver sammen. Ingen andre kan trænge ind i dette rum. Kvinden i høretelefonerne snakker til mig alene. Stemmen fortæller mig (på engelsk med en norsk/svensk accent) at jeg skal følge den hvide streg ("Follow the white line"). Jeg finder en hvid streg på jorden og følger den. Hun snakker klart og tydeligt, og med pauser som giver mig mulighed for at koble de informationer hun giver mig, sammen med de omgivelser jeg bevæger mig i. Jeg skal lære at navigere i et rum efter instruktioner som jeg får gennem ørene, men stemmen er blid og klar og med en autoritet som gør at jeg ikke er i tvivl om at jeg trygt kan stole på den.

3.2.4. Ligge i en båd

Jeg får at vide at jeg skal gå hen til en robåd der ligger tøjret ved en mole, gå op i den og lægge mig til rette i bunden af den. Jeg er ikke i tvivl om hvor jeg skal lægge mig, der ligger halm og bløde underlag. Jeg lægger mig og ser op i himlen. Hvide skyer driver rundt i det blå. Stemmen i høretelefonen fortæller mig om mænd i olietøj som står ude på havet, kaster net og fanger østers. Jeg mærker båden vugge, jeg lukker øjnene og hører bølgenes skvulp mod båden. Et øjeblik forestiller jeg mig at jeg er helt alene sammen med de elementer jeg er omgivet af. Stemmen i høretelefonen får mig væk fra dette indre rum og fortæller mig at jeg skal videre.

3.2.5. Mellemspil og en åbning

Oppe på molen går jeg videre. Jeg er på havnen, samtidig med at jeg er et helt andet sted. Min bevidsthed er spaltet mellem stemmen i høretelefonen, som fortæller mig hvad jeg skal, og lysten til at lægge mig tilbage i båden. Jeg følger stemmen, med en blanding af nysgerrighed og modvilje. Har ikke fået nok af den åbning af mine sanser, som den første scene gav. Samtidig har de billeder som stemmen har vækket i mig, en antydning af noget uhyggeligt, noget utrygt. "Men in tar black jackets are dragging ropes/ drawn to oysters and unbalanced floors" (Wunderland, nd.c.) siger stemmen, mens den blå himmel med de meget hvide skyer sejler forbi.

3.2.6. Forberedelse/renselse

Jeg kommer hen til et telt med en orange trædør. Det ligner et nomadetelt fra en film - et solidt telt med et skelet af træ og en hvid teltdug og en skorsten der stikker op i midten. Jeg tager høretelefonen af og går ind i et mørkt rum. Jeg kan høre at vinden hiver i teltdugen. Der sidder en kvinde med ansigtet dækket af et mørkt klæde og der ligger en bunke aske på gulvet. Kvindens arme og fødder er sorte og hun smører mine hænder og fødder ind også (figur 1). Rummet har sort stof på væggene, og når jeg står midt i det, ser jeg det som et fremmedartet rum, hvor jeg skal gøre fremmedartede ting. I situationen føler jeg ikke behov for at forstå, blot at opleve og at gøre det der bliver forventet af mig. Kvinden er tydelig i sit kropssprog og jeg spejler hendes bevægelser og gør det hun forventer af mig. Min opmærksomhed er optaget af at følge hende.



Figur 1: "Coal-close", Wunderland (nd.d.)

Hun fører mig ind i et hvidt rum. På en seddel, i en æske skjult i en bunke salt, står der "What do you want to set on fire?". I stedet for kun at forholde mig til det fysiske rum jeg står i, skal jeg nu forholde mig til noget abstrakt som ikke umiddelbart har noget at gøre med hvad der foregår i rummet. Min opmærksomhed flyttes væk fra det rum jeg lige har været i, og hen i mit eget rum, inde i mit hoved. Jeg har mere lyst til at være i det konkrete rum, hvor kvinden og jeg gør noget uden umiddelbar mening sammen. Uden at tænke på noget særligt kaster jeg saltet på bålet.

3.2.7. Mellemlum og forvirring

Jeg går ud af teltet. Mine sanser og tanker går i hver sin retning og gør mig forvirret. Mit hoved vil gerne finde et svar på kvindens spørgsmål: hvad har jeg lyst til at brænde, mens min oplevelse af det der er sket inde i teltet, giver mig lyst til at slippe kontrollen og overgive mig til hvad der end sker. Jeg er i tvivl om hvorvidt de mennesker som jeg ser uden for teltet, er med i forestillingen eller blot tilfældige mennesker på havnen. Når jeg tager høretelefonen på igen, bliver jeg opfordret til at løbe hen til den næste post: "Run! Run now!" siger kvinden uden på nogen måde at hæve sin stemme. Jeg ser en hvid varevogn som jeg løber hen imod. Fordøren er åben og der ligger en seddel hvor der står at jeg skal tage det vedlagte bind for øjnene og gå ind i bilens bagrum.

3.2.8. Mørket

Der er mørkt - jeg husker det som at bindet for øjnene blev fjernet. Der er nogen herinde, men jeg kan ikke se noget, kun fornemme. Jeg mærker berøring og et andet menneske, men ser ingenting. Trods mørket er det på ingen måde ubehageligt. Det mørke rum er en pause for mine sanser. Som om jeg blot skal give slip og ikke gøre andet end at være der. Dog har jeg denne uro i mig som siger "mon jeg skal gøre et eller andet her?". Behovet for at gennemskue hvilke opgaver jeg skal udføre, er der hele tiden. På dette punkt i forløbet har jeg svært ved at give slip og bare flyde med.

Det er et lukket rum men jeg har ikke en fornemmelse af indelukthed. Mørket er ikke kun det sted hvor der sker noget som jeg ikke kan se, mørket er også det sted hvor jeg ikke bliver set og kan gemme mig. Der er lavt til loftet, jeg skal kravle på alle fire for at kunne være der. Jeg lægger mig ned. Det suser i rummet. Jeg bliver i tvivl om der er nogen derinde. Kun mig og mit åndedræt og en kildende fornemmelse af at der måske lurker nogen eller noget i mørket. Det er "mit rum" det her, jeg er her sammen med mig selv og min skygge og måske med den person som ikke er der.

3.2.9. Fra mørket ud i lyset

Jeg går på molen. Sanserne er skærpede på grund af den store kontrast mellem mørke og lys, pause og aktivitet. Nielsen har beskrevet en lignende oplevelse sådan her: "The text establishes a situation of vulnerability and need for sensitivity, and it points to a possibility for personal transformation" (2012:7). Jeg oplever intenst det åbne rum, molen, bådene ved kajen. En poetisk tekst i høretelefonerne understreger forbindelsen til havet: "The sea's mercury skin is expanding in every direction/ oily waves caress the keels/ I'm walking on a giant body of memories" (Wunderland nd.e). Jeg ser rundt for at finde tegn på hvor jeg skal hen. Min evne til at afkode rummene er blevet skærpet. Nu går jeg kun i fiktionens verden/min verden, og alt jeg ser, er med i den. Rummene smelter sammen og kommer til at hænge sammen på en ny måde. Alle dem jeg ser på kajen, er nu med i forestillingen.

3.2.10. Kvinden i orange

I en båd sidder en kvinde og kigger ud over havet. Jeg går om bord og hen til hende. Båden gynger når vi går på dækket. Hun viser mig ind i bådens kahyt og lukker døren bag sig. Her er brunt og orange. Ingen overflødige ting og heller intet som har med sejlads at gøre. Det er et lukket rum uden at være truende. Intenst. Hun giver tegn til at jeg skal sætte mig ned lige over for hende. Der

er en slags lod der hænger fra loftet i mellem os, skjuler hendes underansigt. Jeg ser kun hendes øjne og hendes arme der bevæger sig sammen med fortællingen om en fugl som er tynget af smerte. Rummet lukker sig om os og begrænses til vores øjenkontakt og det lod der er imellem vores hoveder. Hun bruger sin overkrop for at understrege sin historie. Hun går ud af rummet og efterlader døren åben. Et øjeblik er jeg i tvivl om jeg skal følge hende. Hun signalerer tydeligt, nærmest aggressivt, at jeg skal videre. Jeg finder min vej ud af båden igen.

3.2.11. De åbne rum og legen

De næste tre rum jeg kommer igennem, er alle rum der i forvejen findes i havnen: en udsigtspost, et klubhus og en mole.

Jeg kommer hen til en udsigtspost, et hegn med et par trapper, som jeg skal klatre op ad. Posten er foran en større båd som har en masse potentielle rekvisitter. Jeg ved ikke om det er arrangeret eller om udsigtsposten er blevet placeret her for at jeg netop skal kunne se på denne båd og dens omgivelser. Den er en pause, en udsigt, et frirum. Jeg klatrer op på hegnet (der er arrangeret en pind, jeg kan holde fast i) og kigger ud over havnen. Her ser jeg først og fremmest båden og blomsterkasser der står på en bro som fører ind i båden som er dækket af presenninger. Til venstre for mig ligger en bunke presenninger som muligvis er arrangerede, eller er det blot min hjerne der på dette tidspunkt begynder at se tegn alle vegne? Det er et moment af dvalen, hvor koblingen mellem det arrangerede og det der omgiver det, får god plads.

Jeg finder det næste rum og går ind i det. Det er en slags klublokale med forskellige "rekvisitter" som hører til sejlsport: Reb, sekstant, gamle kompasser og den slags. En metallampe svinger over et bord fyldt med sand. Nogen har bygget noget i den og jeg sætter mig ned. Bordet står foran et stort vindue med udsigt over havnen. Døren er åben. Jeg husker det som jeg blev opfordret til at bygge noget, måske mit drømmeslot? Rummet er hyggeligt, og der sidder en mand ved en disk og drikker kaffe og læser avis. Alt virker logisk og som om det passer ind i historien. Der er billeder af både i forskellige størrelser på væggene. Rummet giver mig associationer til et venterum, uden at jeg ved hvad det er jeg venter på.

En kvinde vinker til mig gennem vinduet. Jeg går ud til hende. Vi sætter os ned på kanten af molen på bløde puder. Hun er energisk og vi kaster på skift sand i vandet. Vandet er grumset som vand tit er ved havne, med olie på overfladen. Hun smiler og opfordrer til glæde, leg og lethed. Vi løber til den anden side af molen og gemmer os under en facade, klemmer os ned mellem bådebroen og nogle sten. Kaster sten og prøver at ramme nogen som ikke kan se os. Hun sender mig videre hen ad molen. Rummet er begrænset, rent fysisk, men den måde hun leger på, opfordrer til en åben tilgang til det afgrænsede område.

Disse tre rum handler alle sammen om noget der i forvejen findes ved denne havn, et hegn, et klubhus, et lille stykke hav og en mole (kulturskabt). To af rummene, udsigtsposten og legerummet har en indbygget åbenhed; hvis den store båd ikke havde været der, ville jeg kunne se ud på havet og vi ville nemt kunne udvide "legen" til hele havneområdet. Begge to er udenfor. Klublokalet virker som et åbent sted med sine store vinduespartier med udsigt over havnen. Døren er åben. I disse tre rum blandes fiktion og "virkelighed" sammen på en måde der gør at jeg bliver i tvivl om

hvad der er hvad. De er alle tre en slags "frirum" hvor jeg får lov til at være for mig selv og bliver opfordret til at lege og undres på en barnlig måde.

3.2.12. Det lukkede rum

Jeg vandrer langs molen og følger igen høretelefonernes bud. Bådene vugger blidt på havet og ind imellem kan jeg høre at de støder sammen med molens trækonstruktion.

Jeg kommer hen til en båd. Den ser lukket ud. Jeg får besked på at gå om bord. Jeg har en klar fornemmelse af at gå et sted som ikke er mit. Der er noget forbudt over denne båd, noget skjult. Der er mange forhindringer på vejen, alle mulige "bådeting" og grej som jeg skal forcere. Jeg bliver i tvivl om jeg må det her, om jeg er havnet det forkerte sted, men får så øje på de hvide streger på dækket. Jeg bevæger mig i halvmørket, længere ind på båden. En trappe fører ned i lukafet, forbi store rør og maskindele, ned til bådens soveplads. Jeg går ned i den og får en uhyggelig fornemmelse af at nogen vil smække døren i (hvilket jeg så ikke kan huske om skete). Rummet er lukket og lugter stærkt af tjære og salt. Jeg fornemmer at jeg ikke kan komme længere ind i denne båd. Rummet ser forladt ud, men en af køjerne inviterer mig til at lægge mig ned. Da jeg gør det, begynder en stemme at læse:

I am the mumbling in all things/ the bacteria in the petri dish, the vibration of your eyes/ I am the wine in the bottle, totally silent, but opening towards itself/ molecules turning without stirring the surface/ no new air is added/ no new ingredient/ the wine changes its persona/ dancing from one end of the room to the other/ my dress goes from short and orange/ to heavy dark red/ Like wine, like cheese/ shark shaped shadows stroke the glass/ at heavy breath, falling coins" (Wunderland nd.f).

Oppe i loftet, over mit leje, blinker nogle lys, som giver associationer til nordlys. Her er indelukket og begrænset, men alligevel er det lykkedes at få rummet til at føles stort og åbent (nordlysene), i hvert fald i et øjeblik. Dette øjeblik giver mig en mulighed for at dvæle ved min fornemmelse for lukkethed, som på den måde bliver forvandlet til indadskuen, en måde at styre min opmærksomhed væk fra den ydre verden og ind i mit eget rum - og min egen frygt.

3.2.13. Udenfor

Ude igen skal mine øjne vænne sig til det skarpe lys. Jeg skal tilbage den samme vej som jeg kom. Jeg vandrer hen ad molen. Mine sanser er åbne og alle sanseindtryk virker overvældende. Stedet har forvandlet sig fra at tilhøre havnens brugere, til at være et sted hvor alt kan ske.

3.2.14. Lætellet og kvinden i rødt

Det næste rum er et telt som normalt bruges som læ når en båd skal repareres. Det forceres med en lodret træstige. Jeg tager mine høretelefoner af inden jeg går op på stigen. Det første indtryk af rummet er i fugleperspektiv, stående på den øverste trappe: En kvinde i en rød kedeldragt med forbindelse om ansigtet (på nær øjnene) graver i sandet med hænderne. Da jeg går ned til hende, får jeg også et bind om ansigtet. Rummet har et douce orange lys og giver mig en fornemmelse af at være under jordoverfladen, i en slags hule. Kvinden i kedeldragten får mig til at følge sine bevægelser og lege med. Det er et rum i rummet, som om nogen har sat et telt hen over et stykke

af stranden. Rummet er et udenfor men alligevel indenfor. Kvinden stopper min leg på et tidspunkt, med smilende øjne. Jeg klatrer op ad stigen, ser himlen ud af hullet, stiller mig på det øverste trin og ser kvinden som er optaget af sandet igen. Ser ud over havnen og trækker vejret, helt ned i maven, før jeg går ned ad trappen på den anden side.

3.2.15. Lys og udsigt

Jeg går udenfor, på en lang smal tange, hen til et lille bitte fyr. Udefra ser det meget lille ud, og jeg har ikke rigtig lagt mærke til det før. Jeg går op ad en smal jerntrappe i et hvidmalet rum. Metallet er rustent nogle steder. Rummet består af et fysisk rum som er meget begrænset og hvor jeg er til stede, og så det jeg kan se uden for vinduerne. En træklædt kyst og havet ligger udbredt foran mig. Dette rum er en åbning fra kulturen til naturen, jeg behøver ikke at gå i den eller mærke den som andet end billeder. Kulturen, det menneskeskabte (fyret) beskytter mig. På vinduet, skrevet over de trætoppe man ser, står der "walking on the treetops", og en seddel opfordrer til at skrive i en notesbog som ligger i vindueskarmen (figur 2).



Figur 2: "Fyret-View", Wunderland (nd.d)

Da jeg går tilbage til startstedet, er det svært at lande helt. Jeg opfordres til at skrive noget i en logbog af en slags. Introduktionsrummet opleves som et helt andet rum end da jeg først kom. Lige nu fylder mit indre rum mest. Jeg har svært ved at finde på noget at skrive - jeg har ikke lyst til at forlade den verden jeg lige har været i og jeg har ikke lyst til at vurdere noget som værende godt eller dårligt eller sætte etiketter på min oplevelse.

3.2.16. Generelt om oplevelsen af forløbet i *Phoenix*

Oplevelsen i *Phoenix* var meget intens. Forløbet bød på hurtige ændringer og usædvanlige kombinationer af sanseindtryk, og en forskydning af forholdet mellem det kendte og det ukendte. Dette opnås blandt andet gennem den vekselvirkning der hele tiden er mellem åbne og lukkede rum. I fyret, i slutningen af forløbet, mister begreberne deres betydning og "udenfor" og "indenfor" glider over i hinanden. Når jeg ser på forløbet i et overordnet perspektiv, ser jeg det som en organisk bevægelse, en indånding og en udånding eller - inspireret af havet og havnen - bølger der trækker mod land og bølger der trækker væk fra land. Det er brug af kontraster som er en del af den samme bevægelse.

Disse træk og modstillinger var tydelige i den umiddelbare oplevelse af forløbet. I de efterfølgende analysekapitler vil jeg se nærmere på faktorer i projektet som bidrager til denne oplevelse, men først vil jeg beskrive oplevelsen af forløbet i *Reindeer Safari*.

3.3. Oplevelsen af forløbet i *Reindeer Safari*

Opgaven i *Reindeer Safari* og det der definerer værket, er deltageres vandring i Mols Bjerge hvor de skal agere rensdyr. Der er ingen på forhånd definerede grænser, hverken i tid eller rum: "Rensdyrflokken" skal bevæge sig "tilfældigt" uden at vide hvor den skal hen eller hvor længe det skal vare. Flokken skal finde en vej, men uden at kommunikere.

3.3.1. Et møde mellem mennesker og dyr - det forberedende rum

De medvirkende står og tager imod deltagerne på gårdspladsen. Ikke som en iscenesat modtagelse, mere som privatpersoner der har inviteret gæster som de nu tager imod. De er venlige og imødekommende, er praktisk klædt på ligesom de fleste af deltagerne. Gummistøvler, vandresko, vindtæt tøj og sweatre.

Deltagerne bliver en efter én fotograferet med rensdyrgevir (se figur 3). Vi samles inde i et hus, hvor de medvirkende fra *Other Spaces* giver en indføring i rensdyrs liv: Rensdyr færdes i flok; rensdyr skiftes til at holde vagt så de andre dyr kan hvile imens; rensdyrs øjne sidder på hver sin side af hovedet, de kan ikke fokusere på samme måde som mennesker, men har et mere perifert syn og opfatter ikke detaljer men bevægelser; rensdyr har en udviklet lugtesans som gør dem i stand til at finde mad og lugte fare på lang afstand. Denne rensdyradfærd bliver oversat til retningslinjer for vores menneskeadfærd: flokken skal forsøge at holde sig samlet, der skal ikke snakkes eller gestikuleres på menneskemanér, og der skal ikke kigges direkte ind i hinandens øjne.



Figur 3: Fra forestillingen: Mig som rensdyr

Jeg forstår at vi ikke kan bruge vores normale menneskelige måde at være sammen på, vi kan ikke reagere ud fra tanker og refleksioner. I stedet skal vi bruge de sanser som rensdyr bruger, uden at snakke, gestikulere, bruge håndtegn eller se hinanden i øjnene. Vi skal finde ud af at følges ad på en tur i gennem landskabet uden normal kommunikation. Den eneste hjælp vi får, er at medvirkende fra *Other Spaces* klædt i gule veste følger med som "hunde". Dem skal vi helst ikke tale med. Deres eneste opgave er at holde øje med os, hjælpe hvis nogen skulle komme til skade, og sige til når turen er slut.

Efter at vi har fået denne introduktion, går vi udenfor og laver "madpakker": nødder og rosiner i individuelle beholdere. Vi samles i en cirkel, og så er vi klar til at gå af sted. Forberedelserne, som også har bestået i at ankomme, sludre lidt sammen, vente på at tage billeder m.m. har tilsammen varet op imod to timer, og jeg føler mig meget klar til oplevelsen.

3.3.2. At være både dyr og menneske

Da vi endelig bliver sluppet ud i Mols Bjerge, er jeg fuld af forventning og glæde over opgaven. Jeg føler med det samme at jeg er i mit rette element og småløber af sted, uden anden intention end lettelse og glæde over det åbne landskabs muligheder. Sådan har andre det tydeligvis også. Deltagerne spredes ud som en vifte for hurtigt at samles igen på den nærmeste høj. Da jeg stopper op på en anden høj, kommer jeg i tanker om den egentlige opgave: vi er en flok rensdyr som skal finde rundt i landskabet *sammen*, ikke hver for sig. Jeg mærker en blanding af skam og irritation,

både over mig selv og over for mine rensdyrfæller. Jeg lunter modvilligt hen til de andre og forsøger at finde en eller anden intention. Hvor skal vi egentlig hen? Hvorfor kunne de ikke bare følge mig op på højen med den gode udsigt?

Først nu går det op for mig - og andre - at der ikke er nogen leder af gruppen og at vi bliver nødt til at følge de retningslinjer vi har fået hvis det her skal lykkes. Det er gruppen som bestemmer, men kan en gruppe bestemme noget uden at kommunikere indbyrdes? Jeg afprøver mit perifersyn men kommer hurtigt til at strejfe nogle øjne for at se om jeg er helt alene med mine frustrationer. Min menneskebevidsthed er stærk, og tanken om at skulle vandre rundt i naturen uden at vide hvor vi skal hen og hvornår vi er færdige, gør mig rastløs og irriteret. Jeg er irriteret på arrangørerne for ikke at give os klare retningslinjer, jeg er irriteret på gruppen som jeg ikke har nogen fornemmelse af, men mest af alt er jeg irriteret på mig selv for ikke umiddelbart at kunne give slip på mine menneskelige vaner og overgive mig til min rolle som rensdyr.

Da vi fik at vide hvordan rensdyr opfører sig, forestillede jeg mig at det ville blive en nem opgave. Jeg undrede mig dog over at der var blevet sat så lang tid af til denne "dramaøvelse". Da vi nu efter ca. ti minutters vandring ikke kan finde nogen form for gruppesammenhold, tænker jeg at det vil blive en meget lang eftermiddag: Ingen leder, ingen retning, intet formål, ingen tidsbegrænsning. Kun gruppen og dens opmærksomhed på sig selv som både helhed og en flok individer.

Det er som om alle og ingen tager initiativ samtidig. Jeg har en mærkelig fornemmelse af retningsløshed og meget hurtigt mister jeg totalt orienteringen. Kan jeg stole på at de andre kan finde hjem igen? Ok, der er hundene, men de er fra Finland og kan de finde rundt i den danske natur? De ser meget ansvarlige ud med deres gule veste og seriøse blik. Jeg vælger at stole på dem.

3.3.3. Tempo

Vi går videre, og nu følges vi ad. Gruppens tempo er langsomt, langsommere end mit. Jeg må holde igen for at blive ved med at være en del af gruppen. Min krop har et effektivitetsbehov som slet ikke bliver tilfredstillet. Lotus Lykke har beskrevet sin oplevelse af tempoet i *Reindeer Safari* på en måde jeg kan genkende:

Though it generally felt good to walk slowly I was considering possibilities of changing the rhythm of the herd several times during the walk, when I got a feeling of boredom. But since we all had to stay together, and there was no official leader of the herd, it was difficult to make sudden moves and anticipate that the others would follow. (Lykke 2013:15)

At færdes langsomt i naturen er ikke det der irriterer mig, men at jeg skal underlægge mig andres forhold til tempo. Det er som om gruppens behov for at holde hvil vokser proportionalt med graden af langsomhed. Er det fordi vi skal helt ned i tempo for at kunne fornemme hinanden? Muligvis, fordi på et tidspunkt overgiver jeg mig til denne langsomhed og oplever samtidigt at tempoet stiger en smule. Nu følte tempoet som det rigtige. Om det er mig som har overgivet mig

til gruppens umiddelbare (og skiftende) tempo eller gruppen der har givet mit tempo en chance, ved jeg ikke.

Vi husker spillereglerne, tuner ind på hinanden og i et tempo hvor alle kan følge med, går vi videre. Jeg forsøger at åbne op for gruppen som en organisme, som jeg er en del af. Vi ser ikke hinanden i øjnene men mere forbi hinanden (det perifere syn). Derfor oplever jeg ikke nogen normal "menneskelig" relation til de andre i gruppen. De bliver til "den røde jakke", "de stribede vanter", "den blå hat", "det gule pandebånd". Jeg kan ikke finde noget umiddelbart fællesskab med nogen fordi jeg ikke kan bruge min sædvanlige måde at kommunikere på (snakke og forholde mig til ansigter). Deltagerne går på rækker eller i mindre grupper. Ikke alle kan finde ud af ikke at snakke, men vi prøver. Figur 4 er et stemningsbillede fra turen.



Figur 4: "Rensdyr" i Mols Bjerge, fra *Secret Hotel* (2013)

3.3.4. Hvem bestemmer?

Vi går op på høje, ned i dale, forbi lunde med træer og tydelige spor af mennesker: affald, rester fra en grill og på et tidspunkt kommer vi forbi en forhindringsbane med klatrestativer og reb. Nogen i gruppen begynder at undersøge området og et par stykker afprøver redskaberne. Andre sætter sig ned og venter på at de kommer tilbage til rensdyrverdenen. Jeg er irriteret over at nogle ikke følger reglerne, men jeg må samtidigt konstatere at ved at tænke sådan, gør jeg nøjagtig det samme som dem. Vi er alle i samme båd og gør det så godt vi kan. Denne tanke skulle jeg huske mig selv på, mange gange i løbet af denne eftermiddag.

På et tidspunkt går gruppen hen til nogle huse hvor den går demonstrativt i stå. Jeg kan ikke genkende husene og forstår ikke helt hvorfor vi holder her. Det ser tillukket ud og for at komme væk derfra skal vi gå tilbage. Vi er gået i stå her og der er en energi af trods og modvilje i den måde vi bare gør holdt her, uden rigtig at sætte os ned. Jeg aner ikke hvor vi er, men bagefter får jeg at vide at vi stod lige uden for det sted hvor vi startede. Menneskekroppene var ved at blive trætte og ville ind i varmen. Lykke beskriver en oplevelse på hendes vandring som kan minde om denne:

This feeling [af indblanding i hendes personlige frihed, JI] became especially clear when the herd after several hours started to feel tired and cold and some of us more or less intentionally led the herd back towards the sport center [udgangspunktet for denne vandring, JI] in the hope that the dogs would let us inside. (Lykke 2013:12)

Vores menneskelige fysik og vores behov for at tilfredsstille den gør at vi mister forbindelsen til vores rensdyr og blive mennesker for en stund. Lige så snart vi begynder at bevæge os igen, kommer jeg ind i mit rensdyr-modus og det gør de andre tilsyneladende også. Fra nu af bevæger vi os mere eller mindre samlet, nogle gange i mindre grupperinger, andre gange på række.

3.3.5. Når rensdyr møder rigtige mennesker

Det er ingen tvivl om at denne vandring er en grænsesøgende oplevelse. Efterhånden skærpes vores sensitivitet og opmærksomhed i forhold til omgivelserne og hinanden. På et tidspunkt går vi på en lang række op på en høj. Vi hører nogle lyde vi ikke kan genkende og vandringen går i stå. Pludselig suser to veludstyrede mountainbikes i fuld fart over højen. De bliver tydeligvis overraskede over at se os og råber nogle uforståelige kommandoer til hinanden. Vi står helt stille imens de suser forbi, men da de er væk, søger vi instinktivt hen til de andre i gruppen. Vores øgede sensitivitet gør at vi er mere på vagt end hvis det havde været en almindelig søndagsvandring ude i naturen med familien.

3.3.6. Suppe og slutning

Til sidst, da hundene synes det er tid, samles vi i en cirkel, og vandringen er slut. Nu går vi tilbage til opsamlingsstedet. Nogle begynder at snakke sammen: "Hvad hedder du, hvad laver du her?" osv. I løbet af vores tur har vi lært de andre at kende, ikke som personer men mere som en del af en fælles oplevelse. Vi er ikke sammensvorne eller har et hemmeligt fællesskab, og så alligevel. Det er nok de begreber der kommer tættest på hvordan jeg oplever vores fællesskab. Andre går for sig selv og har tydeligvis behov for ikke at sige noget. Det respekteres. Jeg har et mærkbart behov for at se folk i øjnene, smile og sige lyde (nyne). Jeg er lettet over at restriktionerne på mine menneskelige kommunikationsformer er væk, men jeg er også en smule trist over igen at skulle genfinde min identitet som "menneske", skulle forholde mig til hvordan jeg ser ud og virker på andre, forholde mig til mine egne sympatier og antipatier.

Vi får varm suppe som optakt til en evaluering af vores tur, og en af de medvirkende viser os et GPS-generet billede af den rute vi har vandret (figur 5). Nu er det slut med at være rensdyr, slut med at lytte til min krop og mine sanser. Nu skal jeg snakke som menneske og vise de andre hvor klog og reflekterende jeg er.



Figur 5: Fremvisning af rensdyrenes rute. Fra Secret Hotel (2013)

3.3.7. Generelt om forløbet i *Reindeer Safari*

Ved min deltagelse i *Reindeer Safari* nåede jeg at gennemgå alt fra desperation og opgivelse, over vrede og irritation og til en stilhed i mit tankemylder som jeg sjældent har oplevet det. Jeg oplevede en måde at være i verden på, hvor jeg ikke kunne bruge mine sociale færdigheder: Jeg kunne ikke umiddelbart bidrage til et fællesskab for jeg vidste ikke hvordan jeg skulle gøre. Men alligevel - eller måske netop derfor - var der noget der blev åbnet op.

3.4. Opsamling om forløbene

I *Phoenix* er alle scener nøje defineret på forhånd og forløbet holdes i en stram struktur (8 minutter mellem hver deltagers start). Deltagerne kommer ind én ad gangen og bliver ledt i gennem et forløb som i sin ydre struktur ligner det andre deltagere oplever, men uden at kommunikere med andre deltagere. Oplevelsen er altså individuel, bygger på stadige skift og på en

stram styring. I *Reindeer Safari* er både rum og forløb mere åbent. Præcis hvor deltagerne går hen og hvad de laver, bestemmer de selv. Det eneste der er bestemt, er de ydre rammer og den endelige tidsafgrænsning. Oplevelsen er kollektiv, på den måde at alle er tilstede samtidig i "samme" rum, men den er også i høj grad individuel fordi deltagerne ikke kan kommunikere på normal vis.

Begge forestillinger gav mig oplevelser der fik mig til at se mig selv og verden på nye måder, selv om de metoder der bragte mig derhen var forskellige. I interviewet med Mette Aakjær spurgte jeg hende om hun gav mig ret i at det var de samme intentioner i de to forestillinger:

Nu har jeg ikke set forestillingen med rensdyrene, men jeg kan sagtens sætte mig ind i, hvad de har gang i. Begge forestillinger har en slags bevidsthedsskift. Som rensdyr har du naturen og det lange tidsrum i stilhed og ensomhed. Hos mig er det mere den intimitet der opstår, i mødet med sanserne og kroppen. (MA:5)

Aakjær har her fat i tre af de faktorer jeg går i dybden med i de næste kapitler, nemlig brugen af tid, bevidsthedsskift samt sanserne og kroppen. Men inden jeg ser på disse faktorer vil jeg i næste kapitel kigge på de roller og funktioner som medvirkende og deltagere indtager i de to forestillinger.

4. ROLLER

Alle scenekunstværker består af mennesker som mødes, og som indtager roller og funktioner. I det traditionelle teater er rollerne fastlagt på forhånd: Der er skuespillere, som indtager karakterroller, og der er tilskuere, som mod- og indtager det budskab som skuespillernes roller udtrykker (Aristoteles 2004). Til forskel fra fx filmmediet er der selvfølgelig en interaktion mellem skuespillere og publikum, men der er sjældent direkte medvirken fra publikums side.

I deltagerinvolverende forestillinger er der ikke samme fastlagte opdeling. Og i de to værker jeg undersøger i dette speciale, spiller de medvirkende ikke karakterroller og det er ikke dem der er i centrum. Tværtimod er det deltagerens ageren og oplevelser som er i centrum, og dermed bliver deltagerne aktive og ikke blot mod- og indtagende.

Dette kapitel beskriver og undersøger de medvirkendes og deltagerens roller, funktioner og reaktioner. Min tese er at de roller som begge parter indtager og de typer reaktioner de udviser, har betydning for det som er specialets fokus: Hvordan forestillingerne åbner op for deltagerens oplevelse og hvordan de forsøger at modarbejde at oplevelserne straks bliver vurderet, kategoriseret og pakket ind i på forhånd fastlagte kategorier. Jeg fokuserer især på om der er særlige roller og reaktioner der fremmer eller hindrer disse formål. Jeg ser først på de medvirkendes roller og funktioner, og derefter på de roller deltagerne bliver tildelt og på de måder de udfylder dem på.

4.1. De medvirkende i *Phoenix*

I *Phoenix* er der to typer medvirkende, *hjælpere* og *de direkte agerende*. Begge har en vigtig funktion i forhold til deltagerens oplevelse af forløbet i forestillingen.

4.1.1. Hjælperne

Hjælperne er kun indirekte med i forestillingen og har ingen betydningsbærende opgaver. Deres opgave er at sørge for at forestillingens flow ikke stoppes og gribe ind hvis de vurderer det nødvendigt. Nogle har et overordnet ansvar i forhold til teknik og overblik, for at sætte deltagerne i gang og give dem mulighed for at skrive i en bog til slut. Andre går rundt på pladsen og holder øje med at tingene glider som de skal. Hvis deltagerne fx falder i staver et sted eller går forkert, er det disse hjælperes opgave at guide dem det rigtige sted hen. De skal dog være opmærksomme på ikke at gribe ind for tidligt. Kun hvis det er tydeligt at en deltager er forkert på den, skal de interagere med hende. Dette er vigtigt for arrangørerne lægger vægt på at deltageren så vidt muligt skal opleve at være alene på sin rejse gennem forestillingen. (MA:1)

Selvom deltagerne har ingen eller kun lidt interaktion med hjælperne, har disse en vigtig funktion. Det er dem der sørger for at rammen omkring det potentielt sårbare rum deltagerne bevæger sig i, er sikker.

4.1.2. De direkte involverede

With a few exceptions, the performers don't play any characters; neither do they reveal much about themselves as persons. They serve either as plain and simple guides or as what I would call bodies of projection for two thematic functions corresponding respectively to the fear and dream theme: "the unheimlich mirror image" and "the secret playmate" - sometimes a transformation happens from the one to the other. (Nielsen 2012: 9)

Sådan definerer Nielsen de funktioner der indtages af de medvirkende i *Phoenix*. Den type medvirkende han kalder "bodies of projection", er de direkte involverede. Deres funktion er den der mest ligner en traditionel skuespiller-funktion, da i hvert fald nogle af dem indtager en slags rolle, selvom de ikke gestalter karakterer som deltagerne skal kunne identificere sig med (Aristoteles 2004). Jeg gennemgår her de vigtigste typer af direkte involverede.

To steder i *Phoenix* har en medvirkende tildækket ansigt (se kapitel 3). I begge tilfælde udfører den medvirkende grænseoverskridende handlinger: De kommer meget tæt på deltageren, rører ved hende og får hende til at gøre fysiske ting som forudsætter fortrolighed. Eksempler på dette er "renselsen", hvor den medvirkende smører aske på deltagerens nøgne fødder og hænder, får hende til at stikke hænderne ned i en bunke salt for til sidst at brænde noget af saltet af på et bål. Et andet eksempel er i læteltet. Her bliver deltageren tildækket (neutraliseret) på samme måde som den medvirkende er det. Den tildækkede medvirkende kommer meget tæt på deltageren og fører hende rundt i lokalet ved fysisk berøring. Her skal deltageren give slip på hæmninger, kaste rundt med sandet og i det hele taget turde lege. Tildækningen af ansigtet neutraliserer de medvirkendes personlighed. Hermed minimeres deltagerens mulighed for identifikation med den medvirkende.

En anden type direkte involverede har en igangsættende opgave. Den første af denne type er kvinden der inviterer til leg på molen. Hun er glad og imødekommende og får deltageren til at føle sig tryk. Opgaverne er ikke så fysisk nærgående som hos de tildækkede. Deltageren befinder sig automatisk godt i det åbne rum (eller det gjorde denne deltager i hvert fald) og kvinden er åben og imødekommende. Et andet eksempel på denne type rolle er den orange kvinde om bord på båden. Hun er ikke tildækket, men tilpas fjern til at deltageren ikke føler sig personligt intimideret. Når deltageren sidder over for hende og ser direkte ind i hendes øjne, er der noget der hænger imellem dem og beskytter mod for tæt kontakt.

Den tredje rolletype er kvinden i høretelefonen. Denne medvirkendes funktion kan beskrives som en måde at forbinde det der sker, til deltagerens eget oplevelsesrum. Nielsen omtaler dette som "the inner narrator or even as an inner monologue" (2012:12). Der er ingen krop forbundet med denne funktion, kun en stemme. Denne funktion bliver central i forhold til at lave en forbindelse mellem deltagerens egne oplevelser og forestillingens logik.

De direkte involverede repræsenterer hver et univers (se kapitel 6 om universer og overgange). Deres funktion bliver derfor afgørende for om deltagerne overgiver sig til og går ind på at afprøve de universer som forestillingen tilbyder. De medvirkende skal i disse funktioner både være sikre på

hvad de gør, være en autoritet som deltageren føler sig tryk ved, og være lydhør over for den enkelte deltagers individuelle perception og reaktioner.

4.2. De medvirkendes roller i *Reindeer Safari*

I *Reindeer Safari* er alle medvirkende *hjælpere*. I starten og slutningen, hvor de introducerer og faciliterer diskussion, er de vejledere og facilitatorer. På vandringerne skal de først og fremmest passe på at rensdyrene (deltagerne) ikke kommer galt af sted. Indbyrdes kalder de hinanden for "hunde" for at understrege at de først og fremmest er på vagt og ellers blander sig så lidt som muligt i "dyrenes" færden. Outi Condit, som selv har ageret "hund" i *Reindeer Safari* siger om denne rolle:

The physical part of the dogs' role also has a lot of running, protecting, being alert, and so on. You have to be really awake and communicate with the other dogs within the rules of a dog. And the dogs have the role not to pull the herd in a certain way but just to protect it and guide in a way that is not manipulating. (OC:6)

Der er altså et element af rollespil her, men på en måde der ikke forsøger at inddrage deltagerne eller få dem til at se og opleve hunderollen som egentlige karakterer. Ud over at de bærer gule reflektsveste, er der ingen ydre forskel på deltagerne og de medvirkende. Denne rollefordeling gør at deltagerne ikke behøver at bekymre sig om de ting vi som mennesker normalt skal forholde os til. Hundene har ure, mobiltelefoner og førstehjælpskasser, men først og fremmest har de en stor årvågenhed, tilstedeværelse og sans for de omgivelser de bevæger sig rundt i. Hundene bliver eksponenter for på den ene side friheden til at give slip på tid og sted, og på den anden side er det dem der foregriber eller forsøger at undgå at deltagerne protesterer imod at skulle begrænses i de menneskelige udfoldelser og kontrol.

Hundene bidrager til at det ikke bliver en helt almindelig gåtur i naturen, de minder deltagerne om at de er med i et forløb, hvor det forventes af dem at de prøver at agere som rensdyr. Hundene er det eneste ydre tegn på deltagerne's egentlige opgave. Dermed bliver de afgørende for at deltagerne kan blive i forløbet - eller "illusionen" - og for at forestillingens formål kan opfyldes.

4.3. De medvirkendes ansvar

I begge forestillinger er det deltageren der er i fokus. For at deltagerne skal være villige til at overgive sig til forestillingernes rammer, må de overbevises om at "der er styr på det". Da jeg spurgte Aakjær om hun var bevidst om at deltagerne muligvis kunne åbne op for noget i dem selv som de ikke havde lyst til at åbne op for, sagde hun:

Jo, det kan du tro. Derfor er der også en introduktion. Først båden, hvor du ligger og vugger på bølgerne, så kommer der en laaang gåtur hen til introduktionsscenen som er den der var i teltet i Aarhus, det runde telt. Der forsøger vi at få folk til at satse, investere sig selv blandt andet med de spørgsmål der bliver stillet. Der er selvfølgelig forskelligt, hvor meget folk tager det til sig, men for nogen er det det der bliver definerende for resten af rejsen. Der skulle man gerne få sig selv med på turen. Der

er mødet blødt og man finder ud af at når man møder nogen, kan man stole på dem.
(MA:3)

Aakjærs udgangspunkt for forestillingen er *frygt og drømme*. Bare ordet *frygt* gør udfordringen for kunstneren meget nærværende. Hvordan vil hun konfrontere deltagerne med *frygt* uden at de bliver så bange at de forlader forestillingen i utide? Det er en balancegang som hun hele tiden må forholde sig til. *Frygt* er et tema med et iboende drama, men dramaet skal helst foregå inde i deltageren. Forestillingen skal ikke skabe frygt men snarere få deltageren til at forholde sig til den mere eller mindre ubevidste frygt som hver deltager måtte have:

Det er svært at vide hvad folk egentlig oplever og vores dømmekraft i forhold til om folk får noget ud af det eller ej, kan være helt forkert. Jeg mærker nogle gange at folk er meget ukomfortable eller vrede, sure, brokkende sig. Ofte er det dem hvor der er blevet skubbet til flest grænser og som nærmest ikke kan falde ned igen af glæde og taknemmelighed. Det er virkelig svært at bedømme ud fra det der sker. En del af personen protesterer, mens en anden del af hende tager imod. (MA:4)

Denne konstatering fortæller hvor svært det kan være at aflæse, hvad der foregår inde i deltagerens hoveder. MA er sig dette bevidst: "Der er jo forskellige ting der er grænseoverskridende for folk. Kommer an på hvem de er og hvad de har med i bagagen. For nogen er den fysiske berøring utrolig grænseoverskridende. En person man ikke kender der skal røre ved én. Av! Det kan være svært at overgive sig til" (MA :4).

Da *Wunderland* begyndte at arbejde med forestillingen, lavede de en grundig undersøgelse som især kom til at handle om hvor langt de kunne gå i forhold til deltagerne. En af konklusionerne i rapporten lyder således:

These different ways of stressing and exposing the body of the traveller (or maybe more precisely the traveller as a body-consciousness) at a first level stimulates a more focused perceptual awareness and attention to the traveller's immediate surroundings. On a second level the exposure provokes an unsettling self-consciousness that can take the form of both anxiety and trust. (Nielsen 2012:12)

Det er ud fra rapporten tydeligt at *Wunderland* efter dette testforløb har fjernet nogle scener, som de åbenbart fandt for angst-provokerende. Deltageres rent faktiske reaktioner på de "stressende" og "kropsudstillende" scener som stadig findes i den endelige version af *Phoenix*, kommer jeg ind på nedenfor i beskrivelsen af deltageres reaktioner. Men det er tydeligt at *Wunderland* har været bevidst om at forestillingen kan opleves som for grænseoverskridende. De medvirkende skal i denne situation være i stand til at bedømme hver gang hvor langt de vil gå i deres konfrontation med deltageren.

I *Reindeer Safari* ligger fokus et andet sted. Det handler også her om at deltagerne og deres indleven i projektet skal beskyttes, men da deltagerne går sammen som gruppe og ikke enkeltvis, er de ikke så ubeskyttede som i *Phoenix*. De medvirkendes rolle er at holde sig uden for gruppens beslutninger og kun tage affære hvis der sker noget exceptionelt. Jeg oplevede et par gange at

blive irriteret over at de ikke gik ind og styrede slagets gang. Det eneste de gjorde i løbet af vandringen, var mindre hjælpeopgaver som at forhindre os i at gå over marker hvor vi ikke måtte, og så til sidst at samle os for at markere at vandringen som rensdyr var ovre.

Selvom jeg oplevede hundene som nærmest usynlige, er det ikke ensbetydende at de ikke laver noget. Condit beskrev i et citat ovenfor hvordan hundene løber rundt og er nødt til at være årvågne. Jeg oplevede at den intensitet hundene besad, var en vigtig forudsætning for at deltagerne kunne give slip på den ydre kontrol af tid, sted og sociale omgangsformer. Rammen for eksperimentet blev holdt sammen af de medvirkende, især imod slutningen hvor træthed, opgiveness og en vis fornemmelse af meningsløshed blev mere udtalt.

4.4. Hvad skal deltagerne vide og gøre?

Det er ikke kun de medvirkendes roller og funktioner som er afgørende anderledes i en deltagerinvolverende forestilling. Også deltagerne indtager andre roller end i normalt teater. I dette afsnit vil jeg se nærmere på deltagerens roller ud fra den konkrete viden jeg har fået om dette i *Phoenix* og *Reindeer Safari*.

4.4.1. Deltagerens forhåndsviden

Det er selvfølgelig afgørende for en deltagerinvolverende forestilling at deltageren vil lade sig involvere. Her vil jeg se på hvad deltagerens forhåndsviden kan betyde for dette.

Oftentimes er det eneste en deltager i en deltagerinvolverende forestilling på forhånd ved, at hun bliver inddraget i forløbet. Deltageren kan naturligvis forsøge at forestille sig forløbet ud fra de informationer der står i annonceringen af forestillingen. Der ligger et muligt dilemma i dette: Hvis deltageren har for mange informationer på forhånd, vil hun ikke være i stand til at være til stede i oplevelsen. Hvis hun er helt uvidende, kan hun blive så overrasket at hun ikke vil være med. Kunsten er så at give lige præcis de oplysninger der gør at deltagere får lyst til at købe en billet til forestillingen og véd nok men ikke for meget til at kunne indtage deres plads som deltagende.

I *Reindeer Safari* ved deltageren at hun skal gå udenfor i nogle timer og agere som om hun var et rensdyr:

The performance is intended to take place in a semi-urban landscape where authentic reindeer might also visit. The participants of Reindeer Safari form a herd, which moves natural rules that correspond to the group behaviour of reindeer. The herd decides autonomously on its itinerary and the rhythm of its wayfaring. For example, one of the rules is that the participants are not allowed to chat – reindeer are very quiet animals, and they utter sounds only to inform the herd when extremely threatened. (Other Spaces 2016b)

Da jeg som deltager ikke havde nogen idé om hvordan rensdyr agerer, var denne beskrivelse ikke særligt oplysende. Det eneste jeg kunne gøre, var at forberede mig på de beskrevne omstændigheder, klæde mig hensigtsmæssigt og have noget vand med i tasken. For mig var idéen om at lege rensdyr for en dag tilpas mærkelig til at jeg fik lyst til at afprøve den. Men det er også

tydeligt at en sådan beskrivelse henvender sig til folk der gerne vil prøve noget der er lidt ud over det sædvanlige.

Annonceringen af *Phoenix* gav også begrænsede informationer, men igen var de tilpas lokkende for mig. "Wunderland inviterer dig på dit eget personlige eventyr! En sanselig rejse på Aarhus havn – i skibe, gennem glemte bygninger – ind i sprækkerne og ind under huden... I får et personligt mødetidspunkt og møder op på en adresse ved havnen" (Wunderland nd.b).

Der lægges op til noget med en havn, eventyr og sanser, og så kan man se at det er personligt. Igen skal man nok som potentiel deltager have lyst til noget ud over det sædvanlige. Jeg havde faktisk forestillet mig noget som rent stedsmæssigt var vildere end det jeg endte med at opleve: Jeg forestillede mig nemlig at vi skulle ud at sejle, og jeg overvejede i mine forberedelser om jeg skulle tage hensyn til det.

4.4.2. Deltagerens usikkerhed og reaktioner

Man skal altså som deltager have en vis eventyrlyst for overhovedet at købe billet til forestillinger som *Phoenix* og *Reindeer Safari*. Men som vi så ovenfor, kan selv de eventyrlystne føle sig usikre i forestillingernes forløb.

Jeg havde ikke mulighed for at se om andre deltagere reagerede negativt eller ligefrem forlod forløbet i *Phoenix*, da jeg som deltager var alene. Men Aakjær beskrev nogle deltagertyper i forhold til hvordan de reagerede. I deltagerinvolverende forestillinger bliver deltagernes reaktioner afgørende for forløbet, og derfor er det oplagt at de medvirkende tænker over og formulerer sig om deltagertyper. Aakjær formulerede sig fx således om hvorvidt deltagere "stod af":

Det hænder selvfølgelig at der er nogen der står af, men langt de fleste er meget med på den. Der kommer nogle transformerede mennesker ud i af forestillingen, helt svævende. Selvfølgelig vil der altid være nogen som ikke kan eller vil åbne sig for det og synes det er for mærkeligt. Men det er godt nok ikke ret mange. (MA:2)

Aakjær oplevede altså ikke at det var et problem at folk stod af. Alligevel havde hun en slags opdeling af deltagere i forhold til hvordan de reagerede på forestillingen. En type deltager oplever hun som den nemmeste: "Jeg oplever mange gange at folk bare giver slip og lader sig føre og begejstres, og det er kun godt. Det er en gave for os, når nogen stoler så meget på os at de overgiver sig helt" (MA:3). De medvirkende i en deltagerinvolverende forestilling kan ikke nødvendigvis regne med at alle er "medgørlige", men når det sker, er det tydeligvis "en gave", som Aakjær formulerer det.

Aakjær oplever også deltagere som ikke står af, men som alligevel ikke vil overgive sig til det oplevelsesrum *Phoenix* gerne vil åbne op for: "Vi møder også nogen som er helt optaget og engageret, bare ikke i det vi gerne vil give dem men med deres helt egen film. De har så fundet en betydning i begivenhederne som er helt deres egen og så bliver logikken også deres egen" (MA:3).

Deltagerne som laver deres egen logik, åbner ikke op på den måde kunstneren gerne vil have. Dette bliver formuleret som et uundgåeligt, men også mindre, problem.

Det sker også at de medvirkende oplever en egentlig modvilje hos deltagerne: "Jeg mærker nogle gange at folk er meget ukomfortable eller vrede, sure, brokkende sig. Ofte er det dem, hvor der er blevet skubbet til flest grænser og som nærmest ikke kan falde ned igen af glæde og taknemmelighed" (MA:3). Det er ikke helt klart om der er tale om folk som i starten reagerer med fx vrede fordi de er bange, eller om der er andre grunde til den modvilje, som det altså nogle gange, if. Aakjær, lykkes at vinde over.

I *Reindeer Safari* har de medvirkende ikke så tæt kontakt til deltagerne som i *Phoenix*. Hele idéen går ud på at minimere de menneskelige kommunikationsformer (tale og øjenkontakt) og derfor glider hundene hurtigt ind i deltagernes perifere synsvinkel. Deltagerne og de medvirkende bliver til én overordnet gruppe med to forskellige funktioner som alligevel hænger sammen. Det er rensdyrene der bestemmer og hundene skal blot følge med.

I forhold til *Phoenix* er rollerne i *Reindeer Safari* således byttet om. Her er det ikke de medvirkende der styrer tid (kun som en ydre stopklods) og sted som i *Phoenix*, men deltagerne. Det er deltagerne der er forestillingen. Alt hvad deltageren oplever på vejen, er helt hendes eget og hun behøver i princippet ikke at forholde sig til andet end sig selv som deltager og den gruppe hun skal følges med via de sanser som et rensdyr har til rådighed. En enkelt og umiddelbart let forståelig ramme, som så alligevel viser sig virkelig at sætte deltagerne på prøve. Den umiddelbare meningsløshed oplevede jeg til tider som en stor provokation, men det gik op for mig at det eneste jeg kunne gøre, var at overgive mig til opgaven, at være et rensdyr. Condit beskriver sin oplevelse af rensdyrene på denne måde:

People experience the *Reindeer Safari* very differently and I really respect that. There is not one correct way of being a Reindeer. Sometimes there are rebels that go their own way, against the structure of the safari, but they would probably be eaten if they were real reindeers. This is something that is specific in *Other Spaces'* exercises; they invite you to become simpler, to a certain simplicity. (OC:6)

Trods Condit's udsagn om respekt må det selvfølgelig være et praktisk problem hvis deltagere bryder med reglerne og dermed ødelægger oplevelsen for andre. Jeg oplevede selv at nogle - også jeg selv - indimellem havde svært ved at overholde instruktionerne, men i min oplevelse var der ingen der konsekvent "gik deres egen vej", så hvad en modvillig deltager ville betyde for oplevelsen af *Reindeer Safari*, kan jeg ikke udtale mig om.

4.5. Opsamling om roller

De medvirkende i *Phoenix* og *Reindeer Safari* indtager ikke roller i traditionel forstand. De udfylder i stedet funktioner som hjælpere eller de er mere direkte involverede med deltagerne og har i den rolle "tematiske funktioner". Under alle omstændigheder er deres hovedfunktion at sørge for at deltagerne kommer til at opleve det som forestillingerne tilbyder dem. I den funktion har de et ansvar for deltagerne, som nemt kan opleve utryghed på grund af den mangel på forventelighed som der er i begge forestillinger.

Af deltagerne kræves et vist vovemod for at de overhovedet dukker op til projekter som disse. Og alligevel udsættes deltagerne for oplevelser der kan gøre dem usikre. De medvirkende jeg har interviewet, identificerede forskellige reaktioner på denne situation hos deltagere: De kan være "medgørlige", køre efter deres egen logik eller være "modvillige". Jeg har ikke fundet noget der tyder på at modvilje eller andre reaktioner hos deltagerne direkte har ødelagt forestillingerne. Jeg har heller ikke fundet nogen direkte sammenhæng mellem deltagernes reaktioner i udgangspunktet og så hvor meget eller hvad de får ud af oplevelsen.

5. TID

I begge forestillinger bruges *tiden* meget bevidst, men også meget forskelligt. I *Phoenix* holdes deltageren i stramme tidstøjler, hvor hver oplevelse afsluttes efter et bestemt tidsinterval, og man guides videre til den næste oplevelse. I *Reindeer Safari* er der ingen faste tidsintervaller, tværtimod ophæves tiden, helt konkret ved at deltagerne fratages deres tidsmålere. I begge tilfælde er forestillingernes forholden sig til tid en central del af konceptet og den bliver vigtig for den oplevelse dette speciale forsøger at beskrive.

5.1. Den begrænsede tid i *Phoenix*

Som nævnt er tiden i *Phoenix* stramt styret og meget begrænset: "Audience members enter one by one, every 8 minutes. The duration of the performance is one hour and 40 minutes" (Wunderland 2014). Der er altså logistik der skal holdes. Som deltager skal du helst kunne glide igennem uden på noget tidspunkt at skulle vente på at kunne komme videre. Det lykkes ikke altid, men hos mig lykkedes det. Jeg fik en klar fornemmelse af et flow, hvor det kun handlede om *mig* og noget *jeg* oplevede. Denne oplevelse er tydeligvis noget de medvirkende stræber efter:

En af de ting der er vigtige, er at være rigtig stram med timingen. Hvornår noget skal sluttes og noget andet starter. Det er ikke altid det lykkes, og så opstår der her kødannelser, som vi helst vil undgå. Men det er en udfordring når man har med mennesker at gøre. Vi kan jo ikke helt regne ud hvor hurtigt folk går fra det ene sted til det andet. (...) Hver skuespiller skal finde sin egen rytme og tempo, inden for den tildelte tidsramme. (...) Det handler om at finde en måde, hvor folk på den ene side ikke føler sig presset, og på den anden side skal de følge den form der er bestemt. (MA:1)

Det er altså indarbejdet i konceptet at deltageren ikke skal forholde sig direkte til den afgrænsede tid. Alt hvad der sker, er derfor gennemarbejdet og uden pauser. Der går medvirkende rundt på pladsen som skal sørge for at den stramme tidsplan overholdes, men de henvender sig kun til deltagerne hvis de vurderer at de skal have hjælp til at komme videre. Den stramme tidsplan gør at deltageren bliver bombarderet med indtryk, visuelt, sanseligt og fysisk. Deltageren får på en måde ikke mulighed for at tænke eller vælge selv.

Man kan i *Phoenix* se den begrænsede tid som et middel til at få deltagerne til at overgive sig til forestillingens logik. Den begrænsede tid kan fungere som en modvægt mod en risiko for at deltagerne bliver opslugt af forestillingens enkeltelementer. Jeg oplevede dette som at jeg kunne opgive min kontrol, og derved hjalp den stramme styring mig med at gå med på forestillingens præmisser. Man kan også se den begrænsede tid som en måde at forholde sig til den usikkerhed som jeg diskuterede i kapitel 4. Som nævnt kan nogle scener åbne op for noget i deltageren som kan opleves voldsomt og følelsesmæssigt. Dette gælder selvfølgelig især hvis deltageren har "issues" (fx uerkendt angst og fobier), men der kan også være en tendens til at man bliver opslugt i behagelige følelser.

Tidsbegrænsningen minimerer deltagerens mulighed for at hænge fast i den enkelte oplevelse. Otte minutter i et ubehageligt rum (nede i bådens bug) bliver meget intense og mærkes som lang tid, men den viden deltageren har om begrænsningen, kan måske også modvirke direkte angst. Begrænsningen kan også modvirke en tendens til at deltageren forfalder til sentimentalitet eller opluges i sin egen positive vurdering (fx "noget er dejligt og derfor vil jeg blive der"). Otte minutter i et behageligt rum mærkes som kort tid. Den begrænsede tid kan altså virke som en modvægt mod vurderinger og kategoriseringer.

Det at den ene stærke oplevelse blev afløst af den anden, bidrog til at jeg oplevede hele forestillingen mere som ét udsagn end som enkeltbegivenheder. Dette gav igen mulighed for at jeg efter forestillingen kunne reflektere over hvad jeg havde oplevet på en måde der både gik i bredden og i dybden. Flowet og forestillingens bevægelse sad i mig (bredden), samtidig med at jeg kunne vende tilbage til og fordybe mig i forestillingens enkeltelementer (dybden).

Aakjær siger ikke noget direkte om hvorvidt min oplevelse af tidens betydning er en del af intentionen i *Phoenix*. Hendes formuleringer om den stramt styrede, begrænsede tid handler mest om at undgå at deltagerne "støder sammen" (se citatet ovenfor). Jeg har altså her kun min oplevelse at bygge mit synspunkt om den begrænsede tids betydning for oplevelsen på, men uanset om mine overvejelser om tidens betydning er en del af intentionen eller ej, er min erfaring at den begrænsede tid bliver en vigtig forudsætning for at forestillingen virker som den gør. Denne erfaring bliver særligt interessant når den ses i forhold til den helt anderledes tid som jeg oplevede i *Reindeer Safari*.

5.2. Den åbne tid i *Reindeer Safari*

Der er (som nævnt i kapitel 3) tre faser i *Reindeer Safari*. Forberedelsen til vandringen, selve vandringen, og den afsluttende snak. Det er vandringen har det jeg her kalder den "åbne tid". Den er åben fordi vi som deltagerne i denne fase ikke har tidsmålere på os, og fordi vi ikke på forhånd ved præcist hvor længe vandringen skal vare. Vi fik blot at vide at vandringen ville vare i fire-seks timer, og at vi ville få at vide hvornår den var slut.

I *Reindeer Safari* bliver deltageren med det samme konfronteret med de menneskelige begrænsninger i forhold til tid, når de bliver bedt om at aflevere deres tidsmålere. Dette er en stor udfordring for mange. De fleste mennesker er bundet op af tiden i hverdagen, og der er det en naturlig ting at forholde sig til hvornår og hvor længe man skal noget. Når de medvirkende fra *Other Spaces* opfordrer deltagerne til at give slip på denne kontrol med tiden, beder de os om at overgive os til et aspekt af livet som de fleste af os ikke har nogen særlig erfaring med.

Sammen med de andre udfordringer (at vi ikke må kommunikere, at vi ikke ved hvor vi skal hen osv., se afsnit 3.3.1.) kan den åbne tid få deltagerne til at reagere voldsomt: Nogle bliver vrede og vrissende, nogle vil gerne bestemme hvor gruppen skal hen, andre bliver indadvendte og lukker af for ydre input. Nogle begynder at snakke, andre går for sig selv. Nogle bliver overstadige og kåde, og andre bliver irriteret. Den åbne tid gør at deltagerne får mulighed for at komme igennem mange af disse reaktioner. Dette vil jeg illustrere med min egen oplevelse af tidsudstrækningen i forestillingen:

Jeg oplevede tiden i *Reindeer Safari* på flere forskellige niveauer. Som et moderne menneske, der er vant til at måle tiden og forholde mig til den som delt op i bestemte intervaller, virkede den som en provokation. At opleve tiden som noget jeg ikke selv var herre over, virkede også begrænsende, indespærrende (se også Lykke 2013:12). At give slip på den målte tid og overgive mig til gruppen og dermed give slip på egne intentioner og behov for at bestemme over egne handlinger, virkede befriende. Og langsomheden var en udfordring. Vi skulle først sammen lære at lytte til hinanden og derfor blev vores fælles rytme en forholdsvis langsom en. Når vi gjorde ophold, var vi meget lyttende og opmærksomme på hinandens bevægelser og det skete nogle gange undervejs, at nogen tog initiativ til at gå videre men blev ignoreret af gruppen som ikke var færdig med at hvile. Sammenstødet med gruppens forskellige behov og kondition blev tydelige her. De yngre og energiske deltagere og de mere modne og langsomme.

I de fem timer vandringen varede, blev jeg konfronteret med mig selv og mine egne begrænsninger i varierende grad. Det at turen varede så længe, gjorde at mine oplevelser skiftede mellem intense oplevelser af frustration og begejstring på den ene side og mere rolig tilstedeværelse i det at gå. I mit tilfælde førte den åbne tid heldigvis også til at jeg til sidst overgav mig til eksperimentet. Dette fik mig så igen til at se mere nuanceret på mine egne begrænsninger og mangel på respekt over for mange af de ting jeg var blevet irriteret over undervejs. At sidde til sidst og slubre suppe og mærke varmen i kinderne efter en lang dag udenfor blev en fredfyldt og velgørende oplevelse.

Hverken Kirkkoppelto (2004, 2013a), Condit (bilag 1) eller *Other Spaces* (2016b) siger direkte at det er meningen at den åbne tid skal have den virkning den tydeligvis havde på både Lykke (2013) og mig. Men det er klart at den åbne tid er et strategisk træk fra *Open Spaces'* side. Rensdyr-rammen i forestillingen bliver understøttet af at vi bliver frataget de holdepunkter vi normalt bruger i dagligdagen, herunder tidens forudsigelighed. Den åbne tid gør så uvægerligt at deltagerne kommer igennem mange følelser og refleksioner undervejs. Dette viser sig så - i hvert fald for Lykke (2013) og mig - at bidrage til at vi kommer ud over de umiddelbare kategoriseringer og vurderinger der melder sig (frustration, begejstring, irritation, kedsomhed osv.). Derved bliver den åbne tid et vigtigt element i at åbne for en mindre kategoriserende, mindre vurderende og mere åben oplevelse, end hvis tiden havde været begrænset.

5.3. To måder tiden kan "åbne" deltageroplevelsen på

Det er bemærkelsesværdigt at de to forestillingers nærmest modsatte tidsbegreb (det begrænsede og styrede over for det åbne) begge bidrager til at åbne for oplevelser og undgå at deltageren hænger fast i kategoriseringer og vurderinger.

Den begrænsede tid i *Phoenix* modvirker en tendens til at fortabe sig i den enkelte oplevelse. Der var ikke tid til at jeg kunne flytte de usædvanlige oplevelser fra den umiddelbare fysiske og sanselige oplevelse til mine analytiske og vanebundne kategorier. Dette åbnede for at oplevelserne fik lov at leve i mig som ikke-entydige, ikke kategoriserede oplevelser, hvilket bidrog til en anden, mere fysisk oplevelse af forestillingen end hvis jeg havde haft tid til at kategorisere den enkelte oplevelse undervejs.

Reindeer Safaris åbne tid er provokerende, men selve udstrækningen giver én så meget tid at de følelser og tilhørende kategoriseringer og vurderinger man som deltager uvægerligt oplever, bliver modsagt af den fysiske virkelighed. Man når at kede sig og reflektere over oplevelserne, så man ikke hænger fast i følelserne og vurderingerne. Oplevelserne gør at der bliver åbnet op for erfaringer der ikke nødvendigvis findes ord og begreber for. Og den åbne tid betyder at disse erfaringer får mulighed for at udvikle og måske ligefrem bundfælde sig.

Tiden (den åbne i *Reindeer Safari* og den begrænsede i *Phoenix*) bruges som metoder til at forhindre at deltagere blot kategoriserer deres oplevelse af forestillingerne i vante kategorier. De bidrager til at åbne oplevelsen. Dette kapitels undersøgelse har vist at de to forestillingers meget forskellige tidsudmåling og tidsstyring kan bidrage til en åbning hos deltageren som kan være nødvendig hvis det skal lykkes for kunstneren at påvirke deltageren.

I næste afsnit ser jeg på en anden slags "åbning" af oplevelsen, nemlig den der ligger i at begge forestillinger åbner for andre bevidsthedslag eller universer.

6. UNIVERSER OG OVERGANGE

Aakjær formulerer den anden måde at opleve på som *Phoenix* forsøger at opnå, som "bevidsthedstilstande": "Min hovedinteresse er bevidsthedstilstande. Hvordan man gennem sanser og krop, men også igennem ord eller mentale input, kan skifte tilstand" (MA:1). Og Esa Kirkkopelto, kunstnerisk leder af *Other Spaces*, skriver at den eneste måde mennesket ville kunne sætte sig ind i verdens rigtige tilstand (fx den globale opvarmning) på, er ved at se verden fra et perspektiv som hører til en anden livsform end menneskets (2004). I *Reindeer Safari* blev rensdyrene valgt som bærere af dette perspektiv, blandt andet fordi de har nogle kvaliteter som vi mennesker vil kunne lære noget af (passe på hinanden som flok og bruge andre sanser end synet og talen for at kommunikere med hinanden og naturen).

Mit samlebegreb for Aakjærs "bevidsthedstilstande" og Kirkkopeltos "perspektiver tilhørende andre livsformer" er *universer*. Jeg ser i dette kapitel på hvordan de to forestillinger åbner op for at deltagerne kan opleve andre universer. Dette viser sig at kræve at deltagerne skal overskride grænser, og derved bliver *overgangene* mellem forskellige universer centrale.

Metoden i dette kapitel er at jeg først ser på hvordan hver af de to forestillinger åbner op for andre universer, så kigger jeg på de fiktionslag de to forestillinger etablerer, og endelig ser jeg på de overgange og overskridelser af grænser som sker når der åbnes for forskellige universer i forestillingerne.

6.1. Åbningen til andre universer

I *Phoenix* er det stemmen i høretelefonen der for mig åbner op for et anderledes perspektiv, både det stemmen siger, og det at det er en stemme i mit hoved der gør det.

Lad os se på det sidste først. For det moderne menneske er det at få stemmer ind i øret gennem høretelefoner, ikke nødvendigvis en fremmed oplevelse. Det der gør dette anderledes end fx en podcast, er at stemmen henvender sig direkte til mig, og at der er en direkte forbindelse mellem den stemme der kommer ind i mit hoved, og så det jeg oplever fysisk i samme øjeblik. Derved bliver mit forhold til stemmen intimt, næsten som en hemmelighed jeg og stemmen har sammen. Vi oplever sammen noget ingen anden kan se. Derved bliver denne oplevelse på samme tid noget jeg deler med én anden (stemmen) og noget individuelt og særligt.

Nielsen beskriver denne brug af audioteknik som en måde at ""penetrate" the body of the traveller and create different kinds of "inner voices"" (2012:12). Det med at stemmen gennemtrænger mig, passer med min oplevelse, men snarere end en "indre stemme" kommer stemmen til at repræsentere en åbning til oplevelser jeg ellers ikke ville få, og bliver dermed åbningen til andre universer eller perspektiver. Dette bliver efterhånden tydeligt for mig, også fordi stemmen er det eneste der følger mig gennem hele forløbet.

Oplevelsen af at stemmen åbner, hænger selvfølgelig også sammen med hvad den siger. På den ene side er det de konkrete instruktioner, som fx det allerførste den siger: "Follow the white line".

Dette peger på min fysiske virkelighed, og på denne måde er stemmen tilstede i tid og sted sammen med mig. Men der er også en vis usikkerhed i forholdet mellem instruktioner og den fysiske verden. Fx er den hvide linje ikke altid tydelig, eller jeg kan komme i tvivl om lige præcis hvilken genstand stemmen peger på. På den anden side er noget at det stemmen siger poetisk, og nogle gange uhyggeligt (se afsnit 3.2.9.). Om den samme tekst brugt i *Phoenix Test Flight* siger Nielsen: "The text establishes a situation for vulnerability and a need for sensitivity, and it points to a possibility for personal transformation" (Nielsen 2012:7). Det er nok forskelligt hvordan en sådan engelsksproget tekst påvirker deltagere, men jeg oplevede helt klart noget der kan beskrives som "sårbarhed og behov for følsomhed", hvilket også var med til at åbne op for andre perspektiver og universer.

I *Reindeer Safari* bliver vi som deltagere instrueret i at se verden på en anden måde. For det første ved at vi ikke må bruge vores normale oplevelsesmetoder. For det andet ved at vi skal fokusere på noget vi ikke plejer at fokusere på: at holde sammen med nogen vi ikke kender, at vandre uden mål. I modsætning til i *Phoenix* er der ikke noget ved selve instruktionerne som er eksotisk - de gives faktisk og som en kollektiv besked. Det er først når vi kommer ud i landskabet, at der gradvis åbnes op for de andre perspektiver som Kirkkopelto taler om. Som vi så i kapitlet om tid, sker det gennem en lang proces hvor deltageren bliver tvunget til at forholde sig til sine egne begrænsninger.

6.2. Fiktionens parallelunivers

Fiktion indeholder altid i større eller mindre grad en parallelverden. I traditionel scenekunst skabes det fiktive univers ved at scenen forestiller noget og ved at skuespillerne indtager roller. I deltagerinvolverende scenekunst er deltageren involveret i at skabe forestillingens univers. Her vil jeg se på de universer eller "fiktionsslag" som jeg oplever i de to forestillinger. Når jeg bruger begrebet fiktionsslag, er det ikke ud fra en bestemt teori, men blot som et ord for de forskellige fiktionsslag der ligger i forestillingerne.

I *Phoenix* er fiktionsslagene komplekse, blandt andet fordi kunstnerne gennem den stramme styring har mulighed for at opbygge tydelige fiktionsslag. I *Reindeer Safari* findes der ikke et værk på forhånd, kun en ramme som indeholder et enkelt alternativt fiktionsslag, som deltagerne så selv kan udbygge.

6.2.1. Fiktionsslag i *Phoenix*

Det overordnede fiktionsslag i *Phoenix* er en havn. "Havn" som begreb kan ses som et sted der indeholder bestemte funktioner, med associationer til fiktive fortællinger. En havn er en port til havet. Det er ved havnen vi gør os klar til at "besejre" eller "bemestre" havet. Vi trods menneskets begrænsninger i forhold til naturen ved at bygge både, og for at gøre denne overgang så tilgængelig som muligt, bygger vi havne. Havet er natur og havnen er kultur, så der ligger allerede muligheder for symbolik og fiktion i det at forestillingen foregår i en havn. Når deltageren ligger ser op i himlen på skyerne der farer forbi, og kvinden i høretelefonen læser et digt om østersfiskere (afsnit 3.2.4.), er der skabt en ramme, hvor deltageren kan åbne op for en oplevelse af at stå midt i mellem to verdener, naturen og den menneskeskabte kultur. Det får Nielsen (2012) til at beskrive deltageren som "traveler" (rejsende). Jeg havde ikke en direkte oplevelse af at være

på rejse i noget der har at gøre med havet, men måske snarere en oplevelse af at være på rejse i mig selv.

Træskibshavnen i Aarhus, der hvor forestillingen foregår, er en bestemt havn med bestemte funktioner og tilføjer som sådan nye lag til fiktionen. Der er en særlig slags både i denne havn (lavet af træ), de lugter på en bestemt måde (tjære, linolie) og har en bestemt størrelse. Bådene er forskellige og har individuelle kendetegn som fortæller noget om de mennesker der har dem (potteplanter, billeder fx) og som ikke har noget at gøre med den funktion de ellers har (at sejle på havet, fange fisk). For at kunne blive en integreret del af denne havns hverdag, skal du have en funktion. Du kan fx eje en båd, hvilket så giver dig en vifte af opgaver som hører til dette ejerskab, blandt andet skal du kende de regler der gælder ved brug af havnen. På den måde er havnen for en som mig både noget velkendt (jeg går ofte ture dernede) og noget fremmed (se også Nielsen 2012).

Selve forestillingens forløb danner et fiktionslag som deltager og medvirkende er del af, men som dem der arbejder i havnen mens forestillingen spilles, ikke er med i. Det sker ofte undervejs at jeg som deltager bliver i tvivl om folk hører med i dette fiktionslag. Et eksempel er manden der sad og drak kaffe inde i klubhuset eller nogle af de arrangementer/installationer der forekom på min vandring. Deltageren begynder at lægge en ny betydning i ting, blandt andet fordi hun undervejs bliver i tvivl om hvad der er en del af forestillingen. For at finde rundt i dette ukendte miljø må jeg som deltager læse omgivelserne på en anden måde end jeg plejer. Selvom der er medvirkende der hjælper mig hvis jeg gør noget som ikke er en del af forestillingen, skal jeg være opmærksom og tilstede for at kunne skelne mellem de ting der er en "villet" del af forestillingen og de der ikke er. Aakjær giver et konkret eksempel på dette: "På et tidspunkt var der en kvinde, som kiggede meget, meget længe ind ad en bilrude indtil én af vagterne guidede hende ind i forestillingens flow igen. Man starter jo sin egen film, hvor en bilrude også kan være med" (MA:1).

En tilskuer til en forestilling danner ofte sin helt egen fiktion. Eftersom der kun er én deltager ad gangen der oplever *Phoenix*, må der nødvendigvis dannes et individuelt fiktionslag som aldrig helt vil kunne deles med andre. Selvom det er den samme rækkefølge og umiddelbart det samme værk alle deltagerne oplever, får hver deltager en individuel oplevelse. Det er dette individuelle lag som Aakjær mest tydeligt forholder sig til. Hun fortalte mig at hun i *Phoenix* "arbejdede med alkymi, de alkymistiske processer og stadier" (MA:1). Et andet sted snakker hun om en "fælles bevidsthed" (MA:5), og dette gør at jeg mener det er berettiget at forstå det alkymistiske i C.G. Jungs psykoanalytiske forstand (Raff 2000), hvor det drejer sig om at forandre menneskers grundlæggende opfattelse af sig selv og andre gennem en proces der sammenlignes med alkymisternes forsøg på at forandre grundstoffer. Selv blev jeg flere steder overrasket over mine egne (uerkendte) følelser, som for eksempel min angst for at blive lukket inde i bådens bug (3.2.12.).

Man kan altså i *Phoenix* opleve en række fiktionslag som er bygget ind i konceptet, og som bygger på havnen som begreb, træbådehavnens særlige muligheder, forløbets fortællinger og de forestillinger som den enkelte deltager selv skaber undervejs.

6.2.2. Fiktionslag i Reindeer Safari

I *Reindeer Safari* er der ikke så mange indbyggede fiktionslag som i *Phoenix*. Til gengæld er det vigtigste fiktionslag, at man forestiller sig at man er et rensdyr, selve præmissen for forestillingen. I forhold til forestillingens opbygning indfinder fiktionen sig i det øjeblik vandringen begynder, og den ophører når hundene samler deltagerne og fortæller dem at vandringen er ovre (se kapitel 3). Men i virkeligheden sker forandringen fra normal menneske-virkelighed til rensdyr-virkelighed og tilbage igen gradvist, hvilket også påpeges af *Other Spaces*: "The transition from human experience into reindeer experience is acquired step-by-step" (*Other Spaces* 2016b).

På selve vandringen ligner flokken set udefra blot en større gruppe på vandring, umiddelbart genkendelige med det praktiske tøj og vandringsudstyr. Den fiktion der dannes, bygger altså på individernes og gruppens evne til at gå med i legen og være i stand til at forestille sig hvordan det er at være et rensdyr. Fiktionen bliver skabt inde i vores hoveder og ved vores handlinger. De indviede, dem der kender koderne, forstår hvad der foregår. Som deltager laver du dit eget fiktionslag og dette personlige fiktionslag væves sammen med de andre individers måder at lege rensdyr på.

Da vi inden vandringen bliver fotograferet med et rensdyrgevir som tegn på vores rensdyridentitet, griner vi alle lidt over denne gimmick, men at se sig selv på det billede var for mig en måde at skifte rolle, fra at være mig til at være mig der leger at jeg er rensdyr, selv om det først var på vandringen at jeg for alvor begyndte at udfylde rollen som rensdyr.

Hvornår fiktionen indtræffer og hvad den overordnet går ud på, er altså givet i *Reindeer Safari*, men mere præcist hvornår og hvordan den enkelte oplever dette, handler både om de faktorer jeg allerede har beskrevet i kapitlerne om roller og om tid, og om hvordan den enkelte forholder sig til de grænser hun støder på.

6.3. Grænser og overgange mellem universer

Da Aakjær i 2012 afprøvede ideerne til *Phoenix* i *Phoenix Test Flight* (Nielsen 2012), var det hovedsagelig for at afprøve grænser (MA:2). Hun ville forsøge at blande to arbejdsformer hun før havde brugt i sine værker. Den ene arbejdsform går ud på at præsentere deltageren for umiddelbart genkendelige omgivelser, og så lave en sprække i dette som kan få deltageren til at se sig selv i et nyt perspektiv (Hello!Earth nd.). Den anden arbejdsform handler om at arbejde med deltagernes sansesystemer. (Wunderland nd.g). I den forbindelse opdagede hun at hun ved direkte sansestimulering kunne åbne op for en sårbarhed og sensitivitet hos deltageren som rummede muligheder for at påvirke deltageren i en retning der gjorde hende mere åben men samtidigt meget sårbar. *Phoenix Test Flight* skulle undersøge om det kunne lade sig gøre at blande de to former. Udfordringen gik hovedsagelig ud på om den direkte sansestimulering ville få folk til at åbne sig så meget op at det ville være alt for risikabelt at lade dem mødes med "virkeligheden" (havnen og de ting der sker der). Undersøgelsen skulle se på hvor langt der kunne gås for at opnå den optimale virkning af disse to tilgange.

Nielsen beskriver denne tilgang til grænser og overgange på følgende måde:

The site itself evokes what anthropology and performance theory describes as a liminal space (Turner 1982; Schechner 2003): a place betwixed (sic!)-and-between identities, states, realities, worlds etc. The old harbour for wood boats is at the same time a closed environment with its own "tribe" of inhabitants and an open gate - a threshold to the world. It has the reek of adventure and travel and it opens itself towards the vast space beyond, but it is at the same time full of closed and locked spaces and people doing their own "secret" business: practicing a lifestyle and at culture that might seem unfamiliar and even exotic to a stranger to the docks. (Nielsen 2012).

Her ses selve stedet altså også som et "liminalt" sted, et både lukket miljø og en port til verden. Ved at bruge det antropologiske begreb liminalitet henviser Nielsen også indirekte til overgangsritualer, hvor personen er midt imellem to stadier, hvor det gamle ikke er helt væk og det nye ikke helt formuleret (Schechner 2013).

Nogle af de overgange deltagerne skal krydse for at få det fulde udbytte af forestillingerne, kræver en parathed til at overskride deres personlige (private) grænser. Det kan både handle om fysiske grænser og psykiske. De mulige fysiske grænser i *Phoenix* kan opstå i flere af scenerne, men de er tydeligst i scenen med kvinden i den røde kedeldragt (lætellet). Der kommer spilleren meget tæt på deltageren og åbner derved både sig selv og deltageren for en fysisk berøring som potentielt overskrider deltagerens personlige grænse. Denne scene er lagt hen imod slutningen af forestillingen hvor deltageren (forhåbentlig) har accepteret et af forestillingens grundprincipper, den fysiske nærhed. Hvad angår de psykiske grænser, handlede det for mig især om frygt, tydeligst i scenen i bådens bug. Jeg blev bange for at blive lukket inde og for at være helt alene. Det var ikke en rationel frygt; jeg blev i den grad overvåget af forestillingens GPS-system, og det vidste min fornuft godt. Hele turen, længere og dybere ind på båden, gjorde at jeg mærkede en voksende uro som jeg fortrængte i situationen, men som jeg fandt tilbage til da jeg genså scenen på film.

Aakjærs er meget bevidst om disse grænser og italesætter dem flere gange: "Det mest spændende er når det lykkes at skubbe til nogle grænser. Det er faktisk også nogle af de reaktioner vi får at det har været grænseoverskridende på den fede måde. Det handler jo om at man bliver skubbet ud i noget man ikke kender" (MA:2). Når et værks hensigt er at påvirke deltagerne i en bestemt retning, er denne grænseoverskridelse en logisk konsekvens. Hvis deltagerne blot skulle forholde sig til noget der ikke rykker dem, skal der ikke overskrides grænser.

I *Reindeer Safari* er de overordnede rammer der er grænseoverskridende. Tidens ubegrænsethed og opfordringen til at sætte sig ind i rensdyrs måde at være på var i sig selv en grænse der skulle overskrides. Det var de fleste af deltagerne nok i udgangspunktet parate til. Udfordringen kom når vi som deltagerne individuelt blev konfronteret med vores egne begrænsninger. Selvom vi havde fået en overordnet introduktion i at være rensdyr, kunne vi ikke vide hvordan vi kunne takle denne anderledes måde at være sammen med andre mennesker på. Den mulige overgang til rensdyradfærd blev altså noget som hver enkelt deltager selv måtte få til at ske inden for de givne rammer.

Grænsen mellem almindelig menneskelig adfærd (inklusiv vores behov for at kategorisere og vurdere) og "rensdyradfærd" blev overskredet ved at vi på den ene side brugte vores menneskehjerne til at forestille os hvordan vi ville være i verden som rensdyr (lade-som-om, Heinrich 2016), og ved at vi på den anden side lod os rive med af hvad der skete, både i os selv og med gruppen undervejs. Det bliver altså den enkeltes forestillingsevne kombineret med en evne til at være tilstede og lade tingene ske, som afgør hvilke grænser der overskrides.

I *Phoenix* overskrides grænserne ved en direkte fysisk nærhed mellem deltageren og de medvirkende. I *Reindeer Safari* overskrides grænser ved at deltagerne skal udføre en opgave sammen men har fået frataget deres normale måder at være sammen på. I begge tilfælde er formålet det samme: at skubbe deltageren i en retning hvor hun først og fremmest skal forholde sig til sig selv, sine egne begrænsninger og manglende evne til at være tilstede i nuet. Deltageren får i begge forestillinger en mulighed for at opleve verden og sig selv på en ny måde. For at de kan det, skal der i større eller mindre grad overskrides grænser, fysiske og psykiske. Forestillingerne giver rammerne og motivationen, og på hver deres måde skubber forløbets organisering på for at dette skal ske. Men om og hvor meget der bliver overskredet grænser, er stadig op til den enkelte.

7. KROP OG SANSER

Dette sidste analysekapitel undersøger hvordan *Phoenix* og *Reindeer Safari* påvirker deltageres kroppe og sanser. Al scenekunst påvirker selvfølgelig krop og sanser hos de tilstedeværende, men i disse to forestillinger påvirkes deltageres kroppe direkte ved at de bevæger sig og rører ved ting og i nogle tilfælde andre mennesker, og derved bliver sansepåvirkningen anderledes - og udvidet - i forhold til en forestilling hvor tilskueren sidder stille og ikke er i fysisk kontakt med andet end sit sæde.

I kapitlet opererer jeg med de normale fem sanser (syn, hørelse, lugt, smag og følelse) og derudover med de såkaldt "indre sanser": balancesansen og den kinæstetiske sans.⁴ Den kinæstetiske sans, eller proprioception (selv-sansning), er menneskets oplevelse af sin egen krop: hvordan man bevæger sig og hvor man er i forhold til omgivelserne (Wikipedia 2016a). Denne sans er vigtig når vi snakker om hvordan det vi gør med kroppen, påvirker os. Balancesansen og selv-sansningen fortæller os hvad der sker med vores krop. Vi kan kun opleve vores krop gennem vores sanser, og derfor vil en undersøgelse af hvordan forestillinger påvirker kroppe, også være en undersøgelse af hvordan deltageres sanser påvirkes.

Kapitlet er opdelt sådan at jeg for hver af de to forestillinger først ser på hvordan deltageres krop og sanser konkret påvirkes og hvordan dette opleves af deltagerne. Dernæst ser jeg på hvilke metoder de medvirkende bruger for at lave denne påvirkning og hvilke overvejelser de har i den forbindelse. Til sidst sammenligner jeg metoderne og tankerne bag de to forestillinger.

7.1. Påvirkning af krop og sanser i *Phoenix*

I *Phoenix* skal deltagerne bevæge sig rundt. Meget af tiden går vi på et fast underlag (kaj, mole), men der er også øjeblikke hvor jeg som deltager skal løbe (afsnit 3.2.7., 3.2.11.), forcere forhindringer (3.2.12.), kravle (3.2.8), gå på en trappe (3.2.12.) eller på en stige (3.2.14.). Jeg kommer også i forløbet til at gøre andre ting med min krop: ligge ned (3.2.4., 3.2.8., 3.2.12.), sidde (3.2.10., 3.2.11.), klatre (3.2.11.), kaste med salt, sand og sten (2.3.6., 3.2.11.). Dette gør at min krop hele tiden påvirkes, og hele tiden på nye måder. Meget af dette udfordrer den kinæstetiske sans: fx at skulle føle sig frem, kravle over forhindringer og klatre. Også balancesansen bliver udfordret, blandt andet når jeg bevæger mig i mørke eller ligger i en båd der vugger.

Synssansen bombarderes i *Phoenix*. Der er hyppige skift mellem lys og mørke, blandt andet ved at jeg får bind for øjnene og er i et helt mørkt rum (afsnit 3.2.8.), ved at nogle rum er halvmørke og i farver eller med lys der giver særlige synspåvirkninger (3.2.6, 3.2.10., 3.2.12., 3.2.14.). Og dette veksler så med det skarpe lys udenfor og forskellige vinkler jeg kommer til at se på verden fra (3.2.15.). Synssansen er også vigtig for at jeg kan orientere mig: For at finde vej, skal jeg følge den hvide linje, som ikke altid er let at se (afsnit 6.1.), og nogle "instruktioner" får jeg ved at jeg ser

⁴ Nogle betragter den kinæstetiske sans som et overbegreb, hvor proprioception (selv-sansning) og balancesansen er forskellige dele af den. Andre bruger kinæstetisk og proprioceptiv om det samme, altså selv-sansningen. For præcisionens skyld bruger jeg den kinæstetiske sans om selv-sansningen og nævner balancesansen når den er særligt relevant.

hvad de medvirkende gør og spejler eller følger deres handlinger som jeg har visuel adgang til (3.2.6, 3.2.10., 3.2.11., 3.2.14.).

Jeg får dog de fleste instruktioner gennem øret, først og fremmest i høretelefonerne hvor der også er andre lyde end tale, en slags ambient reallyde (hav, vandring på sand osv.). Men jeg tager også høretelefonerne af når jeg er på "poster", og dér påvirkes jeg at lokallyde som bølgeskulp og vind (afsnit 3.2.4., 3.2.6.) og enkelte gange taler medvirkende til mig (3.2.10.). Lugtesansen påvirkes intenst: Hav, tjære, salt, sand, plast, bål, vekslen mellem inde og ude, er alt sammen noget jeg oplever som lugte, ofte uden helt at registrere det.

Følesansen påvirkes naturligvis af alt hvad jeg gør og som mine fødder, hænder, ansigt og krop kommer i berøring med. Der er sansninger som gør særligt indtryk, som det at ligge på halm (afsnit 3.2.4), få aske på hænder og fødder (3.2.6, 4.1.2.), lege med sand (3.2.11.), og naturligvis det at de medvirkende nogle gange rører ved mig (3.2.8, 3.2.14., 4.1.2.).

Men som deltager er jeg ikke alene med min krop og dens sansninger. Kontakten med de direkte involverede er en vigtig del af den kropslige og sanselige oplevelse. Der er som nævnt medvirkende som direkte berører mig, dog altid blidt og på en ikke-påtrængende måde, og så er der medvirkende som kommer meget tæt på mig og andre som holder en distance (afsnit 4.2.1.). Disse møder foregår ofte på begrænset plads, hvilket lægger op til en intimitet mellem deltageren og den medvirkende, som så administreres på forskellige kropslige måder.

Overordnet set er min oplevelse at *Phoenix* bombarderer deltagerens sanser, og at dette sker gennem et stadigt - og i høj grad uforudsigeligt - skift af sanseindtryk og påvirkning af kroppen. Dette flugter med hvad Nielsen konstaterer i sin rapport om *Phoenix Test Flight*: "... the way the traveller's body is activated, made vulnerable, put off-balance, exposed, gently transgressed etc. through the challenges of the journey" (Nielsen 2012:10). Kroppen aktiveres gennem de mange typer bevægelse, den gøres sårbar og bringes ud af balance ved at ske under svære betingelser, fx i mørke, den bliver udstillet og der overskrides grænser ved berøring, ved at man skal røre ved ting og ved at nogle medvirkende kommer fysisk tæt på.

Sådanne overskridelse ("transgressions") kan skabe ubehag, frygt og forvirring hos deltagere (afsnit 6.3.). Vi har set i kapitlerne om roller og tid at medvirkende forsøger at modvirke at deltagere bliver for overvældet af sådanne følelser, fx ved at de medvirkende der kommer tættest på, er tildækkede (afsnit 4.1.2.), eller ved at der er en tidsmæssig begrænsning, som bidrager til at medvirkende ikke hænger fast i følelser (afsnit 5.1.). Nedenfor, i afsnit 7.2. vil jeg se nærmere på hvilke tanker og praksisser de medvirkende i *Phoenix* har om den mere direkte påvirkning af krop og sanser - findes der professionelle praksisser for at håndtere dette?

7.2. Metoder og overvejelser bag påvirkningen af krop og sanser i *Phoenix*

Som nævnt i afsnit 6.3. er et af Aakjærs udgangspunkter at hun tidligere har arbejdet direkte med at påvirke deltageres sanseapparater. Og interviewet med hende indeholder overvejelser om hvad der sker når man gør det. Som svar på mit spørgsmål om hvordan hun forholder sig til deltagernes grænser, siger hun fx:

Det vi arbejdede med i *Phoenix*, var frygt og drømme. Det lavede vi research på fra starten af, for to år siden. Ja, hvor langt tør vi gå...vi har lavet *Phoenix* fire gange nu og jeg må sige at vi har turdet mere og mere med hver forestilling. Det er nok Ninas scene, den der var inde i bilen i Aarhus, som har flyttet sig mest. Den har været under et stort træ, inde i en bunker, og i Island var den inde i en kæmpe stor, hærget lastbil som lignede noget fra en gyser eller et gerningssted i en krimi. Den var jo super smuk og trashet på den gode måde, men når man kom ind i den, skulle man følge en snor i mørket og gå et langt stykke på det her underlige underlag, kommer ind i et hjørne, hvor man ikke kan komme videre, vender sig om og ser et omrids af en figur som de ikke ved hvem er. Der var der nogle deltagere som ikke vil gå ind, og det er ok. Grænsen skal ligge der, hvor der bliver skubbet let, og de fleste går også ind, nogle tøver og så går de ind, og så dem der slet ikke gør. (MA:2)

Aakjær siger indirekte at den version af denne scene som de brugte på Island, var for voldsom. Og det der gjorde den voldsom, var tydeligvis at man skulle gå "et langt stykke" i mørke "på det her underlige underlag", det vil sige at en "off-setting" påvirkning af sanserne (afskæring af synssansen, udfordring af balancesansen), kombineret med at det man så *kunne se*, gav associationer til noget uhyggeligt ("noget fra en gyser" osv.). Samtidig er det så også "ok" at nogle deltagere ikke vil gå ind, og selv om hun ikke siger helt præcist hvilke konsekvenser de har draget af oplevelsen på Island, er det klart at det kan blive et problem hvis oplevelserne er *for* grænseoverskridende.

I citatet om den islandske scene er det "scenografien" der arbejdes med, men overvejelserne tager udgangspunkt i hvordan disse rammer påvirker deltagernes krop og sanser. I andre situationer er det den direkte kontakt mellem deltagere og medvirkende der er central for overvejelser om påvirkning af krop og sanser.

I scenen med den rødklædte kvinde (afsnit 3.2.14.) arbejdes der fx med en tæt fysisk kontakt. I interviewet spørger jeg Aakjær hvad hun stiller op med deltagernes sårbarhed, og hun svarer blandt andet at de medvirkende skal "kunne gå med denne åbenhed eller sårbarhed" (MA:3). Jeg spørger videre om man kan sammenligne dette med "en velfungerende fysisk improvisation" (MA:3), hvilket giver anledning til overvejelser om hvad den medvirkende skal gøre i sådan en situation:

Det kan man godt sige. Men det handler også om mig og hvad det er jeg skal i forhold til scenen, så jeg kan ikke give helt slip og kun være i kontakten. Jeg er nødt til at holde fast i det jeg skal, samtidig med at jeg forsøger at finde ind til denne frekvens af total tilstedeværelse. Det er rigtig spændende men også ret komplekst. (MA:3)

Hendes formulering af dette forhold minder meget om det som nogle skuespillere forsøger at gøre, og som de i heldige tilfælde kan udvikle gennem en type af træning hvor improvisation og fysisk arbejde spiller en central rolle (Varley 2011. Barba 2010. Mejerhold 1973). Aakjær fortsætter:

Nu laver jeg ofte noget meget fysisk med dem så jeg skal ikke kun lytte med ørene, også min krop skal være lyttende. Jeg skal i hvert et øjeblik lede efter balancen mellem at sætte en dagsorden eller give en intention eller energi og at lytte til den person jeg arbejder med. Selvom jeg snart har gjort det her i ti år, er jeg stadigvæk spørgende. (...) Det er svært at sige hvad det er, men nogle gange opstår der en perfekt forbindelse mellem mig og deltageren, hvor det er svært at sige hvem der fører og hvem bliver ført. Man gør det sammen, eller egentlig gør det sig selv. Nogle gange opstår det sporadisk og skifter imellem hvem der fører og hvem der bliver ført. (MA:3)

Den "balance" Aakjær her taler om, og som jeg oplevede som vellykket i denne scene (afsnit 3.2.14.), handler altså om at "give en intention eller energi" og så samtidig "lytte".

Næsten alle de scener i *Phoenix* hvor deltageren møder en medvirkende, lægger op til intimitet og nærvær. Dette kræver et tillidsforhold mellem deltageren og den medvirkende. I de situationer hvor man bliver rørt ved eller sidder lige over for en fremmed person og kigger hende direkte i øjnene, bliver deltageren sårbar. Grunden til at jeg som deltager overhovedet lader dette ske, er at jeg i udgangspunktet har accepteret præmissen og er indstillet på at skulle opleve noget usædvanligt. Men i de sårbare situationer må den medvirkende gøre sig umage for at mærke hvor deltagernes grænser går, samtidig med at den medvirkende skal skubbe til deltageren. Først og fremmest ved at forsøge at trække deltageren hen i en tilstand af åbenhed og modtagelighed. Det kræver en klar tilstedeværelse hos de medvirkende. De skal være i stand til på én gang at "skræmme" deltageren og passe på at angsten ikke bliver for voldsom for hende.

Spørgsmålet bliver så om der findes metoder som medvirkende kan bruge for at denne påvirkning af krop og sanser, med den nødvendige åbenhed, kan finde sted. Som nævnt sammenlignede jeg som interviewer dette med "en velfungerende improvisation". Aakjærs egen formulering er at de metoder hun bruger i sit arbejde, stammer fra BMC - *Body-Mind Centering*:

... mit udgangspunkt stammer fra mit eget arbejde med kroppen, hvor jeg af erfaring ved at via den kan vi komme ind i utrolig mange forskellige bevidsthedstilstande, en slags energier. Jeg har arbejdet en del med body/mind centring, hvor der sker de mest utrolige ting ved at jeg flytter min opmærksomhed et bestemt sted i/på kroppen. Det kan ændre fuldstændigt på min måde at bevæge mig på og hvordan jeg oplever rummet og andre mennesker. Alle de steder jeg flytter min opmærksomhed hen til, har nye potentialer. Vores gængse måde at opleve verden på, bliver fuldstændig vendt på hovedet. Hvordan vi er i vores krop og os selv. Hvis man lærer denne måde at være på lidt at kende, kan man faktisk bruge det bevidst. Du kan sige: jeg har brug for noget af den her energi til det jeg gør nu og det virker. (MA:5)

Aakjær hævder altså her at hendes eget arbejde med at flytte opmærksomhed til steder i kroppen, kan bruges bevidst. Her bliver det altså den medvirkendes arbejde med krop og sanser som bliver udgangspunktet for det nærvær der skal til, for at hun kan påvirke deltagerens krop og sanser på virkningsfuld måde.

BMC er en fysisk metode der bruges både som dansetræning og som et led i terapi. Metoden er oprindeligt udviklet af Bonnie Bainbridge Cohen, og fra hendes hjemmeside har jeg hentet denne beskrivelse:

Body-Mind Centering® is an integrated and embodied approach to movement, the body and consciousness. Developed by Bonnie Bainbridge Cohen, it is an experiential study based on the embodiment and application of anatomical, physiological, psychophysical and developmental principles, utilizing movement, touch, voice and mind. Its uniqueness lies in the specificity with which each of the body systems can be personally embodied and integrated, the fundamental groundwork of developmental repatterning, and the utilization of a body-based language to describe movement and body-mind relationships. (BodyMindCentering, nd.)

Det særlige er altså at metoden præcist og specifikt integrerer "body systems" på en personlig måde. Caraker (nd.) beskriver hvordan BMC kan bruges i performative sammenhænge:

BMC gives us tools which can help us to engage in the experiential research of human movement. These tools are: a highly differentiated physical awareness which enables the choreographer to access very specific physical states, qualities and motor patterns, and the ability not only to embody but also to identify and analyse these states, qualities and patterns, in both her own and other dancer's movements. (Caraker nd.:7)

Det er oplagt at dansere og koreografer kan have gavn af adgang til specifikke kropslige funktioner, men Caraker siger også at man med BMC kan identificere fysiske tilstande i *andres* bevægelser. Det hævdes altså, indirekte hos Aakjær og mere direkte hos Caraker, at BMC-metoden, eller den kropslige bevidsthed som den kan udvikle, giver adgang til forståelse af andres tilstande også.

Dette kan også forstås som et behov for at udvikle *empati*. Empati er vores evne til at sætte os ind i andre menneskers situation. Det gør vi ved at spejle dem, hvilket gør os i stand til rent fysisk at fornemme hvordan det andet menneske har det. Denne evne bruges bevidst i *Phoenix* (evt. gennem BMC) som en måde at få deltagerne til at gå med ind i forestillingens verden.

7.3. Påvirkning af krop og sanser i *Reindeer Safari*

I *Reindeer Safari* er deltagerens kroppe bevægelser i et landskab (vandringen) det centrale for hele projektet. Dette gør i sig selv at vores kroppe udfordres, og at vi gennem vores sanser oplever kulde, varme, sult, tørst, træthed, energi, ømhed, berøring med vind, jord, osv. Dette bliver til intense oplevelser, blandt andet fordi forløbet varer lang tid (kapitel 5).

Dette ville også kunne ske under en "normal" vandretur med andre i naturen, men her ville også samtale, kommunikation og menneskelige relationer være vigtige. Hvis man går alene, kan der måske ske noget af det jeg oplevede i *Reindeer Safari*: Når jeg går alene, er tempoet ret højt og mine tanker flyver rundt i alle retninger. I starten er min krop og mine tanker energiske, men efterhånden, og især hvis jeg går et sted jeg ikke kender, bliver mine sanser vækket og tanke-

mylderet viger for noget andet, hvor min egen fysik, åndedrættet og mine nærsanser bliver aktiveret. Men påvirkningen af krop og sanser var alligevel anderledes i *Reindeer Safari* og den skyldtes de begrænsninger som rensdyr-fiktionen medførte.

De vigtigste begrænsninger berører syns- og høresansen. Vi må ikke kigge hinanden i øjnene, og vi skal i det hele taget forsøge at efterligne rensdyrs anderledes synssans, hvilket jeg jo opfatter som en opfordring til at bruge mit perifersyn så meget som muligt (afsnit 3.3.1-3., 4.2.2.). Men den væsentligste konsekvens for os alle er at vi forsøger at undgå at se hinanden i øjnene, hvilket gør at jeg får en anden opfattelse af mine meddeltagere end jeg ville have fået i en normal "menneskelig" situation med folk jeg ikke kendte (3.3.3.). Denne anden måde at se på er måske også en medvirkende årsag til at jeg mister fornemmelsen af hvor jeg er (3.3.4.).

Høresansen begrænses ved at vi ikke må tale sammen. Dette er en radikal begrænsning som har direkte konsekvenser for min oplevelse af det sociale fællesskab (afsnit 3.3.), men den vigtigste sans-konsekvens for mig er at tavsheden giver plads til at jeg lægger mere mærke til andre lyde, som egne og andres skridt, vindens lyde m.m.

Vi får at vide at rensdyr har en mere udviklet lugtesans end mennesker og at de forlader sig på den (3.3.1.), med det er naturligvis ikke muligt at udvide sin lugtesans. Der sker alligevel en skærpelse af alle sanser (inklusive den kinæstetiske oplevelse af egen krop og kroppen i forhold til omgivelserne), som sandsynligvis kommer af vores behov for at orientere os i omgivelser vi ikke kender, i en situation hvor vi er frataget nogle af de måder vi normalt gør dette på.

Der er ingen fysisk kontakt med andre, men det betyder ikke at vi ikke sanser hinanden. De medvirkende (hundene) færdes mest i periferien og griber ikke ind (afsnit 4.3.). Til gengæld bliver jeg som deltager meget opmærksom på hvor andre deltagere er i landskabet. Den fysiske nødvendighed (at sans gruppens bevægelser og behov) gør at denne vandring tvinger mig til at være tilstede hvor jeg er og forholde mig til mine egne begrænsninger. Det nye i denne oplevelse er at jeg ikke kun registrerer hvor bestemte personer er, men at jeg i nogle situationer snarere registrerer "gruppen" som helhed, og jeg oplever min egen placering i forhold til den som vigtig på en ny måde. Det bliver vigtigt at kunne aflæse bevægelser, både hinandens og omgivelsernes, tyde dem og forholde sig til dem. Som gruppe, vel at mærke, ikke som et jeg. Perifersynet gør nemlig at jeg ikke nødvendigvis kan skelne hvem det er der bevæger sig (selv om jeg alligevel ofte "kommer til" at bruge mit "menneskesyn" og derfor alligevel registrerer hvem der gør hvad).

Indimellem er der enkeltpersoner eller en lille gruppe som tager initiativ til at sætte sig ned eller bestemme hvilken retning flokken skal gå i. Disse tydelige signaler, som ofte er ledsaget af en lettere aggressiv fysik, bliver modtaget meget forskelligt, og jeg husker ikke at flokken på noget tidspunkt adlyder den slags "kommandoer" som en hel flok. Et par stykker kan finde på at gå med et lille stykke vej, men når de kan se at resten af flokken vil gå et andet sted hen, går de tilbage til den store flok. Lotus Lykke har beskrevet sin oplevelse af noget lignende på denne måde:

This neighbourhood is dangerous. There are humans and cars all over. I hear the noise from the main road on the other side of the edge of bushes. There is a hole in the edge. I hope we will not go that way. Someone starts moving towards the hole. I

follow unwillingly. It is best to stick to the herd. Several legs walk through the hole and disappear (...) Finally, I give up and go through the hole, towards the main road. Stupid herd! Why are we moving away from the trees? (Lykke 2013:3)

Efterhånden bliver jeg oftere i stand til at overgive mig til den rytme og den lytten der er nødvendig for at gruppen kan følges ad. Stilheden oplevedes som en forstærkelse af naturen. Når der så pludselig suser et par energiske mountainbike-ryttere i stramme lycradragter forbi, giver det et kollektivt ryk i gruppen og den rykker tættere sammen. Kontrasten mellem gruppens sensitivitet og de to larmende cykelryttere bliver tydelig.

Alle disse oplevelser er fysiske og sanselige (blandet med spekulationer, som beskrevet), og de giver mig mulighed for at se mig selv på afstand, som en del af noget større (rensdyrhjorden) samtidig med at jeg ikke kan skjule mig bag min menneskelige eller sociale identitet.

I *Reindeer Safari* sker påvirkningen af min krop og mine sanser ikke, som i *Phoenix*, gennem et nøje tilrettelagt forløb og en direkte kontakt med medvirkende. Påvirkningen sker gennem en aktivitet (vandring) på et sted (i naturen), hvor nogle af de mekanismer jeg som vandrer og medlem af en gruppe normalt anvender, er blevet begrænset. Dette tvinger mig til at sanse anderledes. I næste afsnit vil jeg se på de metoder og overvejelser hos folkene bag *Reindeer Safari* der begrundes lige præcis denne metode til at påvirke krop og sanser.

7.4. Metoder og overvejelser bag påvirkningen af krop og sanser i *Reindeer Safari*

Der er tre tilgange der er tydelige i *Other Spaces'* tilgang til deres materiale og som er relevante i forbindelse med påvirkningen af krop og sanser. Den ene er at de lægger vægt på det fysiske og det kollektive. Den anden er at de ønsker at forestillingerne skal forandre folk. Og den tredje er at de vil "åbne op" og derved overlader meget til deltagernes fantasi og forestillingsevne.

Vigtigheden af det fysiske kommer blandt andet frem i *Other Spaces'* overordnede formulering af deres metode: "OTHER SPACES invents and develops *collective physical exercises* through which people can visit "other spaces", i.e. enter in contact with the modes of being and experience other than human" (Other Spaces 2016a, min fremhævelse). Her lægger de vægt på at de "kollektive fysiske øvelser" sætter folk i stand til at besøge "other spaces". Til det har de udviklet en serie øvelser og nogle længere "performances", hvoraf *Reindeer Safari* er én. Videre skriver de at "The exercises are based on bodily techniques and a set of rules so simple that anybody can do them" (Other Spaces 2016). *Reindeer Safari* er eksemplarisk hvad dette angår: Den fysiske øvelse består i at gå, og de simple regler er dem der begrænser aspekter af syn og hørelse, som jeg har beskrevet det ovenfor.

Den anden tilgang, at de vil forandre folk, lyder meget bastant og firkantet politisk. Og sådan kan man også læse formuleringerne på *Other Spaces'* hjemmeside, hvor der står at et af arbejdsprincipperne er "metamorphosis as a common theme of exercises" og "[t]hrough its activities the collective wants to reduce planetary fear and to grant hope to survive. (...) During the nine years of the collective's existence (sic) the themes of the works have become more political and ecological." (Other Spaces 2016a).

Dette kunne jo lyde som om at gruppen vil påvirke deltagerne til at have en helt bestemt opfattelse. Men når man kigger på praksis, i hvert fald som jeg oplevede den i *Reindeer Safari*, er det langt fra tilfældet. Her drejer det sig mere om at "åbne op". Condit, som var hund i *Reindeer Safari*, siger i mit interview med hende: "People experience the *Reindeer Safari* very differently and I really respect that. There is not one correct way of being a Reindeer." (OC: 5), og senere: "We, as the dogs, also talk about somebody really getting in to the "real" meaning of the *Reindeer Safari*, but all kinds of experiences are "right" and none is "wrong" (OC: 6).

Det sidste som Condit siger, er i overensstemmelse med et manifest af *Other Spaces'* grundlægger, Esa Kirkkopelto, hvori han blandt andet siger:

The liberation that we are calling for does not result from crossing limits and boundaries or from respecting them. It is the outcome of opening up to that which is not limited and bound. That opening up is in itself dramatic and invites all creatures to gather around it because it is opening up to being in all its diversity and uniqueness. (Kirkkopelto 2004)

Der skal altså komme en befrielse ud af at åbne op for noget der ikke er begrænset og bundet. Dette kommer til praktisk udtryk ved at man i *Reindeer Safari* oplever at der ikke er én rigtig måde at være på, og ved at deltagerne forstår og reagerer forskelligt på forestillingen. Det faktum at hundene holder afstand og tillader at gruppen splittes op, stopper, går i uforudsigelige retninger osv., viser at man seriøst åbner op for at deltagerne selv bestemmer hvad de skal have ud af oplevelsen. Og det har direkte at gøre med at der ikke er nogen grænser for deltagernes fysiske udfoldelse (andet end de indbyggede begrænsninger). I modsætning til i *Phoenix* er der her ingen medvirkende som inviterer deltagerne til at gøre noget bestemt, se noget bestemt, høre noget bestemt, komme ud af balance på en bestemt måde, osv. Om den enkelte deltager rent faktisk får en "renskyndelse", afhænger helt af den enkeltes evne til at åbne op for fiktionen og deltage fysisk.

De medvirkende har ikke nogen særlig metode de bruger, men der ligger alligevel træning og overvejelser bag det hundene gør - og ikke gør. Som vi så i afsnit 4.3., skal de løbe rundt og være opmærksomme. Dette har ingen direkte indvirkning på deltagernes kropslige og sanselige tilstedeværelse, men indirekte har det nok alligevel. Som deltager ser man dem (og de er meget synlige i deres gule veste) og føler en vis sikkerhed ved at de er der, og det er også muligt at deres fysiske intensitet smitter af på gruppen eller nogle af dens individer (og derigennem på gruppen), uden at jeg dog direkte kan huske at jeg bemærkede dette.

7.5. Opsamling om påvirkning af krop og sanser i de to forestillinger

I en traditionel teatersal er det hovedsagelig hørelse og syn der registrerer hvad der sker. Jeg har derfor en vis mulighed for selv at vælge hvor jeg kigger hen og holde mig for ørene hvis det bliver for højt eller ubehageligt. Men det er selvfølgelig ikke sådan at andre sanser ikke også påvirkes til en forestilling der ikke er direkte deltagerinvolverende. Dette bliver tydeligt i en anmeldelse af *Odin Teatrets* nyeste forestilling, *Træet*, som uden at være direkte deltagerinvolverende alligevel udfordrer tilskuerne ved at spillere og begivenheder kommer meget tæt på, og ved at tilskuerne sidder på en opbygning der indgår i forestillingens scenografi:

Odin Teatret er en teaterform, hvor relationen mellem scene og tilskuer både fungerer på et rent sansemæssigt plan og på et symbolsk og metaforisk plan. Sansningen af én selv betyder, at man som tilskuer bliver mindet om, at man er part i denne dialog. Forestillingen stimulerer syns-, høre-, lugte-, føle- og smagssansen, men det er hjernen, som skaber sanseoplevelsen: synet af en pære får mig til at opleve smagen af en pære, lugten af røgelsespinde får mig til at se et balinesisk tempel. Forestillingen strukturerer sansningens dramaturgi, men det er op til den enkelte tilskuer at reagere og konstruere sanseoplevelsen ved at sanse sit "selv". (Christoffersen 2016)

Man kan ikke lukke af for sansning og slet ikke "sansningen af en selv" (den kinæstetiske sans), men det der er særligt for de to forestillinger, er at kropslig aktivitet og sansninger bliver det centrale. I begge forestillinger sker dette ved at deltageren bevæger sig og derved oplever sig selv i skiftende situationer. Det sker også ved at sanser påvirkes direkte, som i *Phoenix*, eller indirekte, som i *Reindeer Safari*, hvor deltageren selv skal lukke af for bestemte måder at sanse på, og derved kommer til at påvirke sin egen sansning.

Den store forskel på de to forestillinger når det gælder krop og sanser, er at de medvirkende er i kropslig nærkontakt med deltagerne i *Phoenix* og holder sig på afstand i *Reindeer Safari*, og at den kropslige og sansede oplevelse af andre mennesker sker som nærkontakt mellem en deltager og en medvirkende i *Phoenix*, mens den i *Reindeer Safari* er den stadige (og foranderlige) oplevelse af et kollektiv. Dette gør at deltageren i *Phoenix* bliver direkte påvirket af medvirkendes kropssprog, deres måde at henvende sig på, deres påklædning, duft og berøring. Derved bliver metoder til at håndtere denne nære kontakt vigtige for medvirkende i denne forestilling. Og som vi så, bruger Aakjær en specifik metode, BMC, til at forholde sig til dette, og jeg forsøgte også at formulere dette som at de medvirkende skal opøve og udøve empati. I *Reindeer Safari* har de medvirkende ikke nogen specifik metode, andet end at de forsøger at udvikle en praksis der gør at deltagere kan åbne op for den oplevelse forestillingen giver mulighed for. Derved bliver det *deltagerne* der skal åbne sig, forholde sig til hinanden ud fra begrænsninger og måske forsøge at udvikle en empati på nye betingelser.

8. DISKUSSION

Jeg har nu beskrevet forestillingerne så konkret som muligt, og jeg har forsøgt at uddrage de konkrete metoder som de to forestillinger bruger for at inddrage og påvirke deltagerne. Nu er jeg så nået til det punkt hvor jeg kan samle op på min problemformulering fra kapitel 2 og forsøge at besvare de spørgsmål jeg stillede som udgangspunkt for undersøgelsen.

Det vil jeg gøre ved først at forsøge at opsummere hvad jeg har fundet ud af om de metoder forestillingerne anvender og om deres effekt på deltagerne (afsnit 8.1.). Dermed besvarer jeg den del af min problemformulering der handler om hvorvidt og hvordan scenekunsten kan overskride sociale begrænsninger og åbne op for andre perspektiver. Dernæst vil jeg forsøge at besvare mit andet spørgsmål, om forestillinger som disse kan være en del af en konstruktiv politisk kunst (afsnit 8.2.). Dette indebærer at jeg diskuterer andre teaterformers forhold til politik og påvirkning, og at jeg diskuterer behovet for politisk forandring. Endelig vil jeg i afsnit 8.3. træde et skridt tilbage og se på mulige kritikpunkter af min undersøgelse, og jeg vil overveje hvilke perspektiver for fremtidige undersøgelser og projekter mit arbejde åbner op.

8.1. Metoder der åbner op

I kapitel 3 konkluderede jeg at begge forestillinger bragte mig gennem intense følelsesmæssige oplevelser, og samtidig beskrev jeg elementer af "stilhed" og "bevidsthedsskift", som bidrog til at jeg oplevede at se verden på nye måder. I kapitel 4 så jeg på hvordan de medvirkende bidrog til dette ved blidt men bestemt at sørge for at jeg fulgte forestillingernes forløb og rammer, og ved at hjælpe mig til ikke at blive overmandet af voldsomme følelser. Jeg argumenterede for at de medvirkende var bevidste om og havde metoder til at forholde sig deltageres eventuelle usikkerhed og mod-reaktioner. I kapitel 5 beskrev jeg det umiddelbart paradoksale, at den begrænsede tid i *Phoenix* og den åbne tid i *Reindeer Safari* begge kunne medvirke til at jeg som deltager ikke hang fast i mine umiddelbare følelsesmæssige reaktioner. De bidrog hver på deres måde til at jeg ikke så nemt kunne kategorisere og vurdere oplevelserne, men blev nødt til at forholde mig til dem på en mere åben måde. Kapitel 6 beskrev skift i bevidsthedstilstande eller "universer" og hvordan deltageren for at opleve dette skulle overskride grænser. Som jeg oplevede det, tvang overgangene mellem tilstande mig som deltager til at forholde mig til min (manglende) evne til at være til stede i nuet. Endelig gennemgik kapitel 7 hvordan forestillingerne påvirkede krop og sanser. Det fælles var at krop og sanser blev voldsomt aktiveret og udfordret i begge forestillinger - uden at der på nogen måde var tale om fysisk ekstreme oplevelser, og dermed blev den sanselige oplevelse central, på måder der ikke umiddelbart kunne formuleres eller forstås intellektuelt.

Jeg har ud fra dette formuleret syv overordnede greb der kan opstilles under følgende overskrifter: (1) blid overtalelse, (2) intet eksplicit budskab, (3) konfrontation med ubehagelige følelser, (4) modvirkning af kategorisering, (5) nuets kunst, (6) eliminering af ego og identifikation og (7) alene men sammen. Til sidst i dette afsnit vil jeg så forsøge at se de metoder jeg har opsummeret, som mulige udtryk for "fænomenologisk refleksion".

8.1.1. Blid overtalelse

I introduktionen til begge forestillinger får vi venlige men bestemte instruktioner. I *Phoenix* følges de op af instruktioner undervejs, som også er venlige, men kontante, mens det i *Reindeer Safari* blot er tilstedeværelsen af hundene der minder os om den autoritet der lå bag instruktionerne. I begge tilfælde virker dette som en blid overtalelse. Alle deltagere i *Reindeer Safari* og de fleste i *Phoenix* følger instruktionerne, uden at der på noget tidspunkt er tale om at tvinge nogen til noget.

Effekten af dette er at deltagerne føler at de selv vælger deres næste skridt, og dermed deres deltagelse. Der bliver en fornemmelse af at forestillingen vil mig noget, men ikke vil tvinge mig til noget. Dette hænger tæt sammen med det næste punkt.

8.1.2. Intet eksplicit budskab

Selv om man i materialet til begge forestillinger kan finde formuleringer der kan ses som politiske (se nedenfor om politiske budskaber), er der intet i forestillingerne som udtrykker eksplicitte budskaber. Som deltager bliver det tydeligt at jeg ikke skal påvirkes til at synes noget bestemt. Formålet er at jeg skal opleve noget (og som deltager bliver jeg hele tiden undervejs i tvivl om præcis hvad), men ikke at jeg ende med at synes noget.

8.1.3. Konfrontation med ubehagelige tilstande

Det er en integreret del af begge forestillinger at deltagere bliver konfronteret med ubehagelige tilstande. Vi bliver frataget normale beskyttelsesforanstaltninger (lys, orienteringsevne, kommunikation) og bliver dermed konfronteret med usikkerhed og i nogle tilfælde også mere underbevidste angsttilstande (indelukthed, ensomhed). Jeg følte i perioder en uro i begge forestillinger som holdt mig vågen og på mærkerne.

Samtidig er der indbygget metoder til at modvirke at deltagere bliver overmandet af disse tilstande. De hurtige skift, tildækningerne og den rolige høretelefonstemme i *Phoenix*, og den lange tid, fraværet af tvang og tilstedeværelsen af hundene i *Reindeer Safari* giver deltageren mulighed for ikke at hænge fast i følelsen af usikkerhed og angst. Og den indbyggede tryghed der er i at vide at man bliver passet på, bidrager til at deltageren tør åbne sig, også for de potentielt ubehagelige tilstande der dukker op.

8.1.4. Modvirkning af kategorisering

Men ikke nok med at der er metoder til at modvirke følelsesovermanding og sentimentalitet, der er også metoder der modvirker kategorisering og intellektualisering. Det er især tidsaspektet (skiftene i *Phoenix* og udstrækningen i *Reindeer Safari*) og den manglende mulighed for at deltageren kan formulere sig verbalt undervejs, der bidrager til dette. Deltagere kan selvfølgelig forsøge sig med kategoriseringer undervejs, og det oplevede jeg da også at jeg gjorde, men forløbet sørger for at nye oplevelser blander sig og opløser eller blødgør disse kategoriseringer, ofte før man får dem formuleret. I mit tilfælde førte det til at jeg først bagefter begyndte at danne mig et overblik. Mens det stod på, var jeg for optaget af oplevelsen til at kunne udføre den intellektuelle øvelser der skal til for at få overblik over forløbet.

8.1.5. Nuets kunst

Teater kan forstås som "nuets kunst", og mange teatertraditioner arbejder bevidst med dette (se 8.2. nedenfor). Disse forestillinger gør det i særlig grad ved at deltageren direkte bliver involveret i ukendte landskaber og uforudsigelige følelsesmæssige tilstande og ved at de forsvarsmekanismer der ligger i at styre med bevidstheden, bliver modvirket. Det der står tilbage, er tilstedeværelsen, muligheden for at forholde sig til hvad der sker i øjeblikket, uden helt at forstå eller kunne rubricere hvad der sker.

8.1.6. Eliminering af ego og identifikation

Vi vurderer hele tiden andre mennesker og os selv i forhold til dem ud fra de kategorier vi kender. Dette er en del af den "naturlige attitude" (Jacobsen m.fl. 2015; Merleau-Ponty 2012, se også afsnit 2.2.2.), og det er en del af at opretholde vores sociale persona og vores ego, dvs. vores opfattelse af os selv som en kontinuerlig størrelse der er afgrænset fra andre og identificerer sig i forhold til dem (Goffman 1959). I begge forestillinger er der indbygget mekanismer der modvirker identifikation og som i et vist omfang gør det muligt for deltageren at se ud over sit ego.

I *Phoenix* så vi at de medvirkendes ansigter var tildækket hver gang der var den mindste mulighed for identifikation. I den sidste scene bliver deltagerens ansigt også dækket til for at understrege dennes eliminering af egoet (renselsen). I *Reindeer Safari* er det den manglende kommunikations- og spejlingsmulighed med andre, sammen med kravet om at man skal handle kollektivt, som besværliggør identifikation og gør at man bliver nødt til at se ud over ego-baserede forestillinger. Selv om deltagerne er aktive, får de i ingen af forestillingerne mulighed for at reagere verbalt.

Begge forestillinger forsøger således at få deltagerne til at give slip på deres tilknytning til deres identitet og de tegn vi normalt bruger for at indikere hvem vi er. Man kunne med en fænomenologisk formulering sige at de forsøger at få deltageren finde ind til det "det egentlige selv" eller "essensen".

8.1.7. Alene men sammen

Deltagerne er mere alene i disse to deltagerinvolverende forestillinger end i mange traditionelle forestillinger. Normalt vil man kunne gå til en forestilling sammen med andre, og selv om man undervejs i forestillingen skal være stille, vil man alligevel forholde sig til dem man følges med (fx se på hinanden, eventuelt også hviske lidt), snakke lidt sammen i en pause osv. I *Phoenix* er man alene med sin oplevelse. I *Reindeer Safari* kan man godt være sammen med nogen man fulgtes med, men man er frataget de normale måder at kommunikere på. Begge dele gør at man som deltager er mere overladt til sig selv og til sine egne reaktioner på oplevelserne.

På den anden side skal man i *Phoenix* hele tiden forholde sig til mennesker, men mennesker man ikke kan kommunikere med på normal vis. Og i *Reindeer Safari* skal gruppen holde sammen, men uden at kommunikere. Og i begge forestillinger er der i baggrunden medvirkende der passer på. Man bliver altså holdt i hånden, man skal forholde sig til andre, samtidig med at man er helt alene med bearbejdningen af denne oplevelse.

8.1.8. "Fænomenologisk refleksion"

I dette afsnit har jeg givet et bud på en formulering af det jeg lovede i problemformuleringen (kapitel 1): Jeg har indkredset metoderne og konkretiseret "*hvordan de påvirker deltagerne til at åbne op for særlige erfaringer og perspektiver der rækker ud over dagliglivets kategoriseringer*" (afsnit 1.2.). Her vil jeg argumentere for at metoderne også kan beskrives som udtryk for det jeg i kapitel 2 kaldte fænomenologisk "reduktion" eller "refleksion".

Jeg forstå fænomenologiens "naturlige attitude" som noget der omfatter vores tendens til at kategorisere og intellektualisere oplevelser og til hele tiden at afstemme vores identitet i forhold til andre, sådan at vi opretholder forestillingen om et kontinuerligt ego. Denne "attitude" eller tendens gør at vi i et vist omfang er beskyttet mod oplevelser, i hvert fald oplevelser der kunne modsige eller true vores kategoriseringer eller opfattelse af egen identitet.

Den fænomenologiske refleksion indebærer at man sætter parentes rundt om forforståelser og kategoriseringer, således at man åbner for andre perspektiver. For Merleau-Ponty indebærer den derudover at man anvender sin intuition, og at man åbner op for kropslige og sanselige oplevelser, også når de ikke kan kategoriseres. Dette er lige præcis hvad jeg har vist at de to forestillinger forsøger at få deltagerne til at gøre.

Man kan nu spørge om dette er noget helt særligt for disse forestillinger, eller om de er udtryk for en mere almen tendens i scenekunsten. Det vil jeg se på i næste afsnit.

8.2. Politisk scenekunst?

I dette afsnit vil jeg se på de politiske perspektiver ved de to forestillinger. For at komme dertil vil jeg først kort se på behovet for politisk kunst, dernæst vil jeg diskutere forsøg på at forstå hvilken rolle politisk kunst kan spille, og endelig vil jeg byde ind med et svar på spørgsmålet om hvorvidt *Phoenix* og *Reindeer Safari* er konstruktiv politisk kunst.

8.2.1. Behovet for politisk kunst

I den senere tid er begrebet og diskussionen om "politisk kunst" kommet tilbage i kulturlivet. Det var muligt for nogle kunstnere i 1990'erne at tage del i den fremvoksende "oplevelsesøkonomi" (Pine & Gilmore, 1999) og være en del af "den kreative klasse" (Florida, 2005 [2002]), hvilket if. blandt andet Bishop (2012) medførte en afpolitisering og kommercialisering af megen kunst. Nu er verdens problemer med den økonomiske krise, globaliseringens følelige konsekvenser og det truende økologiske sammenbrud rykket nærmere. Dette har ført til at flere kunstnere markerer sig politisk og at "politisk kunst" ikke længere kun henviser til propagandistisk kunst fra 1970'erne.

Når jeg her taler om politisk kunst, mener jeg for det første værker eller begivenheder der har det som mål at gøre en forskel, at ændre folks holdninger eller gøre opmærksom på problemer. Én måde at formulere dette på er at de skal have et "frigørende" potentiale. Dermed bliver alle værker der siger at de vil dette, mulige eksempler på politisk kunst. Den anden ting der skal til for at jeg opfatter noget som et bud på politisk kunst, er at det er kunst. Jeg vil ikke her gå ind i en diskussion om hvad kunst er og hvor grænserne for kunst går. Til diskussionen i dette kapitel vil jeg

nøjes med at acceptere at noget er kunst hvis dem der står bag værket (eller begivenheden), selv opfatter det - og lægger op til at modtagerne skal opfatte det - som kunst.

Jeg er selv optaget af de problemer som verden oplever. Jeg opfatter den menneskelige, økologiske og sociale krise som virkelig og alvorlig, og de politiske og økonomiske magthavere gør i bedste fald intet for at løse de reelle problemer. Samtidig undgår langt den største del af medierne at forholde sig til hvad der sker, i stedet er de fulde af angst-skabende historier der kan bekræfte fordomme, hvilket er med til at forhindre at folk forsøger at løse problemerne.

Den populære kunst er en del af problemet: Når vi spejler os i fiktionens mangfoldighed, leder vi tit i genrer og medier som vi selv kan overskue eller identificere os med. Vi ser tv-serier om magtens ondskab (fx *House of Cards*, Wikipedia 2016b]) og læser krimier som aldrig før. Måske bruger vi fiktionen til at holde den stadig mere uoverskuelige verden på afstand. Ofte får vi problemerne serveret som en blanding af underholdning og rædsel. Først hører vi om selve katastrofen og kan svælge i forfærdelige billeder, og bagefter får vi at vide at "der var ingen danskere med". I denne verden af konstant forstyrrelse risikerer vi at miste vores dømmekraft. Politikere laver nye love eller "pakker" ud fra en isoleret hændelse og "tendenser" for at forhindre at "det sker igen".

Hvis kunst kan være med til at give mennesker et andet perspektiv, hvis den kan medvirke til at folk holder op med at være fyldt med frygt, og hvis den kan indgyde mod og lyst til at handle, vil den efter min mening kunne gøre en konstruktiv forskel.

Oplagte eksempler fra nyere dansk historie på kunst der kan opfattes som politisk, er Marco Evaristtis gulfisk i en blender, Bjørn Nørgårds hesteslagting og Hans Jørgen Thorsens Jesusfilm (Hjort 2012). Disse værker var spektakulære og påvirkede samfundsdebatten. Formålene var at sætte spørgsmålstegn ved dyreetik og magtfuldkommenhed (Evaristti), Vietnamkrigen (Nørgård) og religiøse dogmer (Thorsen). Spørgsmålet er om sådanne værker har ændret folks holdning, eller om det blot bidrager til at kunstnerne fjerner sig længere væk fra "almindelige" mennesker og deres hverdag. Forargelse og provokation kan gå begge veje: de kan vække os til bevidsthed eller de kan gøre os vrede og fjendtlige over for kunstneren og kunsten i det hele taget.

Et fællestræk ved disse værker, og også ved politiske scenekunst-happenings som fx Solvognens julemandshær eller deres indianerhær i Rebild Bakker (Niels Vest Film nd.), er at deres samfundsmæssige virkning i stort omfang afhænger af medierne. De skal provokere på en måde så medierne rapporterer om det, og dette skal sikre budskabet udbredelse ud over det begrænsede publikum der oplever happeningen. Dette gør så igen at det mulige frigørende potentiale som disse værker kunne have haft, bliver udvandet, og jeg mener ikke at have set overbevisende argumenter for at provokationen er det der skal til for at kunsten i den nuværende situation kan være konstruktivt politisk.

De forestillinger jeg beskæftiger mig med, har ikke dette sigte. Hvis de påvirker nogen, er det de deltagere som er med til forestillingen. Derfor vil jeg også i det følgende begrænse mig til værker som sigter mod at påvirke dem der er tilstede.

8.2.2. Politisk scenekunst og dens mulige betydning

Da jeg i december 2015 interviewede seks deltagerinvolverende scenekunstnere i forbindelse med min opgave på tillægsuddannelsen i journalistik (se kapitel 1), blev jeg klar over jeg stod over for en flok mennesker der havde ambitioner om at gøre en forskel med deres kunst. Jeg havde ikke før dette tænkt over deltagerinvolverende scenekunst som specielt politisk, men interviewene med disse kunstnere var medvirkende til at jeg begyndte at se denne kunstform som et muligt bud på konstruktiv politisk kunst. I dette afsnit vil jeg først se på andre teaterformers mulige politiske virkning, og derefter vil jeg gå over til den deltagerinvolverende scenekunst og dens politiske potentiale.

Bishop citerer i starten af sin bog *Artificial Hells* kunstneren Dan Graham (Fineartmultiple, nd.) for følgende: "All artists are alike. They dream of doing something that's more social, more collaborative, and more real than art" (Bishop 2012:1).

I teatret har denne vilje til at gøre en forskel udmøntet sig på forskellige måder. Brecht arbejdede med *Verfremdung* for at få tilskuerne til at forholde sig kritisk til den sceniske fiktion. Ideen var at undgå at tilskuerne blev fortabt i identifikation med karaktererne og den følelsesmæssige tilknytning, som ifølge Brecht kunne forhindre dem i at tænke sig om og forholde sig rationelt - og politisk - til det de så. Dermed ville teatret kunne have en frigørende kraft (Brecht 1982).

Artauds "grusomhedens teater" kan umiddelbart virke som det modsatte, for Artaud ville i sit voldsomme fysiske, poetiske og rituelle teater gøre tilskuerne aktive på den måde at de mærkede forestillingen på egen krop. Men heller ikke for Artaud var formålet at tilskuerne skulle identificere sig følelsesmæssigt. Han ville påvirke og ryste tilskueren på et dybere plan der involverede dennes åndedrag og hele tilværelse (Artaud 1967).

I 1970'erne opstod gruppeteatrene i Danmark hvis hensigt var (for det meste) at gøre tilskuerne bevidste om problemer i samfundet og indgyde dem mod til at handle. De var på forskellige måder påvirket af både Brecht og Artaud (og mange andre). Det vigtige her er at alle disse retninger havde som hensigt at finde nye måder at kunne gøre en forskel på, at komme tættere på tilskuerne.

Et af de mest indflydelsesrige teaterprojekter i nyere tid, er Odin Teatret. De har skabt nye standarder for skuespilleres arbejde og har blandt andet ved at have fungeret så længe (fra 1960'erne til i dag) været den bedst kendte eksponent for et teater der tager udgangspunkt i skuespillerens arbejde, improvisationer og inspirationer fra teatertraditioner fra hele verden. Samtidig har teatrets instruktør og kunstneriske leder, Eugenio Barba, ofte forsøgt at formulere sine ideer og praksisser, hvilket gør at man hos ham kan finde passager der forholder sig til om og hvordan teatret kan eller bør påvirke tilskueren. I en nylig bog opererer Barba med tre "dramaturgier", den organiske, den narrative og den evokative (2010:10). Når Barba snakker om dramaturgier, mener han "levels of organisation" og han definerer dem blandt andet efter hvordan de påvirker tilskueren: Den organiske eller dynamiske handler om hvordan skuespillerens handlinger påvirker tilskuerens sanser, den narrative fortæller tilskueren om forestillingens betydning(er), og om den sidste siger han blandt andet: "the evocative dramaturgy makes us live a *change of state*" (2010:11). Denne "evokative" dramaturgi definerer han således:

The level of *evocative dramaturgy* - the faculty of the performance to produce an intimate resonance within the spectator. It is this dramaturgy which distils or captures the performance's unintentional and concealed meaning, specific for each spectator. It is a level which we have all experienced, but which cannot be consciously programmed. My actors and I, in fact, have not always succeeded in achieving it. (Barba 2010:10)

Der er altså tale om den logik eller organisering som ikke er "villet" og kan være skjult, selv for de medvirkende, og som er speciel for hver tilskuer. En af grundene til at denne dramaturgi fylder meget i Odin Teatrets praksis, er at dets forestillinger ofte er sammensat af materiale som de enkelte skuespillere har lavet, og hvor den "logiske" sammenhæng måske mangler (Barba 2010:12-13). Ved at insistere på at denne form for dramaturgi eller logik kan diskuteres, forsøger Barba at sige ting "det ikke kan forklares med ord". Barba er her en kunstner som rækker ud til videnskaben ved at forsøge at sætte ord på de dele der ellers er svære at konkretisere. Det vigtige i denne sammenhæng er at han foreslår at man kan finde en logik som fungerer på et ubevidst niveau og som ændrer tilstande på uforudsigelige måder. Barba diskuterer ikke dette som noget med "politisk" potentiale, men det er inspirerende for mig fordi muligheden for at noget kan påvirke uden om bevidstheden - hos både kunstner og tilskuer/deltager - kan være noget af det der "virker" i vores to forestillinger.

Nu forlader jeg den mere almene diskussion af scenekunstens forhold til påvirkning af tilskueren og vender mig mod den *deltagerinvolverende* scenekunst. Formålet er at se om der er særlige faktorer ved denne form for scenekunst som kan sige noget om betingelserne for at påvirke deltagerne.

At bryde teatrets fjerde væg ned og lade skuespillere/aktører blande sig med publikum er ikke noget nyt fænomen. Den tyske instruktør Frank Castorf lod i 1965 sin Puntila fra Brechts *Herr Puntila and His Man Matti* gå ud blandt tilskuerne og mere eller mindre svine dem til (Fischer-Lichte, 2014:67). *Forced Entertainment* gør det samme i *First Night*, hvor de medvirkende henvender sig direkte og personligt til enkeltpersoner i salen (Forced Entertainment nd.).⁵ Disse to eksempler viser at tilskuerne ikke mere kan føle sig sikre på at få lov til at være i fred på tilskuerrækkerne. Og det er oplagt at tilskuerhenvendelsen her har et formål: Den skaber en usikkerhed blandt tilskueren og dermed måske et større engagement. Alligevel er der nok ikke i de tilfælde tale om egentlig deltagerinvolvering, eller som Heinrich betegner det "participatorisk kunst".

Participatorisk kunst inkluderer publikum i værkets udfoldelse. Publikum bliver til deltagere, agenter, der har en bestemt funktion inden for og i forhold til værket. Dette forandrer deltagernes reception- og erkendelsesproces på afgørende vis. Endvidere tilskrives kunstneren en ny funktion, da han/hun nu ikke længere kan være kreatør af en afsluttet form, men snarere er interaktionsdesigner, der opstiller

⁵ "You in the red coat on second row, I think you should look into your bag and see if your purse is still there" (Forced Entertainment nd.)

tematiske, sociale og tidslige rammer for deltagelse og værkinstantiering. (Heinrich, 2016:12)

Involveringen betyder altså ifølge Heinrich at kunstneren ikke længere serverer et færdigt værk, men i stedet designer rammer for deltagelse. Betyder dette så automatisk at deltagerpåvirkningen bliver udtryk for Barbas "evokative" dramaturgi, hvor hverken kunstner eller deltager helt ved hvad påvirkningen går ud på? Ikke nødvendigvis. Et eksempel på en stærkt deltagerinvolverende forestilling, hvor påvirkningen ikke var åben på den måde jeg har talt om det med *Phoenix* og *Reindeer Safari* og som Barba taler om det med sin "evokative dramaturgi, kunne være *Signas* forestilling *Salò* fra 2010 (Signa, nd.). Her inviteres deltagerne inden for i et hus hvor der foregår en masse udskjelser og tvinges til at forholde sig til og i nogle tilfælde deltage i dem. Det synes klart fra beskrivelsen og anmeldelser (Signa, nd.) at formålet har været at skabe forargelse og vise en "representation of what transpires when power is manipulated, and the value of human life is converted into nothingness" (Signa, nd.).

Der lader altså til - også i forbindelse med den deltagerinvolverende scenekunst - at være en vigtig skelnen mellem på den ene side forestillinger der har et meget formuleret mål med at påvirke deltagerne, sådan som det lader til at være tilfældet med *Signas Salò*, og så mere "åbne" forestillinger, hvor kunstnerne fortrinsvis laver rammer for en erkendelsesproces (Heinrich, citeret ovenfor) og benytter sig af en mere "evokativ" dramaturgi.

En af dem der har slået ned på denne forskel, er Jacques Rancière, som i essyet "Den frigjorte tilskuer" (2014) argumenterer for at det er forkert at dele tilskuere eller brugere af kunst op i "aktive" og "passive". Kunstneren har ikke patent på at vide om tilskueren er mere eller mindre aktiv. Det har kun tilskueren/deltageren selv. Ifølge ham handler kunst ikke om at belære deltageren eller om at deltageren skal være aktiv på en bestemt måde, men om at der i den æstetiske dimension findes måder hvorpå deltageren/tilskueren selv kan finde mening ud fra egne forudsætninger. Det handler om kunstnerens sensitivitet og evner til at fange æstetikken i værket. Rancière bruger begrebet *aesthesis* om kunstens autonomi og dens særlige oplevelsesmåde og åbenhed, som ifølge ham ikke bør reduceres til logisk fornuft eller moralske spørgsmål (Rancière, 2013).

Bishop (2012) er en grundig gennemgang og diskussion af deltagerinvolverende kunst, hvor hun blandt andet diskuterer balancen mellem muligheden for sensitiv, "evokativ" kunst, politisk kunst og deltagerinvolvering. Hun tager udgangspunkt i en kritik af deltagerinvolverende projekter som fokuserer på æstetikken alene, og som er til salg for magthavere og dermed virker undertrykkende og samfundsbevarende (Bishop 2012: 16-19). Hun er enig i at man bør være kritisk over for hvad kunsten bruges til, men ser samtidig Rancières insisteren på æstetikken som noget der ikke bør være uforeneligt med en kritisk, politisk kunst (og argumenterer i øvrigt for at Rancière heller ikke selv mener at der er en modsætning). Når det kommer til Rancières afstandtagen til deltagerinvolvering, følger Bishop ham så langt som at deltagerinvolvering ikke i sig selv er frigørende, hvorefter hun kaster sig ud i en historisk gennemgang af deltagerinvolverende kunst.

Bishop udpeger futurismen, den sovjetiske agitprop og dadaismen som de kunstretninger som har påvirket den deltagerinvolverende scenekunst mest. Futurismen endte i sit aggressive fokus på

masserne med at blive direkte forbundet med den fascistiske bevægelse. Agitprop gik i stå i sine forsøg på at inddrage folket i kunsten, blandt andet fordi inddragelsen tydeligvis havde politiske grænser. Dadaisterne åbnede op for at deltagelsen i sig selv kunne være en kunstnerisk aktion, og Bishop ser dem som nogle der bidrager til en "åbnende" type deltagerinvolvering, uden at være ukritisk og samfundsbevarende: "Only Dada, in its negation of all political and moral positions, provided a compelling alternative to ideologically motivated participation." (Bishop, 2012:74) Dadaisterne kunne ikke hænges op på en politisk parole eller retning, de ville først og fremmest bruge deltagerinvolverende kunst som en måde at frigøre kunsten og deltagerne fra enhver form for forudindtaget mening.

I sin konklusion diskuterer Bishop en kunstnerisk kritik og en politisk kritik af deltagerinvolverende kunst. Den kunstneriske kritik vender sig imod kommercialiseringen af deltagerinvolvering (det mest grelle eksempel er reality-tv), og den politiske vender sig både mod kommercialiseringen og den manglende eksplicitte politiske kritik i de deltagerinvolverende værker:

At each historical moment participatory art takes a different form, because it seeks to negate different artistic and socio-political objects. In our own times, its resurgence accompanies the consequences of the collapse of really existing communism, the apparent absence of a viable left alternative, the emergence of the contemporary "post political" consensus, and the near total marketization of art and education. (Bishop, 2012:276-7)

Hun er ikke specielt optimistisk hvad angår de frigørende muligheder i deltagerinvolvering, men antyder dog at deltagerinvolverende kunst både kan være medløber i markedsgørelsen og et alternativ.

Det jeg får ud af denne diskussion, er at der på den ene side findes eksplicit politisk kunst som ikke påvirker andre end de i forvejen overbeviste, fordi den ikke har nogen æstetisk eller "evokatv" virkning. Det lykkes ikke at involvere tilskuere/deltagere, den forbliver hul og programmatisk. På den anden side findes der deltagerinvolverende kunst, som opleves som involverende af deltagere, og som måske blandt andet gør det fordi den har en æstetisk, "evokatv" virkning. Men denne kunst er i mange tilfælde blot underholdende og ukritisk, og forholder sig ikke til fx de alvorlige samfundsproblemer jeg nævnte i starten af dette afsnit. Endelig er det muligt at der findes kunst, deltagerinvolverende og anden, som har en æstetisk og "evokatv" virkning, og som samtidig forholder sig til og måske styrker deltagerne i forhold til de politiske realiteter. Spørgsmålet bliver nu om *Phoenix* og *Reindeer Safari* er konstruktivt "politiske" på denne måde.

8.2.3. Er *Phoenix* og *Reindeer Safari* politiske?

En af de ting som Merleau-Ponty interesserede sig for, er om mennesker er i stand til at opleve andre perspektiver på verden, og i så fald hvordan dette kan lade sig gøre. Han sagde om dette blandt andet:

Yet we are not alone in this transfigured world. In fact, this world is not just open to other human beings but also to animals, children, primitive peoples and madmen who dwell in it after their own fashion; they too coexist in this world. Today we shall

see that the rediscovery of the world of perception allows us to find greater meaning and interest in these extreme or aberrant forms of life and consciousness. So much so that the whole spectacle that is the world and human life itself takes on new meaning as a result. (Merleau-Ponty, 2008 [1948]:54)

Han bruger her dyr, børn, "primitive mennesker" og sindssyge som eksempler på væsner der oplever verden anderledes end den normale voksne i vesten. Han ser disse andre væsners oplevelse af verden som ligeværdig, og mener at vi kan åbne os for nye betydninger og perspektiver ved at forsøge at åbne os for deres perspektiver. Dette ligger meget tæt på et af de grundlæggende formål ved *Other Spaces'* aktiviteter: "OTHER SPACES invents and develops collective physical exercises through which people can visit "other spaces", i.e. enter in contact with the modes of being and experience other than human" (Other Spaces, 2016a).

Other Spaces' initiativtager, Esa Kirkkopelto, uddyber dette synspunkt i et manifest (2004), hvor han siger at teatret (og andre kunstformer) har været begrænset af hele tiden basere sig på en identifikation med mennesker (enten som karakterer eller anti-karakterer), og dermed bliver udsynet til verden begrænset. For at komme ud over denne "begrænsede antropomorfisme" foreslår han at vi forsøger at se verden ud fra andre levende væsners perspektiv. Dette skal gøres kollektivt og føre til forvandlinger (se afsnit 7.4).

Aakjær og *Wunderland* er ikke lige så præcise om hvad de vil opnå med *Phoenix*, men vi får at vide at *Phoenix* handler om give deltageren indsigt i dennes frygt og drømme, at man vil gennem nærhed og intimitet åbne op for lag i underbevidstheden og at dette sammenlignes med en alkymistisk proces (se afsnit 6.2.1.). Som nævnt må dette referere til Jungs brug af alkymien som et billede på en proces hvor den enkelte forvandler begrænsninger dybt i psyken (fx frygt) til en mere åben tilgang. Aakjær nævner som eksempel at vores hverdag er så fyldt med forstyrrelser og manglende fokus på det væsentlige, at vi har brug for at blive guidet hen til et sted hvor vi kan give slip på den normale opfattelse af kontrol og tage ansvar for os selv.

Som vi så, forsøger begge forestillinger at få deltagerne til at give slip på deres ego, deres tilknytning til deres egen identitet og de tegn vi normalt bruger for at indikere hvem vi er. Dette kan formuleres som et forsøg på finde "et egentligt selv", dem vi er bag vores sociale færdigheder, tilpasningsevne, antipatier og forud indfattede meninger. Vi skal forsøge at rense vores harddisk og se om vores måde at være i verden på kan ændres fra at være overstimuleret af en velsmurt vurderingsmaskine til at være fuldstændigt tilstede i selve mødet med verden. De vil føre os tilbage til at sanse verden, ikke føle den, for derfra at kunne forholde os til den.

Hvis dette lykkes, kan man se dette som en Merleau-Pontysk "fænomenologiske refleksion", altså som en åbning til andre perspektiver. Det politiske perspektiv ligger i at mennesker som er mindre frygtsomme, mere nærværende, mindre optaget af deres ego, også er mindre modtagelige for propaganda og reklamer, for frygt og fordummelse. Ingen kan tvinges til at lave denne åbning, og det sker nok heller ikke blot fordi man tager en tur med fuglen Fønix eller rensdyrenes safari, men oplevelsen kan måske være et lille skridt mod den større åbenhed jeg har forsøgt at formulere i dette speciale. Og hvis det lykkes, bare i nogle tilfælde, vil der efter min mening være et konstruktivt politisk perspektiv i projekterne.

8.3. Problemer og perspektiver ved denne undersøgelse

Jeg vil nu træde et skridt tilbage og se på min egen undersøgelses problemer og perspektiver. Først vil jeg lave en slags metodekritik, det vil sige se på fordele og ulemper ved mit emne og den måde jeg har grebet det an på. Dernæst vil jeg kort skitsere nogle muligheder for fremtidig praksis som undersøgelsen åbner op for.

8.3.1. Metodekritik

Min problemformulering (afsnit 1.2.) forudsætter allerede er der *er* noget perspektivrigt ved de to forestillinger jeg undersøger, at de "påvirker deltagerne til at åbne op" osv., og at de i et eller andet omfang "overskride[r] nogle af det sociale livs begrænsninger". Og dette forudsætter igen at der er tale om noget positivt, ja potentielt noget "konstruktivt politisk". Den forudsætning skal læseren købe for at det giver mening at følge mit projekt. Dermed afgrænser jeg mig fra folk der ikke synes at det er værdifuldt eller muligt at åbne op på den måde jeg taler om.

Der ligger endnu en forudsætning i min problemformulering som det kan være værd at diskutere, nemlig at det har værdi at lave en fænomenologisk undersøgelse af "oplevelser". At det har værdi for andre end mig selv hvad jeg har oplevet, og at en beskrivelse af oplevelser kan kaste lys over noget mere alment end den enkelte oplevelse.

Janek Szatkowski påpeger i et papir han skrev efter et seminar om deltagerinvolverende scenekunst på dramaturgi, Aarhus Universitet, at mange af de tanker som kunstnere og forskere havde gjort sig om denne type kunst, "erkendt eller uerkendt" byggede på "en fænomenologisk model" (2014:5). Han fortsætter:

DISK-værker (deltagerinvolverende scenekunst-værker, II) forstår sig selv som mulige Epochéer, parenteser i hvilke det er muligt at glide ud af den "naturlige indstilling" (Husserl) (...) og ind i indsigt i, hvordan denne naturlige indstilling netop kun er en "indstilling" (...), der forhindrer os i at opleve verden som den virkelig manifesterer sig for os, og dermed tættere på realiteten og sandheden (*Her beder systemteoretikeren sig undskyldt, og stiger af det fænomenologiske tog, fordi vi ikke ønsker at være med på denne ontologiske metafysik*). (Szatkowski 2014:5, min kursivering)

Her beskriver Szatkowski for det første meget klart hvad den fænomenologiske idé går ud på. Det svarer til hvad jeg har fået ud af at læse Merleau-Ponty og tekster inspireret af ham, måske bortset fra at ordvalget "realiteten og sandheden" fremstiller fænomenologiens mål lidt karikeret. Herefter erklærer Szatkowski så at han som systemteoretiker "ikke ønsker at være med på denne ontologiske metafysik". Og Szatkowski har ret i at man kan se den fænomenologiske idé om den "naturlige indstilling", og måske især ideen om at det er muligt at overskride den, som metafysisk. Hvis man har den holdning, og derudover mener at metafysik ikke har nogen plads i videnskaben, vil min bestræbelse i specialet nok ikke give mening.

For mig som en person der har erfaring fra både den kunstneriske og den intellektuelle side, er der imidlertid ingen tvivl om at kunsten indeholder denne mulighed for at åbne op, om ikke til

”sandheden” så i hvert fald til en virkelighed der er mindre forstyrret af ”dagliglivets kategoriseringer” og ”det sociale livs begrænsninger”, som jeg skriver i problemformuleringen. Jeg har oplevet denne overskridelse mange gange både som udøvende scenekunstner, fx i improvisationer, og i den modtagende ende af et kunstværk, fx gennem mine oplevelser af *Phoenix* og *Reindeer Safari*. Den intellektuelle side, og her altså fænomenologiens version af det, giver mig så en mulighed for at formulere nogle af disse indsigter fra den kunstneriske virksomhed.

Man kan også kritisere datas spredthed og tilfældighed: Mine primære data er erindringer om oplevelser som ligger nogle år tilbage, sammen med andres rapporter og kunstneres egne udsagn. Burde der ikke have ligget et mere fokuseret feltarbejde bag? Og burde jeg ikke have opsøgt andre stemmer?

Man kan altid ønske mere og bedre data, men jeg vil alligevel argumentere for at mine data er valide og reliable i forhold til mit projekt. Validiteten eller gyldigheden har jeg argumenteret for ved at argumentere for at det fænomenologiske projekt giver mening. Oplevelsesrapporter kan danne basis for en fænomenologisk undersøgelse, som netop starter med den indsigt at der ikke findes objektive vinkler eller et privilegeret perspektiv man kan indtage.

Reliabiliteten eller pålideligheden fremkommer ved at jeg ikke kun har brugt min egen erindring men også har inddraget andres oplevelser med og synspunkter på forestillingerne. Der kan selvfølgelig stadig være problemer med pålideligheden, fx hvis jeg har afholdt mig fra at stille spørgsmål ved aspekter af egne eller andres rapporter som kan være modsætningsfyldte eller hvis jeg har overset oplagte perspektiver. Som nævnt i metodekapitlet (afsnit 2.2.1.) har jeg bestræbt mig på at afveje forskellige perspektiver og forsøgt at se kritisk på egne oplevelser, men de vil altid være subjektive, og de vil selvfølgelig aldrig kunne gøre krav på at være almengyldige. Den værdi de alligevel har, er at hvad jeg beskriver, er hvad jeg har kunnet erindre og opleve. Det vil sige at som erindret oplevelse, som en påvirkning kunstværkerne har haft på en person, ”findes” det jeg beskriver. Her bliver kriteriet for både gyldighed og pålidelighed så om beskrivelserne kan give mening for andre. Hvilket jeg vil lade læseren bedømme.

8.3.2. Perspektiver

I dette afsnit vil jeg først se på hvordan man også kunne have grebet en undersøgelse som min an, dernæst vil jeg komme med et par ideer om hvad man kunne undersøge hvis man ønsker at gå videre ud fra det jeg har skrevet her. Og endelig vil jeg luften et par ideer om samarbejde mellem kunst og videnskab som jeg mener passer med projektet i dette speciale.

En fænomenologisk undersøgelse af deltagerinvolverende scenekunst kunne naturligvis udvides metodisk: Man kunne fx lave en sådan undersøgelse ud fra egentligt feltarbejde. Forskeren kunne deltage i arbejdet med at opbygge værket, og fx udfylde forskellige roller i selve værket, som forskellige typer medvirkende og som deltager eller som observatør (Nielsen 2012). Dette kunne kombineres med at indsamle materiale (video, fotos, dokumenter) og interview, så man havde et egentligt etnografisk materiale, inkluderende egentlig deltagerobservation (Szulevicz 2015; Wadel 2014) som grundlag. Det ville øge pålideligheden, men selvfølgelig ikke fjerne det subjektive udgangspunkt og behovet for at overbevise en læser om at den rapporterede oplevelse har

gyldighed. Omfanget af en sådan undersøgelse ville blive enormt, noget der måske kunne rummes i et ph.d.-projekt eller et kollektivt projekt, der involverer både kunstnere og forskere.

Og her ligger et perspektiv som måske er endnu mere interessant: Det fænomenologiske perspektiv er et bud på hvordan forskeren kan tage kunsten alvorligt. Heri findes der muligheder for et samarbejde som ikke forudsætter at kunstneren laver et værk og forskeren står udenfor og observerer. Fra forskerens side ville et sådan samarbejde kunne være en slags "aktionsforskning", altså en proces hvor forskeren med sine perspektiver bidrager til udviklingen af projekter, og hvor deltagerne i projekterne har indflydelse på forskningen (Nielsen & Nielsen 2015).

Jeg har ikke konkrete projekter i støbeskeen, men jeg er inspireret af Kirkkopeltos (2013b) tanker om kunstnerfunderet research. Hans udgangspunkt er at kunsten kan vise veje som ikke umiddelbart er synlige. Kunstneren indtager en position som giver et godt udgangspunkt for forskning. Hun er mere end andre nødt til at være uafhængig af politiske og økonomiske interesser, lyttende i forhold til hvad der sker i samfundet og kunne forholde sig til det ud fra sine kunstneriske evner, og hun skal være klar til at gå imod vedtagne meninger/regler hvis den kunstneriske intuition siger det. Kirkkopelto foreslår ordet "invention" ('opfindelse'), som en nøgle til den nye kunstnerfunderede research. Dette er noget som kunstnere allerede gør, men for at det skal blive forskning, skal der være kontakt til forskerinstitutioner:

Artistic research done by an artist *outside* institutions is worth its name only if it has *institutional consequences* and if it can articulate itself in relation to institutions, was it only in order to *resist* them. That is why art universities should not close their gates to initiatives and influences stemming directly from arts fields but they should show a constant interest towards these initiatives and provide for artists a forum where different kinds of artists and practitioners can bring their ideas under critical reflection. (Kirkkopelto 2013b:110)

Så Kirkkopeltos idé er altså at kunstneres projekter og "opfindelser" skal ind i forskningsinstitutionerne og blive en del af den forskning der foregår. Og at kunstnerne i høj grad også skal stå for forskningen, eller analysere forskningen:

Just as art can be studied scientifically, scientific practice can be subjected to an artistic analysis concerning the *medial* aspects of that practice. Whereas neo-liberal market economy destroys institutions, or rather, maintains them only in order to exploit them, we should defend institutions by deconstructing them. (Kirkkopelto 2013b:111)

Man kan altså se muligheden af et samarbejde hvor der ikke blot er kunstnere der laver kunstneriske projekter i samarbejde med og under observation af forskere, men hvor dette samarbejde også indebærer at kunstnerne udsætter forskningen for "kunstnerisk analyse". Dette er skrevet ind i en virkelighed hvor kunstinstitutioner og forskningen i kunst er udsat for et politisk (Kirkkopelto kalder det "neoliberalt") pres - i Danmark kan vi fx nævne den såkaldte "dimensionering" hvor der skæres i humanistiske uddannelser fordi de hævdes ikke at kunne

”betale sig”. Som jeg forstår hans bemærkninger, vil et svar på dette være at bruge kunsten til at ændre (dekonstruere) hele den måde disse institutioner fungerer på.

Min undersøgelse hævder at kunsten indeholder muligheder for at åbne op og blive en konstruktiv politisk faktor, og jeg opfatter Kirkkopeltos bemærkninger som en radikal konsekvens af samme tankegang. Vi skal altså blive ved med at tro på at kunsten kan gøre forskel, at den har en iboende kraft til indsigt og muliggør forandring. Men vi skal gøre det åbent og vågent. Åbent, fordi vi skal være i stand til at dele ud af de indsigter vi får når vi laver kunst og når vi oplever kunst. Hvis kunsten og kunstnerne lukker sig om sig selv, mister den sin evne til at kunne påvirke, gøre en forskel. Vågent, fordi vi har set hvordan moderne markedsføring og politisering af kunsten forvandler den fra at være noget der kan være tilgængeligt for alle, og i stedet blive en vare.

Hvis dette lykkes, kan kunsten gøre en forskel. Jeg fravalgte i min indledende søgen efter deltager-involverende projekter at kigge på pædagogiske og direkte social-intervenerende projekter. Det gjorde jeg først og fremmest fordi jeg mest havde oplevet de kunstneriske potentialer i projekter som henvendte sig til et bredt, og voksent, publikum. Men hvis kunsten skal have den samfundsforandrende kraft jeg lægger op til i denne diskussion, kommer vi ikke uden om at det mest oplagte sted at sætte ind, er i forhold til børn.

Howard Gardner åbnede i sin tid op for et nyt syn på børns læring (Gardner 1983). Han påpegede at et ensidigt fokus på intellektuel indlæring virkede begrænsende for børns udvikling, og han forsøgte at værdisætte andre måder at forholde sig til verden end den intellektuelle, ved at ophøje blandt andet musikalske, rumlige og kinæstetiske evner til ”intelligenser”. Dette har haft en vis indvirkning på pædagogisk tænkning, også i Danmark, men har nok i virkeligheden ikke flyttet så meget i børnenes pædagogiske hverdag. I forbindelse med folkeskolereformen (Ministeriet for Børn, Undervisning og Ligestilling 2016) har man talt om at det var vigtigt børnene lavede manuelle og fysiske aktiviteter, og når det gik højt, måske ligefrem også musikalske eller kunstneriske. Men dette ses i den diskurs først og fremmest som et støtteværktøj, eller som en kompensation, der skal understøtte det som politikerne synes er det vigtige, at børnene lærer de traditionelle intellektuelle (og til nød manuelle) færdigheder.

Hvis de perspektiver som denne undersøgelse peger på, skal bruges i børneopdragelse, skal det foregå anderledes konsekvent. Kunstnere skal direkte ind i opdragelsen, og de skal udfordre og åbne børnene på nogle af de samme potentielt radikale måder som vi har set i *Phoenix* og *Reindeer Safari*. Hvis børn på den måde bliver opdraget til at bruge deres sanser på lige fod med deres kognitive forståelse, vil vi muligvis få en generation af empatiske og selvstændige mennesker som er i stand til at forholde sig til verden, som en del af den i stedet for kun at se på.

9. KONKLUSION

Dette speciale er en undersøgelse af to deltagerinvolverende forestillinger, *Phoenix* af den danske performancegruppe *Wunderland* og *Reindeer Safari* af det finske kunstnerkollektiv *Other Spaces*. Jeg var deltager i begge disse forestillinger, og udgangspunktet for min undersøgelse er at jeg oplevede at forestillingerne havde en indvirkning på mig som var væsentlig og perspektivrig, men som jeg ikke kunne beskrive. Interview med to af kunstnerne bag forestillingerne udgør, sammen med mine erindringer om forestillingerne, andres rapporter fra de samme eller lignende forestillinger, samt skriftligt og visuelt materiale om forestillingerne, de grundlæggende kilder for min undersøgelse. Ved hjælp af disse kilder ønskede jeg at finde ud af hvordan forestillingerne påvirkede mig (og andre deltagere) og undersøge om og hvordan det lykkedes dem at åbne op for nye perspektiver hos deltagerne og at undgå at deltagerne lukkede af for disse perspektiver ved at vurdere og kategorisere dem. Og endelig ville jeg forsøge at nå frem til om disse forestillinger havde et konstruktivt politisk sigte.

Jeg har kaldt undersøgelsen fænomenologisk, for det første fordi den bruger beskrivelser af subjektive oplevelser som udgangspunkt, hvilket er gyldigt kildemateriale i fænomenologien, og for det andet fordi jeg fornemmede at forestillingerne åbnede op for en "fænomenologisk refleksion" der gjorde at deltagere kunne opleve perspektiver der rækker ud over den "naturlige attitude".

Selve undersøgelsen indledes med at jeg beskriver forløbet i de to forestillinger på en måde der allerede blotlægger nogle af mine (og andres) umiddelbare oplevelser. Allerede her kunne jeg konkludere at forestillingerne havde noget af den samme indvirkning på mig, blandt andet ved at de førte mig igennem oplevelser, sansninger og bevidsthedsskift jeg ikke kunne styre eller forudse, men som jeg oplevede som logiske i situationen.

I de fire følgende kapitler så jeg på specifikke aspekter: de roller som medvirkende og deltagere indtog, hvordan forestillingerne anvendte tid, hvordan de fik deltagerne til at opleve parallelle universer og gjorde det muligt at overskride grænser mellem disse, samt hvordan de påvirkede krop og sanser hos deltagerne. Dette gav et indtryk af hvordan disse faktorer spillede sammen for at deltagere kunne åbne sig for nye perspektiver, og hvordan de samtidig arbejdede med at modvirke tendenser til at bruge den "naturlige attitude" til at lukke af for de intuitive perspektiver som forestillingerne åbnede op for.

Blandt de vigtige faktorer her var

- (om roller) at de medvirkende på forskellige måde holdt en vis afstand til deltagerne, samtidig med at de sørgede for tilstrækkelig tilstedeværelse til at det gav tryghed,
- (om tid) at de stadige skift i *Phoenix* og den ubegrænsede tid i *Reindeer Safari* på hver deres måde bidrog til at modvirke at deltagere hang fast i eventuelle faste kategorier og forestillinger som opstod undervejs,
- (om universer og overgange) at de fiktive lag som forestillingerne opstillede, kunne erfares som mulige verdener og åbne op for at deltagere kunne overskride grænser mellem disse samt opleve dette som befriende ritualer, og

- (om krop og sanser) at forestillingerne i høj grad virkede fordi de påvirkede krop og sanser direkte og fordi de på hver deres måde afskar deltagerne fra at intellektualisere denne påvirkning.

I diskussionskapitlet konstaterede at jeg nu havde grundlag for at hævde at forestillingerne virkede på den måde jeg havde forudsagt i problemformuleringen. Jeg kunne nu pege på nogle af de måder dette blev gjort på, og jeg kunne også forene disse iagttagelser med mit fænomenologiske perspektiv.

For at undersøge de politiske perspektiver tog jeg en afstikker til andre teaterformer. Her så jeg en modsætning mellem på den ene side en vægt på æstetikken og kunstens potentiale og på den anden en insisteren på forestillingens etiske og politiske forpligtelse. Jeg fandt at der her ikke var tale om et enten-eller, men snarere om at kun forestillinger som havde kunstnerisk nerve, ville også kunne have et politisk perspektiv. Samtidig så jeg også den åbenlyse fare der ligger i at man kun fokuserer på æstetikken og er politisk naiv. Dette kan føre til at magthaverne misbruger kunsten. Ud fra disse overvejelser argumenterede jeg så for at mine to forestillinger havde et konstruktivt politisk potentiale: I bedste fald kunne de bidrage til at deltagere blev en smule mindre frygtsomme, mere åbne, mindre optaget af deres ego, og mindre modtagelige over for frygt og fordømmelse.

Til sidst overvejede jeg problemer og perspektiver ved undersøgelsen. Man kunne kritisere undersøgelsen for ikke at inddrage tilstrækkelige data. Og man kunne kritisere den for at abonnere på en subjektiv og metafysisk metode og teori. Den første indvending så jeg som potentielt relevant, men påpegede at "the proof is in the pudding": Hvis læsere kan genkende noget af det jeg har erindret og erfaret, vil det kunne være både pålideligt og gyldigt. Den anden handler for mig at se om hvorvidt man er parat til at tage den kunstneriske erfaring alvorligt. Den fænomenologiske beskrivelse er et bud på at beskrive kunstneriske processer indvirkning på mennesker, noget som mere "objektive" metoder ikke kan.

Blandt perspektiverne fokuserede jeg på mulighederne for fremtidigt tættere samarbejde mellem forskere og kunstnere. Forskere kunne gå mere ind i de kunstneriske processer, og man kunne også forestille sig at kunstnerne blandede sig i forskningen. Derved kunne de måske udfordre og være med til at udvikle kunsthistorisk forskning og frigøre kritisk potentiale. Jeg sluttede af med at konstatere at hvis kunstnerisk indsigt virkelig skal batte i samfundet, skal den ind i opdragelsen af børn, og ikke blot som nogle principper om "flere intelligenser", men ved at kunstnere inddrages centralt i arbejdet med børn, og at børn får mulighed for at indgå i egentlige kunstneriske processer.

LITTERATURLISTE

Aristoteles, 2004: *Poetikken*. Oversat fra græsk af Niels Henningsen. Frederiksberg: Det lille forlag.

Artaud, Antonin, 1967 (1964). *Det dobbelte teater*. København: Arena.

Barba, Eugenio, 2010. *On Directing and Dramaturgy. Burning the House*. New York: Routledge.

Bishop, Claire, 2006. "Introduction/Viewers as producers". I Claire Bishop (red.), *Participation. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery & Cambridge MA: MIT Press, 10-17.

Bishop, Claire, 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Brooklyn NY: Verso.

Body-Mind Centering, nd. "About BMC". <http://www.bodymindcentering.com/about>. (set 7.9.16).

Booisen, Merete Watt, 2015: "Grounded theory". I Svend Brinkmann & Lene Tanggaard: *Kvalitative metoder. En grundbog*. 2. udg. København: Hans Reitzel, 241-271.

Bjerg, Lars, 2015. *Som man spørger... Det journalistiske interview*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.

Brecht, Bertold, 1982 (1957). *Om tidens teater*. København: Gyldendal.

Caraker, Cathie, nd. "Body-Mind Centering® as a somatic approach to dance education". <http://caraker.com/articles/body-mind-centering-as-a-somatic-approach-to-dance-education/>. (set 20.09.16)

Christoffersen, Erik Exe, 2016: "Træet. Et eventyr – om børnesoldater – men ikke for børn." *Peripeti*. <http://www.peripeti.dk/2016/09/28/traeet-odin-teatret-iscenesat-af-eugenio-barba/>, (set 29.9.16)

Fineartmultiple, nd. "About Dan Graham". <https://fineartmultiple.com/dan-graham>, nd. (set 8.10.16).

Florida, Richard, 2005 (2002). *Den kreative klasse - og hvordan den forandrer arbejde, fritid, samfund og hverdagsliv*. Århus: Forlaget Klim.

Forced Entertainment, nd. "First Night". <http://www.forcedentertainment.com/project/first-night/> (set 19.10.16)

Gardner, Howard 1983. *Frames of Mind - The Theory of Multiple Intelligences*, New York: Basic Books, Inc., Publishers.

Goffman, Erving, 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books.

Hastrup, Kirsten, 2015. "Feltarbejde". I: Svend Brinkmann & Lene Tanggaard: *Kvalitative metoder. En grundbog*. 2. udg. København: Hans Reitzel, 55-80.

Heinrich, Falk, 2016. "Participation som kunstværk". *Peripeti* 25: 10-23.

Hello!Earth, nd. "Profile". <http://www.helloearth.cc/about> (set 11.10.16)

Hjort, Anders, 2012. "Top-5: De mest skandaløse kunsthappenings i Danmark". *Politiken* 24.02.12. <http://politiken.dk/kultur/kunst/ECE1550298/top-5-de-mest-skandaloesse-kunsthappenings-i-danmark/> (set 23.10.16).

Ingólfssdóttir, Jóna, 2010.: *Håndbog i opmærksomhed*. København: Edition G.B. Malling.

Ingólfssdóttir, Jóna, 2015a *Publikum skal være med til at skabe den nye scenekunst*. Aarhus: Medie- og journalisthøjskolen, upubliceret opgave.

Ingólfssdóttir, Jóna, 2015b "Kan en dukke gøre en forskel". Blogindlæg skrevet i forbindelse med eksamensopgave på tillægsuddannelsen i journalistisk formidling. Aarhus: Danmarks medie- og journalisthøjskole. <http://tilkanten.mediajungle.dk/2015/12/15/kan-en-dukke-goere-en-forskel/> (set 9.10.16).

Introduktionsvideo om *Phoenix*. [<https://vimeo.com/110970232>, 20.10.16]

Jacobsen, Bo, Lene Tanggaard & Svend Brinkmann, 2015. "Fænomenologi". I Svend Brinkmann & Lene Tanggaard: *Kvalitative metoder. En grundbog*. 2. udg. København: Hans Reitzel, 217-239.

Kennedy, Dennis, 2009. *The Spectator and the Spectacle*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kirkkopelto, Esa, 2004. "A Manifesto for Generalized Anthropomorphism". <http://toisissatiloissa.net/a-manifesto-for-generalized-anthropomorphism/> (set 9.10.16)

Kirkkopelto, Esa, 2013a. "Provisional absolutes: The Second Manifesto for Generalized Anthropomorphism". <http://toisissatiloissa.net/esa-kirkkopelto-provisional-absolutes/>. (set 20.9.2016).

Kirkkopelto, Esa, 2013b. "Inventions and institutions. Artistic research as a medium of change". *Peripeti* 19: 106-111.

Laboratoriet, nd. "Laboratoriet. Performing arts research and development". <http://www.laboratoriet.org> (set 22.10.16)

Landes, Donald A., 2012. "Translator's introduction". I Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*. Oxon: Routledge, xxx-li.

Luhmann, Niklas, 2000 (1995). *Art as a Social System*. Stanford University Press, Stanford, California.

Lykke, Lotus, 2013: *My Neighborhood From a Reindeer Perspective*. Reykjavík. Islands Universitet, emneopgave. [<http://toisissatiloissa.net/wp-content/uploads/2015/01/My-neighborhood-from-a-reindeer-perspective.pdf>] (set 20.10.16)

Mejerhold, Vsevolod, 1973. *Det teatraliske teater*. Samlet og præsenteret af Nina Gourfinkel. Holstebro: Odin Teatrets Forlag.

Merleau-Ponty, Maurice, 1964. "The primacy of perception and its philosophical consequences". I James M. Edie: *The Primacy of Perception: And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*. Evanston IL: Northwestern University Press, 12-42.

Merleau-Ponty, Maurice, 2004a [1948]. *The World of Perception*. Routledge Classics. Oxon: Routledge.

Merleau-Ponty, Maurice, 2004b [1948]. "The world of perception and the world of science". I *The World of Perception*. Routledge Classics. Oxon: Routledge, 31-36.

Merleau-Ponty, Maurice, 2012 [1945]. *Phenomenology of Perception*. Oxon: Routledge.

Ministeriet for Børn, Undervisning og Ligestilling, 2016. Bekendtgørelse af lov om folkeskolen. <https://www.retsinformation.dk/Forms/r0710.aspx?id=182008> (ser 23.10.16).

Nielsen, Birger Steen & Kurt Aagaard Nielsen, 2015. "Aktionsforskning". I Svend Brinkmann & Lene Tanggaard: *Kvalitative metoder. En grundbog*. 2. udg. København: Hans Reitzel, 113-135.

Nielsen, Thomas Rosendahl, 2012. "Phoenix Test Flight: Developing Interactive Theatre Experiences". Aarhus. Kan downloades fra <http://www.laboratoriet.org/archive/report/phoenix-test-flight-developing-interactive-theatre-experiences>.

Niels Vest Film, nd. "Teatergruppen Solvognen". <http://www.vestfilm.dk/christiania/solvognen/aktioner.html> (set 23.10.16).

Other Spaces, 2016a. "About us". <http://toisissatiloissa.net/other-spaces-live-art-collective/>, (set 20.09.16).

Other Spaces, 2016b. "Reindeer Safari". <http://toisissatiloissa.net/reindeer-safari/>, 2016b (set 3.10.16).

Pine, B. Joseph II & James A. Gilmore, 1999. *The Experience Economy*, Harvard Business School Press, Boston.

- Raff, Jeffrey, 2000. *Jung and the Alchemical Imagination*. New York: Nicolas-Hays.
- Rancière, Jacques, 2013 (2011). *Aesthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Brooklyn NY: Verso.
- Rancière, Jacques, 2014. "Den frigjorte tilskuer". *K&K - Kultur og Klasse*, 42(118): 20-34.
- Schechner, Richard, 2013. *Performance studies: An introduction*. 3.udgave. Oxon: Routledge.
- Schmidt, Solveig, 2011. *Journalistikkens grundtrin. Roller, krav, metoder*. Århus: Forlaget Ajour.
- Secret Hotel 2013. "Reindeer Safari". <http://www.secrethotel.dk/produktioner/reindeer-safari/>. (set 18.10.16).
- Secret Hotel 2016. "A Way". <http://www.secrethotel.dk/produktioner/a-way/>. (set 18.10.16).
- Signa, nd. "SALÒ". <http://signa.dk/projects?pid=53972>. (set 19.10.16).
- Szulevicz, Thomas, 2015. "3. Deltagerobservation". I Svend Brinkmann & Lene Tanggaard (red.): *Kvalitative metoder. En grundbog*. 2. udg. København: Hans Reitzel, 81-96.
- Szatkowski, Janek, 2014. "Tanker efter Seminar om Deltagerinvolverende Scenekunst". Aarhus: Aarhus Universitet, upubliceret manuskript.
- Tanggaard, Lene & Svend Brinkmann, 2015: "Interviewet: Samtalen som forskningsmetode". I Svend Brinkmann & Lene Tanggaard (red.): *Kvalitative metoder. En grundbog*. 2. udg. København: Hans Reitzel, 29-53.
- Turner, Victor, 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- Varley, Julia, 2011: *Notes From an Odin Actress - Stones of Water*. Oxon: Routledge.
- Vetlesen, Arne Johan & Erik Stänicke, 1999. *Fra hermeneutik til psykoanalyse. Muligheter og grenser i filosofiens møte med psykoanalysen*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Wadel, Cato, 2014: *Feltarbeid i egen kultur*. Revidert utgave av Carl Cato Wadel og Otto Laurits Fuglestad. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Wikipedia, 2016a. "Proprioception". <https://en.wikipedia.org/wiki/Proprioception> (set 23.10.16)
- Wikipedia, 2016b. "House of Cards (U.S. TV series)". [https://en.wikipedia.org/wiki/House_of_Cards_\(U.S._TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/House_of_Cards_(U.S._TV_series)) (set 23.10.16)

Wunderland, 2014: "Phoenix Aarhus 2014". Video om forestillingen. <http://vimeo.com/110970232> (set 11.10.16)

Wunderland, nd.a. "Welcome to Wunderland". <http://www.wunderland.dk/index.php/about-wunderland> (set 18.10.16)

Wunderland, nd.b. "Phoenix". <http://www.wunderland.dk/index.php/performances/phoenix> (set 18.10.16).

Wunderland, nd.c. "Little boat". Tekst fra forestillingen *Phoenix*, upubliceret.

Wunderland, nd.d: Billeder fra *Phoenix*, stillet til rådighed af *Wunderland*.

Wunderland, nd.e. "Maze land". Tekst fra forestillingen *Phoenix*, upubliceret.

Wunderland, nd.f. "Like wine, like cheese". Tekst fra forestillingen *Phoenix*, upubliceret.

Wunderland, nd.g. "Butterfly Effects (Sommerfugle effekter)". <http://wunderland.dk/index.php/performances/butterfly-effects> (set 23.10.16)